



HANS HARTUNG
TI982-E38, 1982
S. / p. 40

NEUERWERBUNGEN
FRÜHJAHR 2024 |
RECENT ACQUISITIONS
SPRING 2024





- 8 **STEPHAN BALKENHOL**
OHNE TITEL, 2014
- 10 **WILLI BAUMEISTER**
TSCHUN-LI, 1949
- 12 **BERND & HILLA BECHER**
NEUSS AM RHEIN, 1990
BLAST FURNACE PLANT, DUISBURG-BRUCKHAUSEN / RUHR, G
(VIEW FROM OUTSIDE), 1999
- 16 **HANS BELLMER**
LES JEUX DE LA POUPÉE VII, 1936-1937/1949
- 18 **HENRI-EDMOND CROSS**
UN PIN EN BORD DE MER, ca. 1905
- 20 **SONIA DELAUNAY**
PROJECT II, ca. 1969
- 22 **ULRICH ERBEN**
OHNE TITEL, 1977
- 24 **LYONEL FEININGER**
KIRCHE VON TREPTOW AN DER REGA I, 1926
- 26 **KATHARINA FRITSCH**
PUDEL, 1995

30 WINFRED GAUL

DIAMOND BLUES I, 1967

32 GOTTHARD GRAUBNER

OHNE TITEL, 1984

34 KATHARINA GROSSE

OHNE TITEL, 2002

PICTURE PARK, 2007

38 GEORGE GROSZ

GELDLUTE, 1923

40 HANS HARTUNG

T1982-E38, 1982

42 ERICH HECKEL

OHNE TITEL (ZWEI FIGUREN AM STRAND), 1921

46 HERMANN HESSE

VOLL BLÜTEN, ca. 1945

JUGENDGARTEN, ca. 1945

50 ALEXANDER KANOLDT

STADT IM TAL III, 1920

STILLLEBEN V, 1921

- 58 **ALEX KATZ**
ANNE, 1990
- 60 **ERNST LUDWIG KIRCHNER**
SEGELBOOT AN DEN STEINEN, 1912
GERDA MIT HUT, 1913
- 66 **KARIN KNEFFEL**
OHNE TITEL (SCHAF), 1992
- 68 **IMI KNOEBEL**
ODY F, 1995
ANIMA MUNDI 24-2 ED., 2009/2010
- 72 **LOTTE LASERSTEIN**
ZWEI MÄDCHEN MIT WEISSEN SOMMERHÜTEN
(MARIANNE UND GUNVOR BIGNER), 1941
- 74 **WILHELM LEHMBRUCK**
KLEINE SINNENDE, 1910/1911
- 78 **CHRISTOPHER LEHMPFUHL**
FLIEDER, 2011
MORGENLICHT AM HOTEL KEMPINSKI, 2016
SONNIGER STEG, 2022
SOMMERTAG IN BUCKOW, 2022
ABENDLICHT IN HÜMMERICH, 2022

86 **MAX LIEBERMANN**

SELBSTBILDNIS, KOPF, 1918

SCHULGANG IN LAREN, 1898

DER ROSENGARTEN IN WANNSEE, ca. 1928

92 **HEINZ MACK**

OHNE TITEL, 1970

94 **OTTO MUELLER**

ZWEI MÄDCHEN IM WALD, ca. 1925

96 **ERNST WILHELM NAY**

OHNE TITEL, 1956

98 **EMIL NOLDE**

ORCHIDEENZWEIG (ROTE RISPE), ca. 1925

100 **GERHARD RICHTER**

FUJI 839-108, 1996

102 **CHRISTIAN ROHLFS**

MOND, NUR HALB ZU SEHEN (HALBE APFELSINE), 1936

104 **KARL SCHMIDT-ROTTLUFF**

KIRCHE IN LOSONE, 1927-1929

106 **RENÉE SINTENIS**

»SCHÖN« MACHENDER HUND (PHILIPP), 1927

- 110 **HIROSHI SUGIMOTO**
SOUTH PACIFIC OCEAN WAIHAU, 1990
- 112 **GÜNTHER UECKER**
WIND, 2005
- 114 **LESSER URY**
DROSCHKEN (REGENSTIMMUNG), BERLIN, ca. 1915/1920
HERBSTLICHE ALLEE IM TIERGARTEN, BERLIN. ca. 1925
- 118 **MICHAEL VAN OFEN**
BARRIKADENBILD, 2003
- 122 **CORNELIUS VÖLKER**
HUND - MALTESER, 1999
HUND - MALTESER, 1999
- 124 **ADOLPH VON MENZEL**
KORBTRAGENDES MÄDCHEN (SOPHIE KOCH), 1847/1848
- 128 **FRITZ WINTER**
BLAU UND ROT, 1965
- 130 **WOLS**
LA TOUR DE BABEL, 1940/1941

STEPHAN BALKENHOL

1957 Fritzlar/Hessen – lebt & arbeitet in Meisenthal & Karlsruhe

OHNE TITEL, 2014

Denkt man an Stephan Balkenhol, hat man aus Holz gestemmte Menschen vor Augen – Männer und Frauen, die repräsentieren ohne Abbild zu sein, die frei sind von jedem Pathos und auf nichts anderes verweisen als auf sich selbst. »Hier bin ich«, scheinen sie zu sagen und man fragt sich: »Wer bin ich?« Nicht vielen menschlichen Abbildern begegnet man, die so tiefgehende Selbstbefragungen anstoßen, die konfrontieren, nur indem sie da sind – geschichtslos, still und ohne Emotion. Das Potenzial von Balkenhols Skulpturen liegt genau in dieser Nullstellung. Sie sind die unbesetzte Projektionsfläche, in die man sich selbst ergänzt. Durch sie wird bewusst, was der Skulptur selbst verwehrt bleibt: lebendig zu sein.

Mit seinen holzgeschnitzten Figuren löst sich Balkenhol von vielem, was einst wortwörtlich in Stein gemeißelt war. Entgegen einem ästhetischen Ideal, das die Bildhauerei seit der Antike maßgeblich bestimmte, haben die Figuren des hessischen Künstlers nichts traditionell Schönes an sich. Sie verkünden keine Vollkommenheit, sind kein Symbol des Herrlichen – sie sind der Standard, das Mittelmaß, ein Abriss der Gesellschaft, die in ihrer Allgemeinheit ebenso wenig bestimmbar ist wie die Figuren selbst.

Im Gegensatz zu seinen dreidimensionalen Skulpturen, die der Künstler aus mächtigen Holzstämmen herausarbeitet, formt er hier den Menschen als Relief in dicke Holzplatten hinein. Diente die Reliefkunst rückreichend in antike Hochkulturen primär als vermittelndes Medium, das Geschichten erzählt und in Form von Friesen profane und sakrale Architekturen mit idealisierten Göttern, Heroen und Menschen schmückt, erklärt es Balkenhol zur konkreten Aussage: »Ich bin«. Dass er sich bei der technischen Umsetzung auf einen Relieftypus bezieht, der sich weniger im europäischen als vielmehr im altägyptischen Raum durchgesetzt hatte, macht seinen künstlerischen Erneuerungswillen deutlich sichtbar. So domestiziert er mit seinen negativ erhabenen, anonymen Typen, was im klassisch geprägten Tiefrelief noch ideal sein musste. Wie in diesem Werk aus dem Jahr 2014 kann dann ein Frauenkopf, befreit von jedem Mythos, sich im Umriss grob markiert zeigen. Wie in einem Tagtraum gefangen blickt die Frau ins Leere. Sie drängt sich nicht auf, bleibt doch nur im Hintergrund – kann kein Vordergrund werden: Sie ist ein Mensch im Relief.



Holz, farbig gefasst

80 x 59,5 cm

Signiert und datiert auf der Rückseite

Wir danken Stephan Balkenhol für die freundliche

Bestätigung der Authentizität des Werkes

Provenienz: Atelier des Künstlers; Galerie Pepe Cobo,

Peru; Privatsammlung Spanien

Ausstellungen: Galerie Pepe Cobo, »Stephan

Balkenhol – Obra reciente«, Lima 2014

Wood, painted

31 1/2 x 23 3/8 in

Signed and dated on the verso

We thank Stephan Balkenhol for the kind

confirmation of the work's authenticity

Provenance: The artist's studio; Pepe Cobo Gallery,

Peru; Private Collection Spain

Exhibited: Pepe Cobo Gallery, »Stephan Balkenhol –

Obra reciente«, Lima 2014

Mit dem Ende des nationalsozialistischen Regimes 1945 beginnt für Willi Baumeister eine Zeit von großer künstlerischer Bedeutung. Seine Kunst war während des Zweiten Weltkrieges als »entartet« diffamiert worden, doch die Sorge, nie wieder frei arbeiten zu dürfen, war mit der Befreiung durch die Alliierten ausgestanden. Dieser politische Wendepunkt markierte für Baumeister einen künstlerischen Neuanfang. Er nutzte die Folgezeit nicht zuletzt zur Vollendung seiner bedeutenden Publikation »Das Unbekannte in der Kunst«, die bereits 1947 erschien.

In der Schrift erörtert Baumeister sein Kunstverständnis, das sich auf die Erforschung des Unbekannten im Zeitalter der modernen abstrakten Kunst konzentriert. »Der wirkliche Gehalt eines modernen Bildes liegt sichtbar und verborgen in dem ganz äußerlichen Drama der Farben und Formen. [...] Dabei soll nicht das Dekorative den Wert darstellen, sondern etwas ganz anderes, nämlich ein unerklärlicher Spuk, eine Magie, die durch den äußeren Eindruck hindurch aufsteigt, wenn man als Betrachter in der Lage ist, so lange aufnahmebereit sich dem Eindruck hinzugeben, bis die Ahnungen von einem Gehalt sich verdichten und zu dem Betrachter zu sprechen zu beginnen.«¹ Baumeister ermutigt damit die Betrachtenden, sich von rationalen Interpretationen zu lösen und stattdessen von emotionalen Eindrücken leiten zu lassen, um so das Verborgene in der Kunst zu entdecken.

Unser Werk »Tschun-Li« von 1949 verdeutlicht diesen Grundgedanken. Es ist den sogenannten »Nocturnes« zuzuordnen, einer Werkgruppe von Gemälden, die ein tiefes Blau als Hintergrund haben, vor dem sich sehr farbintensive Formen deutlich abheben. Baumeister gestaltet hier ein Gefüge aus kleineren Farbflächen, Linien und amorphen Formen. Sie verteilen sich ohne nachvollziehbare oder korrespondierende Bedeutung über den Bildgrund und es entsteht der Eindruck, als blicke man durch ein Vergrößerungsglas ins Innere des Werkes, um es in seinen Einzelheiten zu erfassen. Inspiriert durch Archäologie und die Malereien afrikanischer und asiatischer Kulturen gibt sich Baumeister dabei einer vollkommen fiktiven Farb- und Formensprache hin.

¹ Willi Baumeister 1949, zit. nach: Götz Adriani (Hg.): »Baumeister« Tübingen, 1971, S. 208.



Öl auf Hartfaserplatte auf Hartfaserplatte montiert
44,7 x 33,9 cm auf 52 x 41 cm
Signiert und »49« datiert sowie rückseitig nochmals signiert,
datiert und betitelt

Aufgenommen in den Nachtrag des Werkverzeichnisses der
Gemälde des Künstlers von Felicitas Baumeister und Peter
Beye, Baumeister Archiv Stuttgart, unter der Nr. I514A
Provenienz: Privatsammlung Hessen; Villa Grisebach, Berlin
(108. Auktion, 30. Mai 2003, Los 64); Privatsammlung Europa
(2003-2023)

Oil on board mounted on board
17 5/8 x 13 3/8 in on 20 1/2 x 16 1/8 in
Signed and dated »49« also signed, dated and titled again
on the verso

Registered for the supplement to the Catalogue Raisonné of
the artist's paintings by Felicitas Baumeister and Peter Beye,
Baumeister Archive Stuttgart, as no. I514A
Provenance: Private Collection Hesse; Villa Grisebach,
Berlin (108th Auction, 30. May 2003, Lot 64); Private
Collection Europe (2003-2023)

1931 Siegen – 2007 Rostock / 1934 Potsdam – 2015 Düsseldorf

NEUSS AM RHEIN, 1990

Als Pioniere der dokumentarischen Fotografie wurden Bernd und Hilla Becher für ihre seriellen Aufnahmen industrieller Bauten international anerkannt. Über Jahrzehnte beeinflussten sie die zeitgenössische Kunstszene im Bereich der Fotografie. Ihr bekanntes Werk umfasst fotografische Serien von Wassertürmen, Gasbehältern, Hochöfen, Kühltürmen und anderen industriellen Strukturen. Diese wurden stets in einem neutralen, sachlichen Stil aufgenommen, oft bei diffuser Beleuchtung und unter Vermeidung dramatischer Effekte. Ihre Motive fand das Künstlerehepaar zwischen 1959 und 2007 insbesondere in Europa und den USA. Als Lehrende an der Düsseldorfer Kunstakademie prägten sie die »Düsseldorfer Photoschule«.

Bernd und Hilla Becher begriffen Industriebauten als kulturelle Artefakte. Durch ihre dokumentarische Fotografie verfolgten sie den Ansatz, jene dem Abriss geweihten Bauten in einer Art Inventur für die Nachwelt festzuhalten. Dabei legten sie großen Wert auf die formale Ästhetik der Strukturen und deren Klassifizierung. Deshalb arrangierten sie ihre Werke oft nach bestimmten Kriterien in Rasterform, um die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den einzelnen Strukturen zu verdeutlichen. Diese systematische Herangehensweise in sogenannten Typologien ist typisch für ihr Werk.

Als Einzelwerke repräsentieren die Fotografien allgemein die Auseinandersetzung des Duos mit den Veränderungen durch die Industrialisierung. Schon früh begriffen die beiden, dass diese nicht nur technische Bauwerke beeinflusst, sondern auch deren Rolle als Teil einer kulturellen Landschaft. Retrospektiv gelang es Bernd und Hilla Becher, die Wechselwirkung zwischen Technik, Wirtschaft und Gesellschaft in einer Fotografie zu verdeutlichen. Denn was den Ansprüchen von gestern noch genügte, ist heute oft längst überholt – wie die Bauwerke in diesen beiden Arbeiten. Auch vor ihnen machten Modernisierung, Abriss und Veränderung keinen Halt: weder vor der Hochsilo-Anlage für Futtermittel in Neuss am Rhein noch vor der Industrielandschaft in Duisburg-Bruckhausen. →

Silbergelatineabzug

51,6 x 59,9 cm

Signiert von beiden Künstlern, datiert, betitelt und

»1/5« nummeriert auf der Rückseite

Auflage: 5

Provenienz: Atelier der Künstler; Achenbach Art Consulting, Düsseldorf (-1991); Privatsammlung Europa (1991-2023)

Silver gelatin print

20 3/8 x 23 5/8 in

Signed by both artists, dated, titled and numbered

»1/5« on the verso

Edition of 5

Provenance: The artists' studio; Achenbach Art Consulting, Dusseldorf (-1991); Private Collection Europe (1991-2023)



BERND & HILLA BECHER

1931 Siegen – 2007 Rostock / 1934 Potsdam – 2015 Düsseldorf

BLAST FURNACE PLANT, DUISBURG-BRUCKHAUSEN / RUHR, G (VIEW FROM OUTSIDE), 1999

→ Das Hüttenwerk der damaligen Thyssen Stahl AG im Duisburger Stadtteil Bruckhausen hat einen tiefgreifenden Wandel hinter sich. Seit seiner Errichtung ab 1889 erlebte es mehrere Phasen des Wachstums und der Expansion. Schon in den 1950er und 1960er Jahren wuchs die Hütte mit Kokerei und Hochöfen mit Nebenanlagen zum größten Hüttenwerk Europas heran. Als Bernd und Hilla Becher 1999 diese Aufnahme von der Hauptverwaltung aus machten, hatte sich die Industrielandschaft längst in das kulturelle Gedächtnis eingepreßt.

In unmittelbarer Nähe zu der Anlage befanden sich Wohngebiete. Nur wenige hundert Meter und die hier diagonal durchs Bild verlaufende Kaiser-Wilhelm-Straße trennten Arbeitsplätze und Personal. Heute existiert die Kokerei auf dem Gelände nicht mehr. Nicht zuletzt das sich wandelnde Umweltbewusstsein und die daraus resultierenden Anforderungen an den Betrieb führten zum Neubau der Anlage am Rhein in Duisburg Schwelgern. Auch die Hochofenlandschaft hat sich verändert. Heute stehen auf dem Werksteil Bruckhausen nur noch zwei Hochöfen. Ein neu erbauter Grüngürtel schafft zudem mehr Platz zwischen Industrie und Wohnbebauung.

Silbergelatine auf Agfa Papier

Darstellung: 49,2 x 60,8 cm

Blatt: 50,5 x 62,2 cm

Signiert von beiden Künstlern, datiert, betitelt und »1/5« nummeriert auf der Rückseite sowie auf der Rückpappe mit dem Etikett der Sonnabend Gallery versehen

Ein weiteres Exemplar befindet sich in der Sammlung des Museum of Modern Art und als Dauerleihgabe im Metropolitan Museum, New York

Auflage: 5

Provenienz: Atelier der Künstler; Sonnabend Gallery, New York (2003); Privatsammlung New York (2003-2019); Privatsammlung New York (2019-2022)

Literatur: Bernd & Hilla Becher, »Bergwerke und Hütten«, hrsg. v. Schirmer/Mosel, München 2010, Cover + Nr. 94; Bernd & Hilla Becher, »Industrielandschaften«, hrsg. v. Schirmer/Mosel, München 2002, Nr. 97

Gelatin silver print on Agfa paper

Image: 19 3/8 x 23 7/8 in

Sheet: 19 7/8 x 24 1/2 in

Signed by both artists, dated, titled and numbered »1/5« on the verso also provided with the label of Sonnabend Gallery on the back cardboard

Another copy is part of the collection of the Museum of Modern Art and is on permanent loan to the Metropolitan Museum, New York

Edition of 5

Provenance: The artists' studio; Sonnabend Gallery, New York (2003); Private Collection New York (2003-2019); Private Collection New York (2019-2022)

Literature: Bernd & Hilla Becher, »Bergwerke und Hütten«, ed. by Schirmer/Mosel, Munich 2010, Cover + no. 94; Bernd & Hilla Becher, »Industrielandschaften«, ed. by Schirmer/Mosel, Munich 2002, no. 97



1902 Kattowitz, Polen – 1975 Paris

LES JEUX DE LA POUPÉE VII, 1936-1937/1949

In surrealistischen Kreisen avancierten Anfang der 1930er Jahre künstliche Menschendoubles zu poetisch überhöhten Objekten erotischer Fantasien und Symbolen kapitalistischer Dekadenz. Hans Bellmer, ein deutscher Künstler, Fotograf und Freund von surrealistischen Größen wie Paul Éluard und André Breton, fokussierte sein Schaffen beinahe obsessiv auf das Motiv der Puppe. Die realistischen Imitate löste er dabei aus ihren ursprünglichen Kontexten und setzte sie mit neuen, konsumkritischen und oft auch erotisch-destruktiven Bedeutungen in Verbindung.

Ab 1933 fertigte Bellmer lebensgroße Figuren, fotografierte sie in zahlreichen Variationen und experimentierte mit außergewöhnlichen Assoziationen für die leblosen Objekte. Das auf unserer Fotografie abgebildete Puppenmodell stellte Bellmer 1935 fertig. In weit über hundert Fotografien hielt er es bis 1937 fest. Die dafür geplante Publikation »Les Jeux de la Poupée« erschien aufgrund des Kriegsausbruches jedoch erst 1949 in Paris.

Dieser kolorierte Abzug zeigt eine Puppe ohne Kopf und Oberkörper, dafür mit vier wie durch ein Kugelgelenk drehbaren Beinen, vor einem Baum stehend. Der prominent in Szene gesetzte Schoß charakterisiert die Figur als weiblich. Ihr Körper erscheint deformiert und willkürlich zusammengesetzt mit spärlicher Bekleidung. Die weißen Rüschensocken und Lackschuhe wirken kindlich.

Bewusst setzte Bellmer die Puppe in einen narrativen Kontext, platzierte sie in einem dunklen Wald und hob sie rotglühend hervor. Vor ihr liegt ein zusammengeknülltes Kleidungsstück, während eine dunkle, verschwommene Gestalt im Hintergrund die Figur zu beobachten scheint. Fragen nach dem »Was ist passiert – was wird geschehen?« ziehen die Betrachtenden in den Bann und in die voyeuristische Bildwelt Hans Bellmers.

Silbergelatineabzug aufgezogen auf Papier, koloriert
Darstellung: 14,1 x 13,8 cm
Blatt: 24,3 x 19,3 cm
»VII« nummeriert auf dem alten Unterlagekarton
Auflage: 136 + 6 h.c.; Nr. 7 von 15 handkolorierten Abzügen aus der Serie »Les jeux de la poupée«; Herausgeber: Les Éditions Premières, Paris, 1949
Provenienz: Privatsammlung Kalifornien/USA; Phillips, New York (Auktion I. April 2014, Los 65); Sammlung Joe Baio (2014-2023)
Literatur: Otto Karl Werckmeister, »Die Demontage von Hans Bellmers Puppe«, Berlin/München 2011, Abb. 5, S. 18

Silver gelatin print mounted on paper, hand-coloured
Image: 5 1/2 x 5 3/8 in
Sheet: 9 5/8 x 7 5/8 in
Numbered »VII« on the old underlying cardboard
Edition of 136 + 6 h.c.; No. 7 of 15 hand-coloured prints from the series »Les jeux de la poupée«; Publisher: Les Éditions Premières, Paris, 1949
Provenance: Private Collection California/USA; Phillips, New York (Auction I. April 2014, Lot 65); Collection Joe Baio (2014-2023)
Literature: Otto Karl Werckmeister, »Die Demontage von Hans Bellmers Puppe«, Berlin/Munich 2011, ill. 5, p. 18



HENRI-EDMOND CROSS

1856 Douai, Frankreich – 1910 Saint-Clair/Var, Frankreich

UN PIN EN BORD DE MER, ca. 1905

In zarten bis dunklen Blau-, Grün- und Türkis-Tönen reiht sich auf unserem Blatt Farbtupfer an Farbtupfer. Im Zusammenspiel bilden sie beinahe spielerisch eine Pinie vor dem angedeuteten Mittelmeer. Der Baumstamm ist in strahlendem Orange hervorgehoben und der Boden der südländischen Landschaft mit einem Gelb-Ocker-Ton angedeutet. Die hellen Zwischenflächen des Papiers unterstützen die Strahlkraft der Farben und verbreiten so die Stimmung eines warmen Sommertages am Meer.

Seit 1891 lebt Henri-Edmond Cross¹ an der französischen Riviera. Fasziniert vom gleißenden Licht an der Küste und den leuchtenden Farben des Mittelmeers entwickelt er seine Malweise weiter, die 1884 mit der Gründung des »Salon des Indépendants« in Paris begann und ihn gemeinsam mit Künstlern wie Georges Seurat und Paul Signac zu einem Wegbereiter der Moderne machte. Ausgehend vom Impressionismus suchten diese Künstler in ihren Werken nach Objektivität und ästhetischer Wirkung. Statt die Farben schon vor dem Auftragen zu mischen, malten sie einzelne Farbtupfer, später auch breitere Farbflächen, die sich erst im Auge der Betrachtenden durch optische Verschmelzung zum angestrebten Sujet und seiner Farbwirkung verbinden. Diese als Pointillismus oder Divisionismus bezeichnete Stilrichtung gab der Farbe eine zu diesem Zeitpunkt neue, abstrakte Funktion als autonomes Gestaltungsmittel und ebnete den Weg der Moderne hin zur abstrakten Kunst.

Es sind die südlichen Landschaften und Cross' stete Suche nach Harmonie und Einheit von Mensch und Natur, die seine Malerei thematisch prägen. Das Spätwerk des französischen Künstlers zeichnet sich dabei durch eine stete Zuwendung zum Aquarell aus. Direkt vor dem Motiv malend erlauben ihm das kleine Format und der schnelle Trocknungsprozess die unmittelbare Übertragung von Natureindrücken. Sein Stil wird weicher, die Technik weniger dogmatisch.

Nur ein Jahr nach dem Entstehen unseres Aquarells verstirbt Cross mit nur 54 Jahren an einem Krebsleiden. 1912 werden 17 seiner Arbeiten auf der ersten Sonderbund-Ausstellung in Köln gezeigt. Sammler wie Harry Graf Kessler und Karl Ernst Osthaus werden auf ihn aufmerksam und erwerben seine Arbeiten. Renommierete Museen wie das Städel Museum in Frankfurt bewahren bis heute seine Werke in ihren Sammlungen. Diffamiert als entarteter Künstler verschwinden Cross' Arbeiten im Nationalsozialismus in Deutschland jedoch von der Bildfläche. 2018 widmet ihm das Museum Barberini in Potsdam erstmals in Deutschland eine Retrospektive.²

1 Den Namen Cross nahm der französische Maler ab 1883 als Pseudonym für seinen Geburtsnamen Delacroix an, um einer Verwechslung mit dem Maler Eugène Delacroix (1798-1863) vorzubeugen.

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



Aquarell und Bleistift auf Papier

22,3 x 15,7 cm

Signiert

Aufgenommen in den in Vorbereitung befindlichen Nachtrag zum Werkverzeichnis der Aquarelle von Henri-Edmond Cross unter der Nr. 23.05.31/857

Expertise: Patrick Offenstadt, Neuilly-sur-Seine 2023

Provenienz: Alexander Schick, Berlin; Privatsammlung (durch Erbschaft); Christie's, Paris (Auktion 21. Mai 2008, Los 27); Stephen Ongpin Fine Art, London (-2010); Privatsammlung Glasgow (2010-2023)

Watercolour and pencil on paper

8 3/4 x 6 1/8 in

Signed

To be included in the forthcoming supplement to the Catalogue Raisonné of Henri-Edmond Cross's watercolours as no. 23.05.31/857

Certificate of Authenticity by Patrick Offenstadt, Neuilly-sur-Seine 2023

Provenance: Alexander Schick, Berlin; Private Collection (by inheritance); Christie's, Paris (Auction 21. May 2008, Lot 27); Stephen Ongpin Fine Art, London (-2010); Private Collection Glasgow (2010-2023)

SONIA DELAUNAY

20

1885 Gradizhsk/Ukraine – 1979 Paris

PROJECT II, ca. 1969

Dieses Blatt in Rot und Blau von Sonia Delaunay aus dem Nachlass von Jacques Damase (1930–2014) ist Zeugnis einer wundervollen Freundschaft und Zusammenarbeit zwischen der Künstlerin und dem Galeristen, Autoren und Verleger Damase, der sie in den letzten 15 Jahren ihres Lebens intensiv förderte und der sich auch nach ihrem Tod um ihr Werk kümmerte. Delaunay kommentiert die Bedeutung dieser Beziehung in ihrer Autobiographie:

»In the last phase of my life when I began to be known as a painter, Jacques Damase played a leading role. He helped to bring my work to light just as I had done for Robert from his death until his international establishment. What had I been known as until now – a decorator, a muse of Orphism, Robert Delaunay's companion. Then, I was granted ›collaborator, continuator...‹ before my work was ever accepted for itself.«¹

Damase galt als »jüngster Verleger der Welt«. Schon mit 18 Jahren publizierte er sein erstes, handgesetztes Buch mit einer Zusammenstellung von Volksliedern aus der Zeit der Revolution von 1848. Später galt er als bedeutender Herausgeber der wichtigsten Künstler seiner Zeit wie beispielsweise Chagall, Braque und Picasso. Ab 1965, nachdem er Delaunay für ein Interview kennengelernt hatte, publizierte er Alben, Bücher und Grafikeditionen der Künstlerin, der bis dahin noch keine Monografie gewidmet worden war. Zudem kuratierte Damase in seinen Galerien in Paris mehrere Ausstellungen für Sonia und Robert Delaunay. 1971 gab er eine Monografie unter dem Titel »Sonia Delaunay – Rhythmes et Couleurs« heraus und unterstützte Sonia Delaunay zudem bei ihrer Autobiografie »Nous Irons Jusqu'au Soleil«, für die er das Vorwort verfasste. In der eigens dafür erworbenen Druckerei »Imprimerie Sonia« in Brüssel druckte Damase zahlreiche Publikationen mit und über Sonia Delaunay, darunter einen Band anlässlich ihres 90. Geburtstages und nach ihrem Tod »Dessins Noirs et Blancs«.

1 Sonia Delaunay,
»Nous Irons Jusqu'au Soleil«,
Paris 1978, S. 196.

Gouache und Tinte auf Papier
18 x 13,5 cm

Provenienz: Atelier der Künstlerin; Nachlass Jacques Damase; Privatsammlung Frankreich

Gouache and ink on paper
7 1/8 x 5 3/8 in

Provenance: The artist's studio; Estate of Jacques Damase; Private Collection France



1940 Düsseldorf – lebt & arbeitet in Düsseldorf, Goch & Bagnoregio, Italien

OHNE TITEL, 1977

Ulrich Erbens Werke sind stark geprägt von Bildelementen, die einem übergreifenden, kompositionellen Ganzen untergeordnet sind. Nach seinem Aufenthalt in New York im Jahr 1967 kam er durch seine dortigen Beobachtungen zu dem Schluss, dass Farben essenzieller für das Wesen von Städten und Landschaften seien als ihre topographische Identifizierbarkeit. Somit wurden gegenstandsbezogene Andeutungen für ihn hinfällig und er erkor die reine Farbe zum Ordnungsprinzip, welches sich in seinem Wirken durch eine starke Reduktion auf wenige Farben sowie Schwarz oder Weiß äußert. Waren diese Werke noch vom Kontrast der beiden Nicht-Farben geprägt, ersuchte Erben später eine weitere Beschränkung der Farben in ihrer assoziativen Kraft und schuf ab 1968 schließlich monochrome Exemplare, die sich durch minimale Kontraste tonaler Abstufungen ein und derselben Farbe auszeichneten.

Auch unser Gemälde von 1977 zeigt eine strenge Anordnung zweier Nuancen derselben Farbe. Im Zentrum der Komposition bestimmt der etwas hellere Ton ein Rechteck und wird von seiner dunkleren Abstufung umrahmt. Die geradlinige Gestaltung des Bildraumes setzt das Werk deutlich von dem umgebenden Raum ab. Erben baut seine Gemälde wie ein alter Meister stets mit vielen hauchdünnen Farbschichten auf, die dann die für seine Werke so typische Leichtigkeit vermitteln und Farbabstufungen von feinsten Nuancierung erzeugen. Auf diese Weise wirken die Farben wärmer oder kühler und hervor- oder zurücktretend. Erben erzeugt eine sehr spannende Wechselwirkung zwischen den Rechtecken und erinnert den Betrachter daran, das Bild sehr aufmerksam anzuschauen und jedem Objekt mindestens auch einen sehr genauen zweiten Blick zu schenken. Die illusionistische Räumlichkeit seiner Werke beschreibt er wie folgt: »Diese unterscheidet sich von der perspektivischen Räumlichkeit der Albersschen¹ Bilder dadurch, dass sie schwebend, »sphärisch« (Erben) zur Wirkung kommt.«²

1 Der Künstler Josef Albers betrieb detaillierte Forschungen zur Farbwechselwirkung bzw. Farbräumlichkeit (Interaction of Color).

2 H. L. Alexander v. Berswordt-Wallrabe (Hg.), »Neue konkrete Kunst. Konkrete Kunst – Realer Raum«, Bochum 1971

Öl auf Leinwand
190 x 160 cm

Signiert und »77« datiert auf der Rückseite

Das Gemälde ist im Werkarchiv Ulrich Erben unter der Nr. BG-1977-008 registriert und für die Aufnahme in das entstehende Werkverzeichnis der Leinwandbilder vorgemerkt

Provenienz: Atelier des Künstlers; Galerie art in progress, Düsseldorf; Privatsammlung Schweden; Privatsammlung Belgien

Literatur: Galerie Ludorff, »Kunst im Rheinland«, Düsseldorf 2023, S. 71

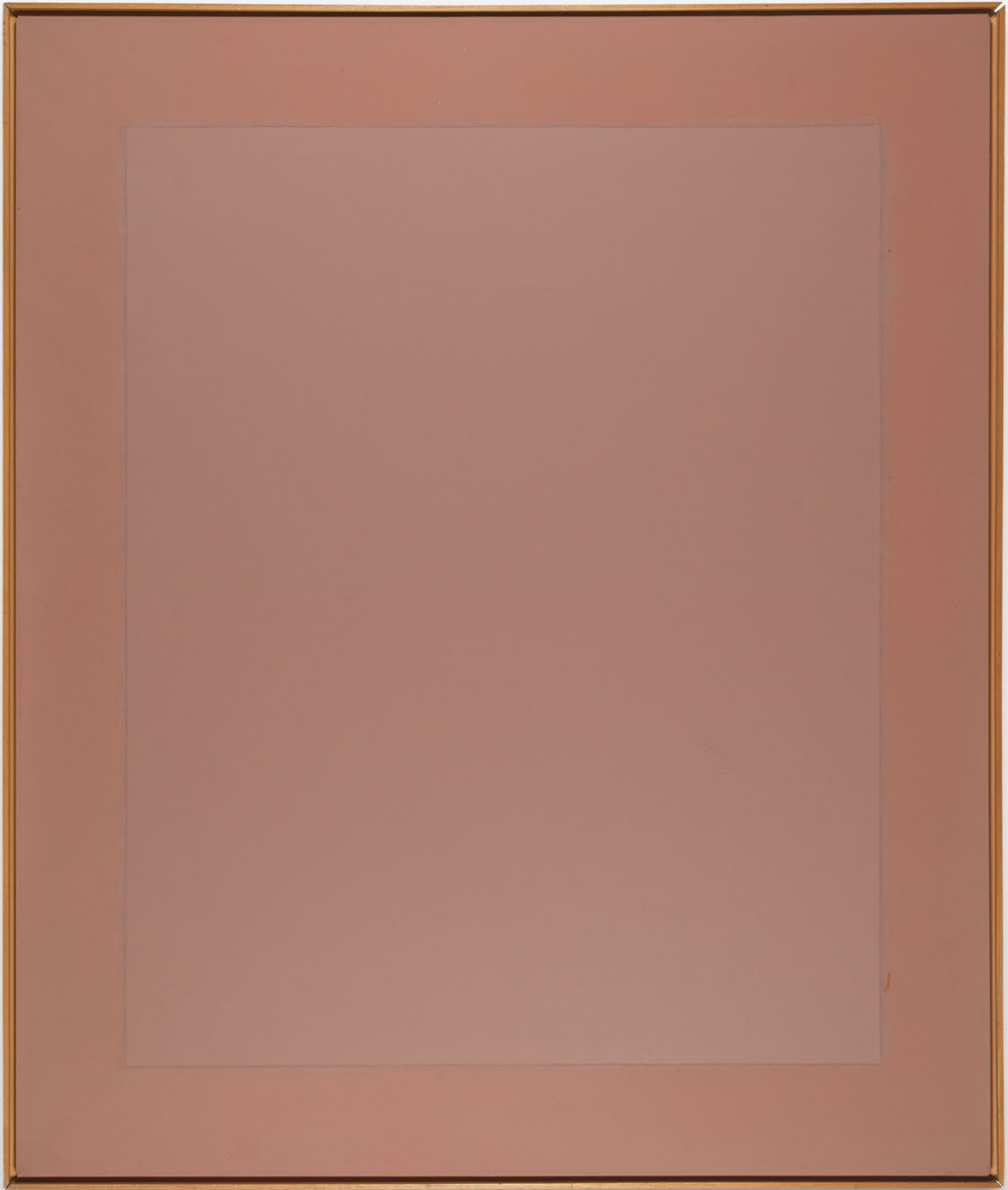
Oil on canvas
74 3/4 x 63 in

Signed and dated »77« on the verso

The painting is registered in the Ulrich Erben work archive as no. BG-1977-008 and is noted for inclusion in the forthcoming Catalogue Raisonné of canvas paintings

Provenance: The artist's studio; art in progress Gallery, Düsseldorf; Private Collection Sweden; Private Collection Belgium

Literature: Galerie Ludorff, »Kunst im Rheinland«, Düsseldorf 2023, p. 71



1871 New York – 1956 New York

KIRCHE VON TREPTOW AN DER REGA I, 1926

Der Künstler und Bauhaus-Lehrer Lyonel Feininger war ein hervorragender Zeichner und Aquarellist. Seine Arbeiten auf Papier begeistern durch die Spannung zwischen duftigem Farbauftrag und kontrolliert gesetzter Linie. Bereits 1907 schrieb der damals noch erfolgreich als Karikaturist tätige Feininger an seine spätere Frau Julia: »Das Gesehene muss innerlich umgeformt und crystallisiert werden.«¹ Ein Erweckungsmoment für seinen späteren Stil als freischaffender Künstler war sein Besuch 1911 in Paris und die Begegnung mit Robert Delaunays kubistisch-prismatischen Ansichten des Symbols für Modernität: dem Eiffelturm. Im Gegensatz dazu wählt Feininger Architektur aus seinem Umfeld: mittelalterliche Kirchen. In Analogie zur Fuge in der Musik, stellt der aus einer Musikerfamilie stammende Feininger seine Kirchen in einem Spannungsfeld aus Harmonie und Dissonanz, Formstrenge und Rhythmus dar. Die Transparenz der Aquarellfarbe symbolisiert eine geistige Klarheit, Durchdringung und Spiritualität, wodurch die »innere Version« des Malers zum Vorschein tritt.

»Kirche von Treptow an der Rega I« ist ein eindrucksvolles Beispiel für dieses zentrale Thema im Œuvre des Künstlers. Feininger besuchte die Stadt Treptow (das heutige Trzebiatów in Polen) von 1924 bis 1935 häufig während seiner Sommerferien in Deep (dem heutigen Mrzeżyno). Seine anfänglichen Ressentiments gegenüber der Stadt legt er schnell ab:

»Neulich war Treptow für mich voller neuer Entdeckungen – die Stadt gewinnt an Attraktivität, wenn man sie näher kennenlernt. Sie ist mausetot; aber aus dem erbärmlichen Verfall, mit dem man anfangs konfrontiert wird, tauchen allmählich Spuren eigentümlicher Fantasien auf, und eine einzigartige friedliche Schönheit des Ortes überwältigt mich, etwas, das man lieb gewinnen kann.«²

Jahrzehnte später, im amerikanischen Exil, hielt er seine Eindrücke auf den Gemälden »Vita Nova«, 1947 (Moeller 488), und »Kirche von Alt-Treptow«, 1949 (Moeller 510), erneut fest und griff somit auf sein in Europa geschaffenes »künstlerisches Kapital« zurück. Ebenso bezeichnete Feininger Werke, die er mit dem umgekehrten Venus-Symbol ♁ als unverkäuflich kennzeichnete, wie auch auf unserem Blatt unten links geschehen, um es für seine persönliche Sammlung zurückzuhalten. Beleg für die Bedeutung dieses Aquarells ist auch die Tatsache, dass es vom Künstler in die Sammlung seines Sohnes Laurence übergang, also in der Familie verblieb.

- 1 Brief an Julia Berg vom 29. August 1907.
- 2 Lyonel Feininger in einem Brief an seine Frau Julia, 1925, dem Jahr bevor unser Blatt entsteht.



Foto: Lyonel Feininger, [View of houses and Saint Mary's Church, Treptow, Baltic Coast], Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, Gift of T. Lux Feininger, © Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn



Aquarell und Tusche auf Papier

28,5 x 41,5 cm

Signiert, »11.7.26« datiert und betitelt

Das umgekehrte Venus-Symbol $\text{\textcircled{v}}$ unten links auf dem Bild ist ein Hinweis darauf, dass Lyonel Feininger dieses Werk für seine persönliche Sammlung aufbewahren wollte. Das Aquarell zeigt die Marienkirche in Treptow (dem heutigen Trzebiatów) an der Ostsee. Der Künstler besuchte Treptow häufig während seiner Sommerferien in Deep (dem heutigen Mrzeżyno) von 1924 bis 1935. Diese Kirche in Treptow ist auf den Gemälden Vita Nova, 1947 (Moeller 488) und Kirche von Alt-Treptow, 1949 (Moeller 510) abgebildet.

Registriert im Archiv des Lyonel Feininger Project LLC New York/Berlin unter der Nr. 1821-01-23-23

Expertise: Achim Moeller, Direktor des Lyonel Feininger Project LLC, New York/Berlin 2023

Provenienz: Laurence Feininger, Trento (Sohn des Künstlers); Privatsammlung Europa (in Familienbesitz 1973-2023)

Watercolour and Indian ink on paper

11 1/4 x 16 3/8 in

Signed, dated »11.7.26« and titled

The inverted Venus symbol $\text{\textcircled{v}}$ at the bottom left of the picture is an indication that Lyonel Feininger wanted to keep this work for his personal collection. The watercolour shows St Mary's Church in Treptow (now Trzebiatów) on the Baltic Sea. The artist often visited Treptow during his summer holidays in Deep (now Mrzeżyno) from 1924 to 1935. This church in Treptow is depicted in the paintings Vita Nova, 1947 (Moeller 488) and Church of Old Treptow, 1949 (Moeller 510) Registered in the archive of the Lyonel Feininger Project LLC New York/Berlin as no. 1821-01-23-23

Certificate of Authenticity by Achim Moeller, Managing Principal of The Lyonel Feininger Project LLC, New York/Berlin 2023

Provenance: Laurence Feininger, Trento (the artist's son); Private Collection Europe (family owned 1973-2023)

1956 Essen – lebt & arbeitet in Düsseldorf

PUDEL, 1995

Katharina Fritschs Skulptur »Pudel« ist ein sehr typisches Beispiel für die Arbeitsweise der Künstlerin, die sich mit der Alltagskultur und der Wahrnehmung von Objekten auseinandersetzt und daran interessiert ist, die Grenzen zwischen Realität und Symbolismus, Form und Inhalt zu hinterfragen. Für ihre Werke wählt Fritsch oft alltägliche Objekte, die die Betrachtenden sofort wiedererkennen. In diesem Fall wird jedoch kein Gegenstand, sondern ein Lebewesen, der Pudel, in den Fokus gerückt.

Indem Sie den Pudel auf einen Sockel stellt, erklärt sie ihn zum Kunstwerk. Durch die Verwendung eines einzelnen, monochromen Farbtons betont sie die Form des Objekts und fordert zum genaueren Hinsehen auf. Trotz des großen optischen Reizes der allansichtigen Skulptur, blickt man schnell über die reine Oberfläche hinaus und beschäftigt sich mit der symbolischen Tiefe der Skulptur. Wofür mag der Pudel in den Augen der Künstlerin stehen? Wofür steht er in unseren Augen?

Der Pudel kann als Symbol für Verspieltheit und Anmut, aber auch als Symbol der Treue interpretiert werden, da diese Hunde sehr lernwillig und auf den Halter oder die Halterin bezogen sind. Des Weiteren ist zu erwähnen, dass das Pudelhhaar besonders ist, weil es nicht einfach ausfällt, wie bei den meisten anderen Hunderassen. Das Pudelhhaar wächst wie bei einem Schaf, weshalb es geschoren werden muss. →

Gips, farbig gefasst

40 x 43 x 17 cm

Signiert, datiert und »52/64« nummeriert auf der Unterseite der hinteren Pfoten

Ein weiteres Exemplar dieser Edition befindet sich im Walker Art Center, Minneapolis

Auflage: 64

Werkverzeichnis Liebermann 1996 Nr. 101

Provenienz: Privatsammlung Deutschland

Literatur: Galerie Ludorff, »Kunst im Rheinland«, Düsseldorf 2023, S. 114; Walker Art Center, »Bits & Pieces Put Together to Present a Semblance of a Whole«, Minneapolis 2005, S. 227 (anderes Exemplar); Valeria Liebermann, »Werkverzeichnis 1979-1996«, in: San Francisco Museum of Modern Art/Museum für Gegenwartskunst Basel, »Katharina Fritsch«, Ausst.-Kat., Köln 1996, Nr. 101

Ausstellungen: Galerie Ludorff, »Kunst im Rheinland«, Düsseldorf 2023

Plaster, painted

15 3/4 x 16 7/8 x 6 3/4 in

Signed, dated and numbered »52/64« under the hind paw

Another copy of this edition is in the Walker Art Center,

Minneapolis

Edition of 64

Catalogue Raisonné by Liebermann 1996 no. 101

Provenance: Private Collection Germany

Literature: Galerie Ludorff, »Kunst im Rheinland«, Düsseldorf 2023, p. 114; Walker Art Center, »Bits & Pieces Put Together to Present a Semblance of a Whole«, Minneapolis 2005, p. 227 (another copy); Valeria Liebermann, »Werkverzeichnis 1979-1996«, in: San Francisco Museum of Modern Art/Museum für Gegenwartskunst Basel, »Katharina Fritsch«, exh.cat., Cologne 1996, no. 101

Exhibited: Galerie Ludorff, »Kunst im Rheinland«, Düsseldorf 2023



→ Im Laufe der Zeit hat sich das Scheren der Pudeln zu einer ganz eigenen, kreativen Disziplin – ja in den Augen mancher – sogar zu einer eigenen Kunstform entwickelt. Der typisch manierierte »Pudelschnitt« mit wechselweise kahlen und buschigen Stellen hat sich in das kollektive Gedächtnis eingebrannt.

Katharina Fritsch will aber nicht das Scheren von Pudeln zur Kunstform erklären. Sie beschränkt sich in ihrem Werk sehr deutlich auf das Stellen von Fragen. Antworten bleibt sie uns ganz bewusst schuldig. Der Pudel ist somit eher als Medium zu verstehen, das verschiedene Assoziationen hervorruft und Interpretationen zulässt. Die Skulptur kann als Kommentar zur Alltagskultur, aber auch zur Beziehung zwischen Mensch und Tier interpretiert werden. Steht er möglicherweise sogar für eine poetische Reflexion über Treue, Spiel und die Vergänglichkeit des Lebens? Auch könnte das intelligente Tier als Vermittler zwischen Mensch und Natur verstanden werden.

Durch die Wahl sehr alltäglicher Objekte und das Verwenden einfacher Materialien wie Kunststoff oder Gips liegt die Verbindung zur Massenproduktion und der Konsumgesellschaft nahe. Schnell könnte man Fritschs Kunst aus dieser Perspektive der Pop Art zuordnen. Ihr Ansatz spiegelt aber vor allem den großen Einfluss der Konzeptkunst wider, die den Kontext und die Idee hinter einem Kunstwerk als gleichwertig zu dem physischen Objekt betrachtet. Es geht der Künstlerin wie gesagt aber nicht darum, eine bestimmte Lesart zu betonen oder klare Botschaften zu kommunizieren. Ziel ist es vielmehr, die Betrachtenden mit sehr zugänglichen Themen unmittelbar anzusprechen, um diese dann für die Wahrnehmung des Objektes und das Auseinandersetzen mit ihm und seiner Bedeutung zu sensibilisieren. Mittels der sehr subtilen Symbolik ermöglicht Fritsch den Betrachtenden eine Erfahrung, die über die erste positive Überraschung beim Sichten des Tiers hinausgeht und sich mit eben diesem Kontext auseinandersetzt. Durch ihre Fragestellungen verweist sie auf eine Dimension, die über die reine Darstellung und die Wahrnehmung hinausgeht. Braucht es für das Einordnen eine bestimmte Seherfahrung? Welche Bedeutung spielt dabei das Kunstverständnis der Betrachtenden im Allgemeinen?

Zusammenfassend ist Katharina Fritschs »Pudel« durchaus als ein Meisterwerk der zeitgenössischen Bildhauerei einzuordnen. Nicht ohne Grund hat sie jüngst erst den großen Preis der Biennale für ihr Lebenswerk erhalten. Fritsch erschafft Skulpturen, die zum Nachdenken anregen und sehr poetische und vielschichtige Reflexionen ermöglichen, die weit über die erste Reaktion gegenüber dem vermeintlich alltäglichen Objekt hinausgehen. Ihr Interesse für diesen Kontext, auch den Kontext der kunstfernen Betrachtenden, erweitert den Kunstbegriff bzw. das Verständnis für die Wahrnehmung von Kunst.



Vergleichsabbildung: Das San Francisco Museum of Modern Art in Kalifornien stellte 2009 die Installation »Kind mit Pudeln« von Katharina Fritsch aus, in der sich 224 Pudel kreisförmig um das Christuskind reihen. Foto: Ben Blackwell



1928 Düsseldorf – 2003 Düsseldorf

DIAMOND BLUES I, 1967

Nach seiner Bildhauerausbildung studiert Winfred Gaul von 1950 bis 1955 bei Willi Baumeister und Manfred Henninger in Stuttgart Malerei. Beeinflusst von der Nachkriegsabstraktion bedient er sich zunächst einer informellen Bildsprache. Doch zunehmend missfällt ihm das in dieser Zeit virulente Künstlerbild des Malerheroen und dessen Einschreibung in die Leinwand. Daher widmet sich Gaul bald einer analytischen Malerei, die sich auf das Elementare der Malerei – Fläche und Farbe – konzentriert.

Zu Beginn der 1960er werden Gauls Arbeiten zunehmend minimalistischer und seine gedämpften, erdigen Töne weichen sehr intensiven Farben. Seine Experimente mit Leinwandformen und Farbflächen durchziehen sein gesamtes Werk bis in die 1970er Jahre. »Diamond Blues I« aus der Serie der Verkehrszeichen und Signale ist ein prägnantes Beispiel für Gauls Stil dieser Zeit. Zentral befasst sich Gaul mit der Korrelation von Format und Inhalt des Bildes sowie ihren Widersprüchen. Die Wahl eines runden Bildgrundes, der an ein Tondo aus Renaissance-Zeiten erinnern mag, übernimmt im Werk Gauls vielmehr die zeitgenössische Tendenz zum Shaped Canvas. Das auf die Spitze gestellte Quadrat verwendet er mit Vorliebe und findet – zusammen mit der runden Form des Bildträgers – seine Analogie im Schilderwald der Großstadtstraßen, wo er seine Gemälde auch teils präsentiert. Gaul greift so ein alltägliches Massenprodukt auf und definiert es neu. Ein Ansatz, der aus der Pop Art bekannt ist, von Gaul jedoch ganz anders interpretiert wird. Die vom Kunstwerk hervorgerufene Irritation bei der Betrachtung setzt sich in der Farbigkeit fort, denn die beiden strahlenden Rottöne sind nicht identisch. Eben dieser Moment des Studierens und Verstehens des Malprozesses interessiert Gaul seit Beginn an.

Polyvinylacetat auf Leinwand aufgezogen auf Hartfaser
Ø 90 cm
Signiert und »67« datiert mittels Schablone auf der Rückseite
Werkverzeichnis Romain 1993 Nr. 480
Provenienz: Sammlung Dr. Max Weinsziehr, Düsseldorf;
Privatsammlung Rheinland
Literatur: Lothar Romain, »Winfred Gaul. Werkverzeichnis
Bd. II Gemälde 1962-1983«, Düsseldorf 1993, Nr. 480
Ausstellungen: Westfälischer Kunstverein Münster/Städtische
Kunstsammlungen Ludwigshafen/Kunsthalle Bielefeld/
Ulmer Museum, »Winfred Gaul. Retrospektive 1953-1973«,
Münster/Ludwigshafen/Bielefeld/Ulm 1973/74

Polyvinyl acetate on canvas mounted on masonite
Ø 35 3/8 in
Signed and dated »67« with a stencil on the verso
Catalogue Raisonné by Romain 1993 no. 480
Provenance: Dr. Max Weinsziehr Collection, Dusseldorf;
Private Collection Rheinland
Literature: Lothar Romain, »Winfred Gaul. Werkverzeichnis
Bd. II Gemälde 1962-1983«, Dusseldorf 1993, no. 480
Exhibited: Westfälischer Kunstverein Münster/Städtische
Kunstsammlungen; Ludwigshafen/Kunsthalle Bielefeld/
Ulmer Museum, »Winfred Gaul. Retrospektive 1953-1973«,
Münster/Ludwigshafen/Bielefeld/Ulm 1973/74



GOTTHARD GRAUBNER

1930 Erlbach/Vogtland – 2013 Düsseldorf

OHNE TITEL, 1984

32

Gouache auf Papier

105,5 x 75 cm

Signiert und »84« datiert

Wir danken Frau Kitty Kemr für die freundliche Bestätigung der Echtheit des Werkes

Provenienz: Atelier des Künstlers; Galerie Schmela, Düsseldorf; Galerie Renée Ziegler, Zürich; Unternehmenssammlung Zürich (-2023)

Gouache on paper

41 1/2 x 29 1/2 in

Signed and dated »84«

We thank Ms Kitty Kemr for the kind confirmation of the work's authenticity

Provenance: The artist's studio; Galerie Schmela, Dusseldorf; Galerie Renée Ziegler, Zurich; Corporate collection Zurich (-2023)



1961 Freiburg – lebt & arbeitet in Berlin

OHNE TITEL, 2002

Einmal mehr verbildlicht sich in diesem leuchtenden Hauptwerk Katharina Grosse Credo, dass Farbe wechselhaft und stimmungsvoll ist und voller Leben dynamisch vor- und zurückspringende Bildräume erschafft, deren Wirkung sich die Betrachtenden nicht entziehen können. Grosse, die unter anderem dafür bekannt ist, losgelöst vom klassischen Bildträger zu arbeiten, häufig architektonische Gebilde, Alltagsgegenstände oder gar die pure Natur in ihre farbgewaltigen Arbeiten zu integrieren, wählt in diesem Fall eine über zwei Meter große Leinwand, die sie mit leicht gebogenen, transluzenten Pinselbahnen so überzieht, dass der Eindruck sich überlagernder Farbnetze in den verschiedensten, leuchtenden Farben entsteht. Im ersten Moment dominiert ein strahlendes Türkis, das aber wiederum nur so zum Leuchten gebracht werden kann, weil sich unmittelbar darunter ein dichtes Netz aus pinken Pinselbahnen befindet. Beim genaueren Hinsehen erkennt man dann, dass unter dem Pink ebenfalls Farbnetze aus Gelb-, Grün- und Rottönen angelegt sind, die dem Bild eine erstaunliche Tiefe verleihen und zu der faszinierenden, irisierenden Gesamtwirkung beitragen, die die Betrachtenden unmittelbar in ihren Bann zieht. →

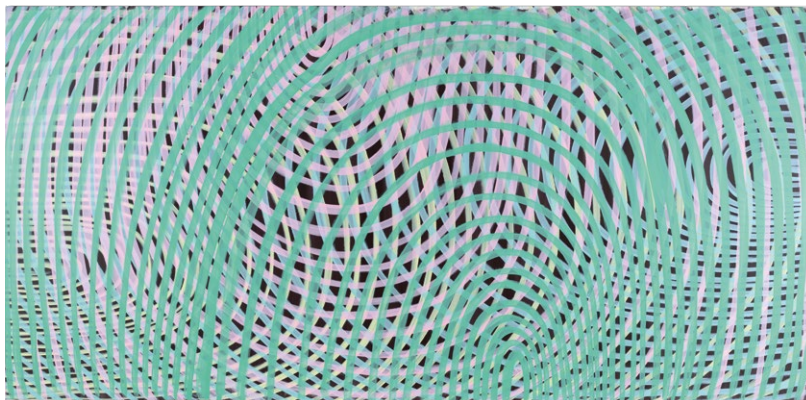


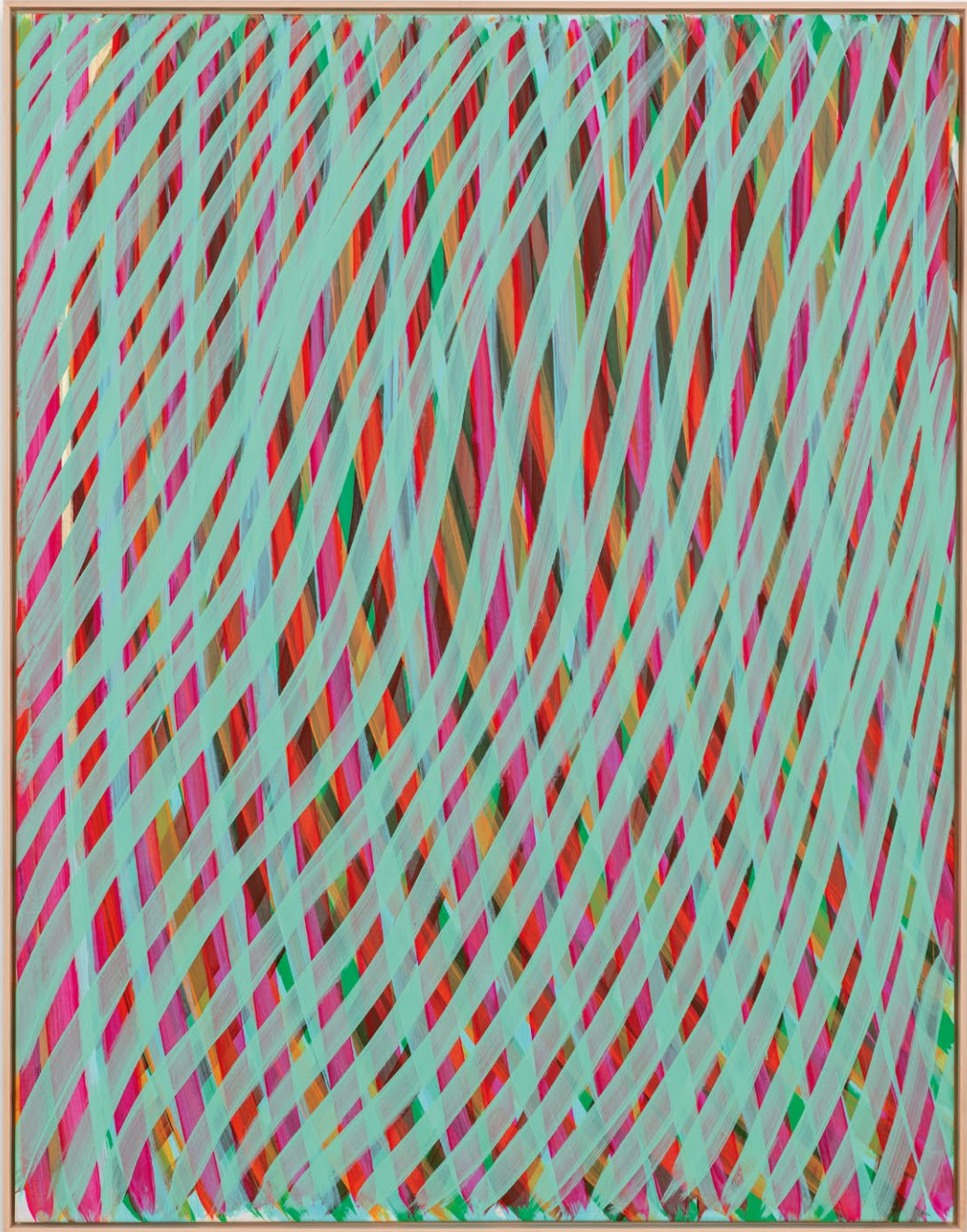
Abb 1: Katharina Grosse,
Ohne Titel, 2002, FH 464/2003-22 /
Städtische Galerie im Lenbach-
haus und Kunstbau München,
Sammlung KiCO © VG Bild-
Kunst, Bonn 2024

Acryl auf Leinwand
208,4 x 162 cm

Signiert, datiert und »I022M« beschriftet auf der Rückseite
Provenienz: Atelier der Künstlerin; Galerie Mark Müller,
Zürich (2002); Privatsammlung Schweiz (2002-2023)

Acrylic on canvas
82 x 63 3/4 in

Signed, dated and inscribed »I022M« on the verso
Provenance: The artist's studio; Galerie Mark Müller,
Zurich (2002); Private Collection Switzerland (2002-2023)



1961 Freiburg – lebt & arbeitet in Berlin

PICTURE PARK, 2007

→ Grosse interessiert sich aber nicht nur für das rein optische Phänomen. Ihr konzeptuelles Interesse gilt dem Sichtbarmachen der Gleichzeitigkeit eines sukzessive entstehenden und zum Betrachtenden hin offenen Bildraumes. Sie selbst beschreibt dieses Phänomen wie folgt: »Was ich [...] besonders finde beim Malen ist die Tatsache, dass eben alles auf der Fläche übereinandergestapelt ist und nachher alles gleichzeitig zu sehen ist, sodass du später so eine Art Zeit-Cluster siehst. Du siehst die ersten Dinge, die du auf der Fläche gemacht hast und die, die du zum Schluss gemacht hast, gleichzeitig. Es gibt kein Nacheinander, und das ist so besonders.«¹

In dieser Aussage erkennt man, dass ihre Malerei sich zwar mit der amerikanischen Farbfeldmalerei und dem abstrakten Expressionismus auseinandergesetzt hat. Eindeutig spürbar ist aber vor allem der Einfluss der Konzeptkunst und gänzlich neuer Ansätze der Malerei der 1960er und 1970er Jahre. Insbesondere Gotthard Graubner, ihr Lehrer an der Kunstakademie Düsseldorf, übte großen Einfluss auf ihr drängendes Suchen aus, Dank dessen sie den Malprozess auf vielfältige Weise sichtbar und erfahrbar gemacht und somit zweifelsohne neue Wege in der Malerei erschlossen hat.

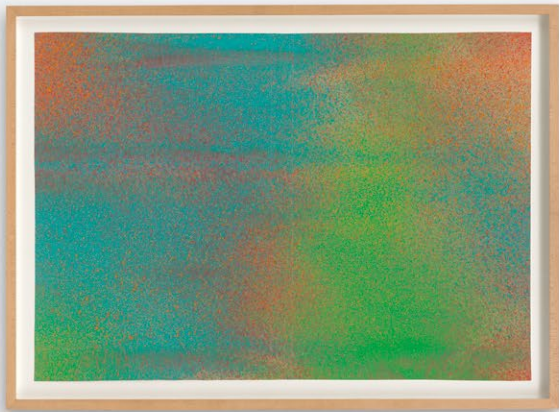
Ob mit der Spritzpistole, ihrem favorisierten Malwerkzeug, oder dem Pinsel aufgetragen – die kontrastreiche Farbpräsenz ihrer Arbeiten hat eine unweigerliche und unmittelbare Wirkung auf die Betrachtenden, die die Künstlerin wie folgt beschreibt: »Ich dachte, ein Bild muss einem entgegenstehen. Das muss wirklich wie ins Gesicht ragen. Das darf nicht irgendwas Ruhiges, Kontemplatives für sich in einem speziellen Raum sein.«² Vergleichbare Malereien aus demselben Entstehungsjahr befinden sich unter anderem in den Sammlungen der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München (s. Abb. I, S. 34) sowie dem Neuen Museum Nürnberg.

Im Zuge der Ausstellung »Picture Park« in der Gallery of Modern Art in Brisbane, Australien erschuf die Künstlerin 2007 diese vier Unikate, die als Buchumschlag für das Vorzugsexemplar des Ausstellungskatalogs verwendet wurden. Mithilfe der Sprühpistole entstanden hier nebelartige Schichtungen von Farben auf Karton, die in ihrer visuellen Erscheinung neue Farbräume erschaffen. Die räumliche Wirkung wird durch die Kombination von warmen und kühlen Farbtönen noch verstärkt. »Farbe, die jedem Körper als Akzidenz zukommt, überlagert ihn nun mit neuen, ihm fremden Tönen, übernimmt das Regiment in einer gigantischen Übermalung – und bringt so eine »schöne neue Welt« hervor. Der Betrachter, als Einziger nicht in Farbe getaucht, bewegt sich innerhalb vielfacher Ebenen des Bildes.«³

1 Vgl. Katharina Grosse im Interview mit Marion Leibrecht in Mainz, 13. Oktober 2020: <https://presstreff.3sat.de/programm/dossier/katharina-grosse-ein-bild-darf-nichts-ruhiges-kontemplatives-fur-sich-sein>

2 Ebd.

3 Helmut Friedel: Katharina Grosse. Die Malerei und ihre Sehebene, in: Katharina Grosse, hrsg. v. Museum Frieder Burda, anlässlich der Ausstellung »Katharina Grosse« im Museum Frieder Burda, Baden-Baden, vom 11. Juni – 9. Oktober 2016, S. 86.



1 2
3 4

Sprühlack auf Karton

Je 40,5 x 59 cm

Jeweils signiert und nummeriert auf den beiliegenden Buchseiten, von links oben nach rechts unten:

1 Nr. »96/100«, Privatsammlung Nordrhein-Westfalen;

2 Nr. »24/100«, Privatsammlung Deutschland;

3 Nr. »22/100«, Privatsammlung Nordrhein-Westfalen;

4 Nr. »3/100«, Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Auflage: Jeweils eines von 100 Unikaten, die als Buchumschlag für das Vorzugsexemplar des Kataloges zur Ausstellung Picture Park in der Gallery of Modern Art in Brisbane, Australien verwendet wurden

Spray paint on cardboard

Each 16 x 23 1/4 in

Each signed and numbered on the accompanying book page, from top left to bottom right:

1 No. »96/100«, Private Collection North Rhine-Westphalia;

2 No. »24/100«, Private Collection Germany;

3 No. »22/100«, Private Collection North Rhine-Westphalia;

4 No. »3/100«, Private Collection North Rhine-Westphalia

Edition: Each one of 100 unique works used as the book cover for the special edition of the exhibition catalogue »Picture Park« at the Gallery of Modern Art in Brisbane, Australia

George Grosz wurde 1893 in Berlin geboren und gilt als bedeutender deutsch-amerikanischer Maler und Karikaturist. Bekannt ist er vor allem für seine gesellschaftskritischen Arbeiten, die vorwiegend in den 1920er Jahren entstanden. Er beschäftigte sich zu dieser Zeit vermehrt mit dem großstädtischen Leben Berlins und zeichnete satirische Illustrationen zu seinen Beobachtungen.

Unsere Tuschzeichnung »Geldleute« ist ein bezeichnendes Beispiel für die Berliner Schaffensperiode von George Grosz. Mit kalkuliert gesetzten Linien porträtiert er hier vier Geschäftsleute und platziert sie frei auf dem Bildträger. Nach einem Sinneszusammenhang ordnet Grosz die Personen im Bild an und weist so kritisch auf die Klassengesellschaft seiner Zeit hin. Besonders der in den Bildvordergrund gesetzte, fein gekleidete Mann mit Melone, Krawatte und Zwicker rückt in den Fokus und kontrastiert insbesondere den im Hintergrund Dargestellten mit seinen krummen Zähnen und dem zerknautschten Hut.

Karikierend greift George Grosz die sozialen Gegensätze der Gesellschaft auf und nutzt sie als Mittel der politischen Aktion. Beeinflusst vom Expressionismus, Futurismus und Dadaismus, lassen sich seine Arbeiten keiner dieser künstlerischen Strömungen exakt zuordnen, sondern stellen eine einzigartige Sonderposition dar. Beeindruckend schafft es der Gesellschaftskritiker, die politischen und gesellschaftlichen Umbrüche der damaligen Zeit in seinen Werken, mal mehr mal weniger provokant, zum Ausdruck zu bringen.

Bleistift und Tusche auf Papier

64,8 x 50 cm

Signiert sowie rückseitig mit dem Nachlassstempel versehen, »3-61-4« nummeriert und von fremder Hand »1923« datiert und betitelt

Expertise: Ralph Jentsch, Berlin/Rom 2023

Provenienz: Atelier des Künstlers, Berlin (1923); Nachlass des Künstlers (1959); Sammlung François Meyer, Genf

Literatur: Galerie Claude Bernard, »George Grosz. Dessins et Aquarelles«, Ausst.-Kat., Paris 1966

Ausstellungen: Galerie Claude Bernard, »George Grosz. Dessins et Aquarelles«, Paris 1966

Pencil and Indian ink on paper

25 1/2 x 19 5/8 in

Signed and on the verso stamped with the estate stamp, numbered »3-61-4« and dated and titled »1923« by a third hand

Certificate of Authenticity by Ralph Jentsch, Berlin/Rome 2023

Provenance: The artist's studio, Berlin (1923); The artist's estate (1959); François Meyer Collection, Geneva

Literature: Galerie Claude Bernard, »George Grosz. Dessins et Aquarelles«, exh.cat., Paris 1966

Exhibited: Galerie Claude Bernard, »George Grosz. Dessins et Aquarelles«, Paris 1966



HANS HARTUNG

40

1904 Leipzig – 1989 Antibes, Frankreich

T1982-E38, 1982



1983 wurde das Gemälde im Fritz-Winter-Haus, dem als Ausstellungsraum genutzten Elternhaus von Fritz Winter in Ahlen, präsentiert. Hier zu sehen ist Winters Nichte Helga Gausling, die das Haus bis zu ihrem Tod 2022 führte / Foto: Fritz Winter Atelier © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Acryl auf Leinwand

92 x 65 cm

Signiert mit dem Monogramm und »82« datiert sowie rückseitig signiert, betitelt und »92x65 cm (30P)« beschriftet sowie auf dem Keilrahmen »Faite le 1-3-82« datiert, betitelt und »U104 2817183« und »Ph T202 du 5/11/82« beschriftet. Das Werk ist aufgenommen in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Stiftung Hans Hartung und Anna-Eva Bergman, Antibes und im Archiv der Stiftung registriert.

Provenienz: Atelier des Künstlers; Fritz-Winter-Haus, Ahlen (-1984); Privatsammlung Europa (1984-2023)

Ausstellungen: Fritz-Winter-Haus, Ahlen 1983

Acrylic on canvas

36 1/4 x 25 5/8 in

Signed with the monogram and dated »82« also signed, titled and inscribed »92x65 cm (30P)« on the verso and dated »Faite le 1-3-82«, titled and inscribed »U104 2817183« and »Ph T202 du 5/11/82« on the stretcher.

The work has been registered for the catalogue raisonné, currently being prepared by Hans Hartung and Anna-Eva Bergman Foundation, Antibes and is registered in the estate's archive.

Provenance: The artist's studio; Fritz-Winter-Haus, Ahlen (-1984); Private Collection Europe (1984-2023)

Exhibited: Fritz-Winter-Haus, Ahlen 1983



1883 Döbeln – 1970 Radolfzell am Bodensee

OHNE TITEL (ZWEI FIGUREN AM STRAND), 1921

Im Juli 1913 entdeckt der Künstler Erich Heckel ein altes Bauernhaus in Osterholz, einem kleinen Ort an der Flensburger Förde, eingebettet in die malerische Kulisse der Ostsee. 1919, ein Jahr nach den Wirren des Ersten Weltkrieges, erwirbt Heckel mit seiner Frau Siddi dieses geliebte Refugium und in den folgenden Jahrzehnten wird es neben Berlin zu seiner zweiten Heimat (vgl. Abb. 2, S. 45).

In dieser lieblichen Umgebung entwickelt Heckel seine künstlerische Auffassung von Landschaft und gelangt thematisch zu seiner Bildidee von der Einheit des Menschen und der Natur. Zahlreiche Strandszenen entstehen hier.

Exemplarisch hierfür steht unser Aquarell aus dem Jahr 1921. Dargestellt sind zwei Personen am Strand: ein sitzender Rückenakt und eine in ein helles Tuch gehüllte, schlafende Figur. Mit einem kräftigen Ockerton und dunklem Haar formuliert Heckel den sitzenden Akt statuenhaft und setzt ihn so in Kontrast zu der sanften Natur. Zur rechten Seite modelliert der Künstler die hügelige und geschwungene Küstenlandschaft mit ihrer markanten Vegetation, während er auf der linken Seite in pastelligem Blau das leichte Wogen der Ostsee nachahmt. Überdacht wird die Szene von einem freundlichen Sommerhimmel zur Blauen Abendstunde.

Die Darstellung einer Rückenfigur hat in der Kunstgeschichte eine lange Tradition und wird von Heckel in dieser Strandszene geschickt genutzt. Die Betrachtenden werden durch sie in das Bild mit einbezogen und der Tiefenraum des Bildes wird verstärkt. Gleichzeitig können sie sich mit der Rückenfigur identifizieren, sich in sie hineinräumen. →

Aquarell und Bleistift

63,3 x 49,9 cm

Signiert und »21« datiert

Die Rückenfigur findet sich auch auf dem Gemälde »Am Strand« (Hüneke 1921-8, Vogt 1921/14) in der Sammlung des Museum Folkwang in Essen wieder - dort zusammen mit Otto Mueller und einer liegenden Aktfigur

Expertise: Hans Geißler, Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen 1988

Provenienz: Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (durch Erbschaft)

Watercolour and pencil on paper

24 7/8 x 19 5/8 in

Signed and dated »21«

The back figure can also be found in the painting »Am Strand« (Hüneke 1921-8, Vogt 1921/14) in the collection of the Folkwang Museum in Essen - there together with Otto Mueller and a reclining nude figure

Certificate of Authenticity by Hans Geißler, Estate of Erich Heckel, Hemmenhofen 1988

Provenance: Private Collection North Rhine-Westphalia (by inheritance)





Abb. 1: Die sitzende Rückenfigur findet sich auch auf dem Gemälde
»Am Strand« (1921) in der Sammlung des Museum Folkwang wieder /
Museum Folkwang Essen - ARTOTHEK

I Christiane Remm, »Die Bedeutung des Aquarells für die Kunst Erich Heckels«, S. 8-15; in: »Erich Heckel. Der stille Expressionist. Aquarelle als Vorstudien zu Gemälden«, Ausst.-Kat. Brücke-Museum Berlin 2009/10; München 2009, S. II.

I Zit. nach: Janina Dahlmanns, »Die Badenden – Wandlung eines Motivs«, S. 53-87, in: »Erich Heckel – Sein Werk der 20er Jahre«, Ausst.-Kat. Brücke-Museum Berlin 2004/5, München 2004, S. 57.

→ Charakteristisch für Heckels Aquarelle ist, dass die Vorzeichnungen in der Regel vor Ort spontan, unverfälscht und intuitiv entstehen. Erst später werden sie im Atelier mit der empfundenen Farbgebung koloriert. »Nicht das Momentane, sondern das Wesentliche, das Bleibende in den Erscheinungen darzustellen, war Heckels Anliegen, das spontane Erfassen und das Vergegenwärtigen des Erlebten seine Methode.«¹

Im Œuvre Heckels sind Aquarelle gleichwertig zu seinen Leinwandarbeiten. Dennoch dienen sie häufig als Vorlage und Inspiration für die Gemälde. So greift Heckel in seiner Ölmalerei »Am Strand«, im gleichen Jahr wie das Aquarell entstanden, den Rückenakt und die liegende Person auf und erweitert die Bildidee um die Darstellung seines Künstlerfreundes Otto Mueller (vgl. Abb. I, S. 44).

Die Darstellung des Nackten spielt zu jeder Zeit eine große Rolle in Heckels Werk und durchläuft in seiner künstlerischen Entwicklung einen entscheidenden Bedeutungswandel. Zu »Brücke«-Zeiten wird der Akt von seinem akademischen Ansatz gelöst und zum Sinnbild expressiver Freiheit des Individuums in Form und Ausdruck. In den Kriegsjahren ist Nacktheit bei den Werken des Künstlers dementsgegen eng verwoben mit der gefühl-

ten Schutzlosigkeit und dem verlorengegangenen Halt der menschlichen Existenz. »Nach dem Krieg hingegen versöhnte sich Heckel mit der Natur und zeigte sie in ewiger Größe, das Nackte wurde für ihn zum Zeichen für das Menschliche allgemein. [...] Der Mensch wird dabei in die Natur eingebettet und als Teil einer umfassend kreatürlichen Einheit aufgefasst, was durchaus auch als eine Fortentwicklung des Ursprünglichkeitsgedankens der »Brücke«-Zeit zu verstehen ist. Im Gegensatz hierzu äußert sich das Streben nach dieser Einheit nicht mehr unmittelbar in den Aktionen, sie manifestiert sich vielmehr auf einer geistigen, transzendenten Ebene.«²



Abb. 2: Siddi und Erich Heckel in Osterholz, 1930er Jahre / Foto: Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen

1877 Calw – 1962 Montagnola, Schweiz

VOLL BLÜTEN, ca. 1945

Voll Blüten steht der Pfirsichbaum,
nicht jede wird zur Frucht,
sie schimmern hell wie Rosenschaum
durch Blau und Wolkenflucht.

Wie Blüten gehen Gedanken auf,
Hundert an jedem Tag.
Lass blühen, Lass dem Ding den Lauf,
Frag nicht nach dem Ertrag!

Es muss auch Spiel und Unschuld sein
Und Blütenüberfluß
sonst wär die Welt uns viel zu klein
und Leben kein Genuß.

Aquarell und Tusche auf Bütten
2 Blätter, je 20,5 x 16,5 cm
Dazu das handgeschriebene Gedicht mit 12 Zeilen;
Aus dem Manuskript »16 Gedichte von Hermann Hesse«
für Frau Miggy Vogel
Provenienz: Atelier des Künstlers; Sammlung Miggy Vogel
(-1950); Privatsammlung Schweiz (Geschenk von Miggy Vogel
17. Oktober 1950, in Familienbesitz -2023)

Watercolour and Indian ink on handmade paper
2 sheets, each 8 x 6 1/2 in
Together with the handwritten poem with 12 lines;
from the manuscript »16 poems by Hermann Hesse«
for Ms Miggy Vogel
Provenance: The artist's studio; Miggy Vogel Collection
(-1950); Private Collection Switzerland (Gift from Miggy
Vogel 17 October 1950, family owned -2023)



Alle Blüten

Alle Blüten hast du pflanzbar,
 Kiste jeder wird zum Fort,
 Die Kiste wird von Blumen
 durch Blau und Weißschneeflocken.

Alle Blüten gehen zusammen auf,
 Gedenkt an jeden Tag,
 Lief's blühen, lief's den Weg den Lauf,
 Song nicht um den Fortweg!

Es muß sich Kind und Vorfahr sein
 und Blumenkult,
 Fort, was die Welt und die zu sein
 und Leben sein Genuß.

1877 Calw – 1962 Montagnola, Schweiz

JUGENDGARTEN, ca. 1945

Meine Jugend war ein Gartenland,
Silberbrunnen sprangen in den Matten,
Alter Bäume märchenblaue Schatten
Kühlten meiner frechen Träume Brand.

Dürstend geh ich nun auf heißen Wegen
Und verschlossen liegt mein Jugendland,
Rosen nicken überm Mauerrand
Spöttisch meiner Wanderschaft entgegen.

Und indes mir fern und ferner singt
Meines kühlen Garten Wipfelrauschen,
Muß ich inniger und tiefer lauschen,
Wie es schöner noch als damals klingt.

Aquarell und Tusche auf Bütten

2 Blätter, je 20,5 x 16,5 cm

Dazu das handgeschriebene Gedicht mit 12 Zeilen;

Aus dem Manuskript »16 Gedichte von Hermann Hesse«

für Frau Miggy Vogel

Provenienz: Atelier des Künstlers; Sammlung Miggy Vogel
(-1950); Privatsammlung Schweiz (Geschenk von Miggy Vogel
17. Oktober 1950, in Familienbesitz -2023)

Watercolour and Indian ink on handmade paper

2 sheets, each 8 x 6 1/2 in

Together with the handwritten poem with 12 lines;

from the manuscript »16 poems by Hermann Hesse«

for Ms Miggy Vogel

Provenance: The artist's studio; Miggy Vogel Collection
(-1950); Private Collection Switzerland (Gift from Miggy
Vogel 17 October 1950, family owned -2023)



Frühlinggarten

Mein Frühlingsgarten
 ist ein Garten in der Natur
 der die Natur in sich selbst
 nicht nur in sich selbst

ist ein Garten in der Natur
 der die Natur in sich selbst
 nicht nur in sich selbst
 ist ein Garten in der Natur

ist ein Garten in der Natur
 der die Natur in sich selbst
 nicht nur in sich selbst
 ist ein Garten in der Natur



Vergleichsabbildung: Alexander Kanoldt, Selbstporträt, 1929,
Muzeum Narodowe Breslau / akg-images

Alexander Kanoldt – Visionär der neuen Sachlichkeit

GLORIA KÖPNICK

I Vgl. Michael Koch: Alexander Kanoldt. 1881–1939. Werkverzeichnis der Gemälde, München 2018, S. 24f.

Alexander Kanoldt (1881–1939) zählt zu den bedeutendsten Vertretern der Kunst der Neuen Sachlichkeit. Die künstlerischen Anfänge Kanoldts, der aus einer Künstlerfamilie stammte, führen in dessen Geburtsstadt Karlsruhe, wo er ein Studium an der Kunstakademie absolvierte. Auf der Suche nach einem eigenen Stil fand er besonders im Kreis von Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin Inspiration: Sein Werk entwickelte sich in diesen Jahren vom bewegten Pinselduktus des Postimpressionismus zu einer die Formen zu Farbflächen zusammenfassenden Malweise. Doch während die Werke dieser Zeit noch von einer Art ›Gruppenstil‹ und dem engen Austausch zwischen den Künstlerinnen und Künstlern der 1909 gegründeten »Neuen Künstlervereinigung München« zeugten, löste sich Kanoldt – wie auch die anderen Mitglieder der Münchner Vereinigung – in den kommenden Jahren und entwickelte bald seinen eigenen charakteristischen Stil.

1911 unternahm Kanoldt – in Begleitung seines langjährigen Malerfreundes Adolf Erbslöh – eine ausgedehnte Reise in den Süden, die ihn in das etwa 30 Kilometer nördlich von Bozen gelegene Städtchen Klausen in Südtirol führte: Die Stadt und die umgebende, hügelige Landschaft des malerischen Eisacktals boten mit der Burg Branzoll, der Benediktinerabtei Säben und der das Stadtbild dominierenden Pfarrkirche St. Andreas zahlreiche Bildanlässe. Bereits Dürer hatte sich von der Lage Klausens für seinen Kupferstich »Nemesis« anregen lassen.

In dem Südtiroler Städtchen nahm Kanoldt 1911 – wie auch während der folgenden Aufenthalte der Jahre 1912, 1914 und 1920 – teils für mehrere Monate Quartier im bis heute existierenden Hotel Walther von der Vogelweide.¹ Im Sommer 1914 – noch bevor Kanoldt wie viele seiner Malerkollegen in den Ersten Weltkrieg ziehen sollte – malte er u.a. die kubistisch gegliederte Ansicht der »Stadt« (Abb. I). Bereits im Jahr darauf wurde das Gemälde von Fritz Wichert für die Sammlung der Kunsthalle Mannheim erworben. →

→



Abb. I: Alexander Kanoldt, Stadt, 1914, Öl auf textilem Bildträger, 39,3 x 45,3 cm, Kunsthalle Mannheim / Foto: Kunsthalle Mannheim

1881 Karlsruhe – 1939 Berlin

STADT IM TAL III, 1920

→ Nach Kriegsende zog es Kanoldt 1920 erneut nach Klausen und es entstanden weitere Stadtansichten: In »Stadt im Tal III« sind die Bäume im Vordergrund – im Gegensatz zur Fassung von 1914 – ein Stück höher gewachsen und der Blick auf das horizontlose Häusermeer erscheint geweitet, so dass nun am linken Bildrand auch der Kirchturm von St. Andreas erkennbarer wird. Während die Mannheimer Fassung des Motivs formal noch den Kubismus der 1910er Jahre spiegelt, hat sich in unserem Gemälde die Gestaltungsweise dem Stil der beginnenden Neuen Sachlichkeit angepasst: Kanoldt »versachlicht« die in zurückgenommener Farbigkeit verfasste Ansicht, ohne sie kubistisch zu vereinfachen. Denn er selbst distanzierte sich vom Kubismus. In einem Brief an den Kunsthistoriker Josef August Beringer berichtete er:

»Wie ich nun mitunter zu »kubischen« Formen komme, ist sehr leicht erklärlich: Meine Anregung bekomme ich meistens durch irgendwelche Bauwerke – wie andere durch figürliche Visionen – Stilleben etc. Nun haben Bauwerke selbstverständlich kubische Formen und zwingen mich zur Anwendung solcher und ähnlicher – um nun eine Bildeinheit zu erreichen – da mich z.B. Häuser durchaus nicht als solche malerisch interessieren, sondern dieselben für mich lediglich als Compositions-Element in Betracht kommen, so muß ich notgedrungen nach einer Form für die Umgebung der starren Häusermassen suchen, welche sich der Physiognomie derselben anpasst. Würde ich z.B. Köpfe malen, so käme es mir nie in den Sinn, dieselben Kuben zu zerlegen, wie das z.B. Picasso und Le Fauconnier machen – das erschiene mir wie Manieriertheit, und der kubischen Form würde jede Innerlichkeit zum Opfer gebracht.«² →

2 Alexander Kanoldt an Joseph August Beringer, zit. nach: Koch 2018, S. 25.

Öl auf Leinwand

47 x 64 cm

Signiert und datiert sowie auf dem Keilrahmen »Kanoldt 1920 XX No. 136 Stadt im Tal III H.B.II« beschriftet

Variante der Ansicht der Stadt Klausen in Südtirol aus dem Jahr 1914 (vgl. WV 14.2 & 20.3). Das Gemälde ist auf einer Auswahlliste des Künstlers vom 29. Jan. 1921 für eine Einzelausstellung im Kunstverein Jena genannt

Werkverzeichnis Koch 2018 Nr. WV 20.4; Werkliste 1920, Nr. 35

Provenienz: Sammlung Frowein, Wuppertal-Barmen/Südafrika/Kanada; Privatsammlung Ontario, Kanada (durch Erbschaft)

Literatur: Michael Koch, »Alexander Kanoldt 1881-1939.

Werkverzeichnis der Gemälde«, München 2018, Nr. WV 20.4

Oil on canvas

18 1/2 x 25 1/4 in

Signed and dated also inscribed »Kanoldt 1920 XX No. 136 Stadt im Tal III H.B.II« on the stretcher

Variant of the view of the town of Klausen in South Tyrol from 1914 (cf. WV 14.2 & 20.3). The painting is mentioned on the artist's selection list of 29 Jan. 1921 for a solo exhibition at the Kunstverein Jena

Catalogue Raisonné by Koch 2018 no. WV 20.4; Work list 1920, no. 35

Provenance: Frowein Collection, Wuppertal-Barmen/South Africa/Canada; Private Collection Ontario, Canada (by inheritance)

Literature: Michael Koch, »Alexander Kanoldt 1881-1939.

Werkverzeichnis der Gemälde«, Munich 2018, no. WV 20.4





3 Johanna Kanoldt an Hugo Troendle, Brief v. 26. Juli 1919, zit. nach: Koch 2018, S. 31.

4 Alexander Kanoldt an Franz Roh, Brief v. 17. Februar 1925, zit. nach: Koch 2018, S. 25.

5 Wilhelm Michel: Ausstellung »Deutsche Kunst 1923« Darmstadt, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 52. Jg. (1923), Juli-Heft, S. 176–179.

→ Bereits fünf Jahre vor der von Gustav Friedrich Hartlaub, dem Nachfolger Wicherts, in Mannheim konzipierten Jahrhundertschau »Neue Sachlichkeit«, manifestierte sich in dem Gemälde »Stadt im Tal III« der Stil einer neuen Epoche. Alexander Kanoldt sollte zu einem ihrer Hauptvertreter werden. Vermutlich wurde unser Gemälde bereits anlässlich der Einzelausstellung Alexander Kanoldts im Februar 1921 im legendären Jenaer Kunstverein gezeigt, wo der Künstler bereits in früheren Jahren ausgestellt hatte.

Ein weiteres Thema griff Kanoldt, der nach seiner Rückkehr aus dem Krieg »wie ein Berserker«³ schuf, auf: Das Stilleben wurde zu einem Hauptgenre des Künstlers.

»1919 habe ich eigentlich neu angefangen oder auch, ich habe da eingesetzt, wo ich hätte stehen müssen, wenn ich all die Jahre bei der Arbeit geblieben wäre«, schrieb er an den Kunsthistoriker Franz Roh, und weiter: »die endliche Ruhe nach einem fast fünfjährigen Abenteuererleben fesselten mich ans Atelier, wo ich ganz natürlich auf die Auseinandersetzung mit dem von mir vorher wenig beachteten Stilleben verfiel, eine Aufgabe, die sich mir von Tag zu Tag reizvoller gestaltet und mit welcher ich mich noch lange nicht fertig sehe.«⁴

Für unser Stilleben in gedeckter Farbigkeit arrangierte Kanoldt drei, etwas versetzt aufeinander liegende Bücher, zwei Pfeifen (Kanoldt war Raucher) und einen roten Bilderrahmen, der sich – wie die Pfeifen – auch auf anderen Arbeiten dieser Jahre wiederfindet, auf einer dunklen Kommode. Der Künstler zeigte das Ensemble in engem Ausschnitt und mit einer leichten Draufsicht. Der Kunstkritiker Wilhelm Michel fasste die Entwicklung Kanoldts 1923 anlässlich der Ausstellung seiner jüngsten Werke zusammen, indem er erneut auf den Kubismus als Inspiration verwies, den Kanoldt zugunsten der Neuen Sachlichkeit überwunden hatte: »Seine Stilleben haben eine strenge, düstere Sachlichkeit, eine scharfe Bestimmtheit [...]. Es ist [...] ein überscharfes Sichten der Gegenstände, ein Spähen wie mit bewaffnetem Auge, ein bewußtes Organisieren, das seine Herkunft aus der kubistischen Richtung nicht verleugnet.«⁵

1881 Karlsruhe – 1939 Berlin

STILLEBEN V, 1921

Öl auf Leinwand

38 x 25 cm

Signiert und datiert sowie auf dem Keilrahmen

»A. K. 1101« und »Frowein« beschriftet

Werkverzeichnis Koch 2018 Nr. WV 21.13;

Werkliste 1921, Nr. 45

Provenienz: Sammlung Frowein, Wuppertal-Barmen/
Südafrika/Kanada; Privatsammlung Ontario, Kanada (durch
Erbschaft)

Literatur: Michael Koch, »Alexander Kanoldt 1881-1939.
Werkverzeichnis der Gemälde«, München 2018, Nr. WV 21.13;
Elke Fegert, »Alexander Kanoldt und das Stilleben der
Neuen Sachlichkeit«, Hamburg 2008, S. 166 + 292f., Abb. 41;
Kristina Heide, »Form und Ikonographie des Stillebens in der
Malerei der Neuen Sachlichkeit«, Weimar 1998, Abb. 310

Oil on canvas

15 x 9 7/8 in

Signed and dated also inscribed »A. K. 1101« and »Frowein«
on the stretcher

Catalogue Raisonné by Koch 2018 no. WV 21.13;

Work list 1921, no. 45

Provenance: Frowein Collection, Wuppertal-Barmen/South
Africa/Canada; Private Collection Ontario, Canada (by
inheritance)

Literature: Michael Koch, »Alexander Kanoldt 1881-1939.
Werkverzeichnis der Gemälde«, Munich 2018, no. WV 21.13;
Elke Fegert, »Alexander Kanoldt und das Stilleben der
Neuen Sachlichkeit«, Hamburg 2008, p. 166 + 292f., ill. 41;
Kristina Heide, »Form und Ikonographie des Stillebens in der
Malerei der Neuen Sachlichkeit«, Weimar 1998, ill. 310



1927 New York – lebt & arbeitet in New York & Maine

ANNE, 1990

Während seines Studiums an der Cooper Union in New York und der Skowhegan School of Painting and Sculpture in Maine setzt sich Alex Katz intensiv mit den klassischen europäischen Avantgarden auseinander und entwickelt sich unter dem Einfluss des vorherrschenden Abstrakten Expressionismus. Bereits in den 1950er Jahren findet er jedoch seinen eigenen kühl-realistischen Stil, der die Pop Art im nächsten Jahrzehnt entscheidend beeinflussen sollte. Katz wird zur zentralen Figur des so genannten »cool paintings«, einer avancierten amerikanischen Malkultur, die sich auf Themen der modernen Freizeitgesellschaft konzentriert. »Cool an dieser Kunst (...) ist die kontrollierte Emotionalität, die Distanz, die große Sachlichkeit.«¹

Im Unterschied zur Pop-Art bezieht Katz seine Motive jedoch nicht aus der glitzernden Konsumwelt, sondern aus seinem persönlichen Umfeld: Viele der Porträtierten sind Familienmitglieder oder Freund:innen. 1959 beginnt der Künstler, die ersten sogenannten Cutouts zu fertigen. Diese auf Holz oder Aluminium gefertigten Porträts haben sich bis heute zu einer umfangreichen Werkgruppe entwickelt. Die Bildidee entstand eher zufällig: Katz schnitt eine gelungene Figurendarstellung aus einem misslungenen Gemälde heraus und klebte sie später auf eine Sperrholzplatte.² So hatte der Künstler eine Antwort auf seine lange Auseinandersetzung mit der freistehenden Figur gefunden. Das Besondere an den Cutouts ist, dass sie weder Malerei noch Plastik sind. Sie stehen zwar teils frei im Raum, bleiben aber flächige Gebilde ohne Körperlichkeit. Wurden die ursprünglichen Cutouts noch in Ölfarbe ausgeführt, nutzt Katz ab 1988 auch eine andere, neue Technik: Bei diesem Prozess wird eine Aluminiumplatte mithilfe des Siebdruckverfahrens bedruckt und anschließend lackiert und gebrannt. Das Werk »Anne« aus dem Jahr 1990 ist ein besonders schönes Beispiel für eine dieser frühen Editionen.

1 Klaus Albrecht Schröder, in: »Alex Katz. Kartons und Gemälde«, Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2004, S. 6-9, hier: S. 6.

2 Vgl. Carter Ratcliff, »Die Cutouts von Alex Katz«, in: Zdenek Felix (Hg.), »Alex Katz. Cutouts«, Ausst.-Kat. Deichtorhallen Hamburg, Osterfildern 2003, S. 10.

Farbserigrafie auf Aluminium

172,5 x 62 x 1,9 cm

Signiert und »11/75« nummeriert sowie rückseitig

»© Alex Katz, 1990« und »Printed at Styria Studio, Inc. NYC« gestempelt

Auflage: 75 + 12 AP + 1 RTP + 1 TP; Drucker + Herausgeber:

Styria Studio, Inc., New York

Werkverzeichnis Schröder/Markhof 2011 Nr. 240

Provenienz: Privatsammlung USA

Literatur: Klaus Albrecht Schröder/Marietta Mautner Markhof (Hg.), »Alex Katz. Prints. Catalogue Raisonné, 1947-2011«, Ostfildern 2011, Nr. 240

Screenprint on aluminium

67 7/8 x 24 3/8 x 3/4 in

Signed and numbered »11/75« also stamped

»© Alex Katz, 1990« and »Printed at Styria Studio, Inc. NYC« on the verso

Edition of 75 + 12 AP + 1 RTP + 1 TP; Printer + Publisher:

Styria Studio, Inc., New York

Catalogue Raisonné by Schröder/Markhof 2011 no. 240

Provenance: Private Collection USA

Literature: Klaus Albrecht Schröder/Marietta Mautner Markhof (ed.), »Alex Katz. Prints. Catalogue Raisonné, 1947-2011«, Ostfildern 2011, no. 240



1880 Aschaffenburg – 1938 Davos, Schweiz

SEGELBOOT AN DEN STEINEN, 1912

1912 ist für Ernst Ludwig Kirchner sehr produktiv und erfolgreich. Im Jahr zuvor war er nach Berlin gezogen, wo er einen eigenständigen, von den anderen »Brücke-Künstlern« losgelösten Stil entwickelt und zentrale Werke seines Œuvres entstehen. Im Februar 1912 nimmt Kirchner an der Ausstellung »Der Blaue Reiter« in der Galerie Hans Goltz in München und später in der Berliner Galerie »Der Sturm« teil. Im Mai erscheint das epochale Buch »Der Blaue Reiter« von Wassily Kandinsky und Paul Klee, in dem Kirchner ebenfalls einen Beitrag veröffentlicht. »Die Brücke« zeigt ihre Werke unter anderem in der Galerie Commeter in Hamburg und wird eingeladen, an der wichtigen, internationalen Sonderbund-Ausstellung in Köln teilzunehmen. Kirchner wird die große Ehre zuteil, gemeinsam mit Erich Heckel die »Kapelle« der Ausstellung auszumalen. Nach der Eröffnung im Mai reist Kirchner mit seiner neuen Lebensgefährtin Erna Schilling und ihrer Schwester Gerda auf die Ostseeinsel Fehmarn, wo unsere wundervolle Zeichnung »Segelboot an den Steinen« entsteht. →

I E. L. Kirchner an G. Schiefler am 31.12.1912, aus: »Briefwechsel 1910–1935«, Stuttgart/Zürich 1990, Nr. 33, S. 61

Bleistift auf Papier

33,5 x 43,5 cm

Mit dem Basler Nachlassstempel versehen und »B Be/Aa 3I«, »K 2366« und »199I« nummeriert sowie von Florian Karsch datiert und »Küste von Fehmarn« betitelt und mit dem Sammlerstempel »SHG« auf der Rückseite

Das Werk war als Dauerleihgabe im Schleswig-Holsteinischem Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig (1995–2001), im Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (2001–2017) und im Buchheim Museum, Bernried (2017–2022) Dieses Werk ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv Wichtrach/Bern dokumentiert

Provenienz: Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946, Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer 1954); Galerie Nierendorf, Berlin (21. Juni 1956); Galerie Rosenbach, Hannover (1969); Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg

Literatur: Hermann Gerlinger/Katja Schneider (Hg.), »Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger«, Halle (Saale) 2005, Nr. 739, S. 326; Hermann Gerlinger/Heinz Spielmann (Hg.), »Ernst Ludwig Kirchner auf Fehmarn«, Schleswig 1997, S. 24 + 91; Heinz Spielmann (Hg.), »Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger«, Stuttgart 1995, S. 159

Ausstellungen: Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, »Ernst Ludwig Kirchner auf Fehmarn. Brücke Almanach«, Schloss Gottorf, Schleswig 1997

Pencil on paper

13 1/4 x 17 1/8 in

Stamped with the Basel estate stamp and numbered »B Be/Aa 3I«, »K 2366« and »199I« also dated and titled »Küste von Fehmarn« by Florian Karsch and with the collector stamp »SHG« on the verso

The work was on permanent loan at the Schleswig-Holstein State Museum, Gottorf Castle, Schleswig (1995–2001), the Moritzburg Art Museum, Halle an der Saale (2001–2017) and the Buchheim Museum, Bernried (2017–2022)

This work is registered in the Ernst Ludwig Kirchner Archive Wichtrach/Bern

Provenance: The artist's estate (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946, Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer 1954); Galerie Nierendorf, Berlin (21. June 1956); Galerie Rosenbach, Hanover (1969); Hermann Gerlinger Collection, Würzburg

Literature: Hermann Gerlinger/Katja Schneider (ed.), »Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger«, Halle (Saale) 2005, no. 739, p. 326; Hermann Gerlinger/Heinz Spielmann (ed.), »Ernst Ludwig Kirchner auf Fehmarn«, Schleswig 1997, p. 24 + 91; Heinz Spielmann (ed.), »Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger«, Stuttgart 1995, p. 159

Exhibited: Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, »Ernst Ludwig Kirchner auf Fehmarn. Brücke Almanach«, Schloss Gottorf, Schleswig 1997



→ Dem bedeutenden Sammler und Förderer Gustav Schiefler beschreibt er die produktive Zeit an der Ostsee wie folgt: »Wie Sie wohl wissen, war ich diesen Sommer nach 5-jähriger Pause wieder in Fehmarn. Ich will auch nächstes Jahr wieder hin, der ganz starke Eindruck des ersten Dortseins hat sich vertieft, und ich habe Bilder gemalt von absoluter Reife, soweit ich das selbst beurteilen kann.«¹

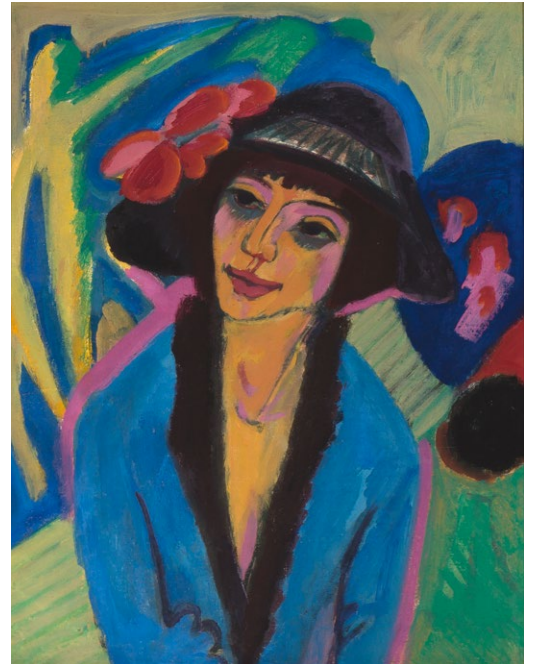
Die vorliegende Bleistiftzeichnung zeigt einen markanten Strandabschnitt auf Fehmarn mit hochliegendem Horizont und einem kleinen Segelboot, das rechts im Mittelgrund über die ruhige See schippert. Das Auge der Betrachtenden wird vom Künstler geschickt über die von vorne nach hinten in einem sanften Bogen entlang der Brandung verteilten, eiszeitlichen Steinformation durch das Bild gelenkt. Die dargestellte Landschaft scheint Kirchner sehr begeistert zu haben, denn er malt noch im selben Jahr das Gemälde »Ins Meer Schreitende« (WVZ Gordon Nr. 262, Staatsgalerie Stuttgart, s. Abb. I), in dem er dieselben markanten Felsen – jedoch in diesem Fall aus dem Wasser heraus betrachtet – wieder aufgreift.

Der besondere Reiz unserer Zeichnung liegt in der für Kirchner sehr typischen schnellen und auf das Wesentliche beschränkten Ausführung und der dennoch raffiniert komponierten Darstellung dieser idyllischen Landschaft, die ihn zu neuen Meisterwerken und einer bedeutenden Weiterentwicklung seines Stils anregte. Zudem war das Werk, das aus der hochkarätigen Sammlung des »Brücke«-Kenners Hermann Gerlinger stammt, von 1995 bis 2022 als Dauerleihgabe in drei öffentlichen Sammlungen vertreten.



Abb. I: Ernst Ludwig Kirchner,
Ins Meer Schreitende, 1912,
Staatsgalerie Stuttgart /
akg-images

Abb. 2: Ernst Ludwig Kirchner, Bildnis Gerda, 1914, Von der Heydt-Museum Wuppertal / Foto: Medienzentrum Wuppertal



2 Ernst Ludwig Kirchner, »Die Arbeit E. L. Kirchners«, in: Eberhard W. Kornfeld, »Ernst Ludwig Kirchner. Nachzeichnung eines Lebens«, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, Bern 1979, S. 332-345, hier S. 341, wahrscheinlich 1925/26 verfasst

3 ebd.

4 L. De Marsalle, »Zeichnungen von E. L. Kirchner«, in: Lothar Grisebach: E. L. Kirchners Davoser Tagebuch, Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften, Köln 1968, S. 185.

Waren zur Dresdener Zeit noch Kirchners Partnerin Dodo oder die beiden Mädchen Fränzi und Marcella seine bevorzugten Modelle, hat insbesondere das Zusammen treffen mit zwei Tänzerinnen einen starken Einfluss auf die Entwicklung seines Berliner Stils: In einer Tingeltangel-Bar lernt er zunächst

Gerda und später deren Schwester Erna kennen, die nach einer kurzen Beziehung des Künstlers zu Gerda seine Partnerin wird. Kirchner selbst schreibt rückblickend: »Die Gestaltung des Menschen wurde durch meine dritte Frau (Erna), eine Berlinerin, die von nun an mein Leben teilte, und deren Schwester stark beeinflusst. Die schönen architektonisch aufgebauten strengförmigen Körper dieser beiden Mädchen lösten die weichen sächsischen Körper ab.«² Die künstlerische Auseinandersetzung mit deren Akten erzieht Kirchners »Schönheitsempfinden zur Gestaltung der körperlich schönen Frau unserer Zeit.«³ Auf der Rückseite unseres Blattes »Gerda mit Hut« befindet sich eine Skizze zweier Frauenakte, die möglicherweise die Schwestern zeigt.

Auf der Vorderseite schaut eine schöne, junge Frau direkt und selbstbewusst aus dem Bild heraus. Dass es sich um Gerda handelt, erkennt man an den sinnlichen, vollen Lippen. Kirchner vermag es, Gerdas moderne Erscheinung in wenigen Strichen gekonnt einzufangen. Man erkennt seine Meisterschaft in der genauen und schnellen Beobachtung der Szene und deren beeindruckender Umsetzung auf dem Papier. Der Künstler selbst schreibt unter einem Pseudonym über seine Zeichnungen: »Er [Kirchner] nutzt dazu die ganze Fläche des betreffenden Blattes. Nicht nur die Linien und die von ihnen gebildeten Formen, sondern auch die unbezeichnet bleibenden Teile des Blattes formen das Bild.«⁴

»Gerda mit Hut« gehört zu Kirchners favorisierten Sujets der Berliner Zeit. Er variierte es beispielsweise auch 1914 im Gemälde »Bildnis Gerda« (WVZ Gordon Nr. 422, Von der Heydt-Museum, Wuppertal s. Abb. 2). 1988 präsentierte das Baltimore Museum unsere Zeichnung als Teil der Ausstellung »German Expressionist Graphics 1905-1985« (s. Abb. 3, S. 64).

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos, Schweiz

GERDA MIT HUT, 1913



Abb. 3: 1988 war die Zeichnung »Gerda mit Hut« von Ernst Ludwig Kirchner Teil der Ausstellung »German Expressionist Graphics 1905–1985«, hier rechts an der Wand im Baltimore Museum of Art in Maryland zu sehen / BMA Library & Archives

Bleistift auf Papier

51,8 x 39,7 cm

Datiert sowie rückseitig mit dem Basler Nachlassstempel versehen und »B Be/Ba 24« sowie »Vgl. Ölbild Be/Ba 7« beschriftet

Auf der Rückseite befindet sich die Bleistiftzeichnung »Zwei weibliche Akte«, ca. 1914. Ein Gemälde mit ähnlichem Motiv »Bildnis Gerda« von 1914 befindet sich im Von der Heydt-Museum Wuppertal

Dieses Werk ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv Wichtrach/ Bern dokumentiert

Provenienz: Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946); Frankfurter Kunstkabinett (1968); LeRoy E. Hoffenberg, Baltimore (1988); Privatsammlung Florida, USA (durch Erbschaft)

Literatur: Hanna Bekker vom Rath (Hg.), »Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik und Plastik des XX. Jahrhunderts«, Frankfurter Kunstkabinett Kat. II, Frankfurt 1968, Nr. 56; Staatliche Kunstsammlungen, »Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen 1906–1925«, Ausst.-Kat., Kassel 1967, Nr. 51; Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, »E. L. Kirchner«, Ausst.-Kat., Düsseldorf 1960, Nr. 41

Ausstellungen: Baltimore Museum of Art, »German Expressionist Graphics 1905–1985«, Maryland 1988; Staatliche Kunstsammlungen, »Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen 1906–1925«, 1. Juli – 28. Aug. 1967, Kassel; Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, »Ernst Ludwig Kirchner«, 9. Sept. – 20. Okt. 1960, Düsseldorf

Pencil on paper

20 3/8 x 15 5/8 in

Dated also stamped with the Basel estate stamp and inscribed »B Be/Ba 24« and »Vgl. Ölbild Be/Ba 7« on the verso

With the pencil drawing »Two female nudes« on the verso, ca. 1914. A painting with a similar motif, »Portrait of Gerda«, from 1914 can be found in the Von der Heydt Museum in Wuppertal

This work is registered in the Ernst Ludwig Kirchner Archive Wichtrach/Bern

Provenance: The artist's estate (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946); Frankfurter Kunstkabinett (1968); LeRoy E. Hoffenberg, Baltimore (1988); Private Collection Florida, USA (by inheritance)

Literature: Hanna Bekker vom Rath (ed.), »Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik und Plastik des XX. Jahrhunderts«, Frankfurter Kunstkabinett Kat. II, Frankfurt 1968, no. 56; Staatliche Kunstsammlungen, »Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen 1906–1925«, exh.cat., Kassel 1967, no. 51; Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, »E. L. Kirchner«, exh.cat., Düsseldorf 1960, no. 41

Exhibited: Baltimore Museum of Art, »German Expressionist Graphics 1905–1985«, Maryland 1988; Staatliche Kunstsammlungen, »Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen 1906–1925«, 1. Jul. – 28. Aug. 1967, Kassel; Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, »Ernst Ludwig Kirchner«, 9. Sept. – 20. Oct. 1960, Düsseldorf



KARIN KNEFFEL

66

1957 Marl – lebt & arbeitet in Düsseldorf

OHNE TITEL (SCHAF), 1992

Öl auf Leinwand
20 x 20 cm

Signiert und datiert auf der Rückseite

Provenienz: Atelier der Künstlerin; Galeria Senda,
Barcelona; Privatsammlung Berlin

Oil on canvas
7 7/8 x 7 7/8 in

Signed and dated on the verso

Provenance: The artist's studio; Galeria Senda,
Barcelona; Private Collection Berlin



1940 Dessau – lebt & arbeitet in Düsseldorf

ODY F, 1995

Als Meisterschüler von Joseph Beuys an der Kunstakademie Düsseldorf, belegt Imi Knoebel (Pseudonym für Klaus Wolf Knoebel) mit seinem besten Freund Imi Giese sowie zeitweise mit Jörg Immendorf und Blinky Palermo, den Raum I9, den er später in einem gleichnamigen, zentralen Werk thematisieren wird. Inspiriert von seinem Lehrer, aber mit einer völlig anderen Formensprache, entwickelt Knoebel eine abstrakte, minimalistische Ausdrucksform. Er benutzt industriell hergestellte Farben und Materialien, wie beispielsweise Türblätter, Hartfaserplatten, Pappe oder im Fall von »Ody F« Aluminiumschienen. Diese Materialien ordnet er meist schichtweise im Raum, was den Arbeiten einen Objektcharakter verleiht und an Skulpturen oder Installationen erinnert. Dennoch versteht Knoebel sie vielmehr als Bilder, die in der Tradition der Tafelmalerei stehen und die von Künstlern wie Kasimir Malewitsch oder Piet Mondrian inspiriert sind. Knoebel verwendet alles, was bisher in der Kunst gemacht wurde als sein Repertoire, als sein Material.¹

Das Schichtungssystem, das im Werk Knoebels immer wieder auftaucht, entsteht erstmals 1976 in den »Menningebildern«, bei denen er Holzplatten und andere Bildträger mit der rotbraunen Rostschutzfarbe der Firma »Menninge« bemalt. Bezug nimmt er dabei auch auf die traditionelle Tafelmalerei, bei der Farbschichten übereinander auf den Malgrund aufgetragen werden. Diesen Vorgang kehrt Knoebel jedoch um, indem er stattdessen farbige Bildträger übereinander montiert. Dabei erweitert er die Interaktion zwischen Raum, Farbe und Bild um die Beziehung zum Betrachter, der in seiner Vorstellung eine »Verweisungsganzheit« herstellt, indem er die verdeckten Stellen mitdenkt.²

1 Vgl. Rudi Fuchs, »Pulling Strings«, in: »Imi Knoebel. Retrospektive 1968–1996«, Ostfildern 1996, S. 8–9, S. 8.

2 Vgl. Hubertus Gafner, »Vierfelderwirtschaft – schwarz-weiß und farbig«, in: »Imi Knoebel – Retrospektive 1968–1996«, Ausst.-Kat., Ostfildern-Ruit 1996, S. 55.

Acryl auf Aluminium
40 x 37,7 x 15 cm
Signiert, »95« datiert und »F« bezeichnet auf der Rückseite
Unikat

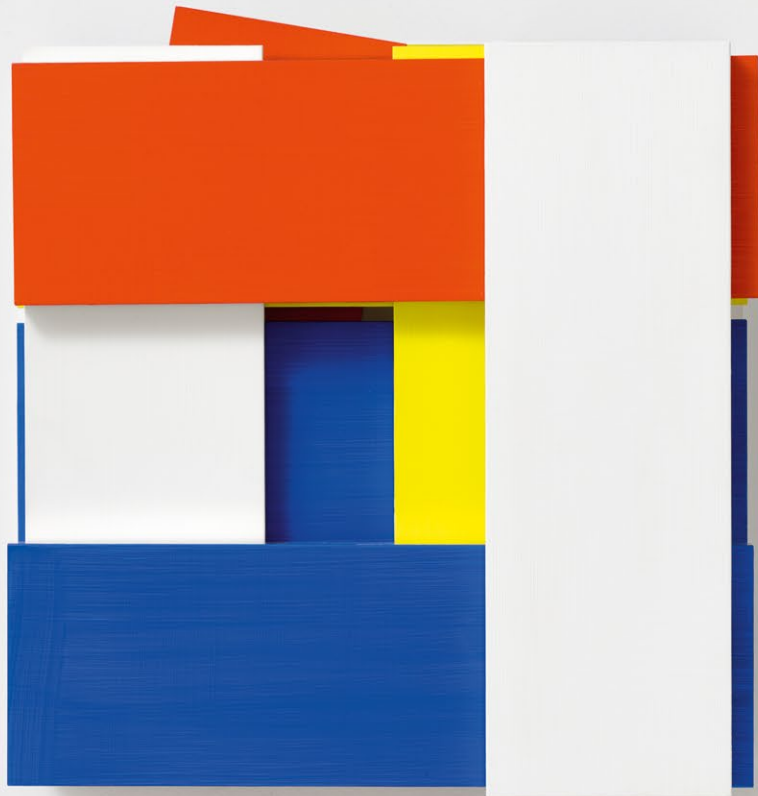
Provenienz: Atelier des Künstlers; Galerie Hans Strelow, Düsseldorf (-1996); Sammlung Marisa Perret-Rezzonico, Genf (1996–2023)

Literatur: Ludwig Forum für Internationale Kunst (Hg.), »Imi Knoebel. Rot Gelb Weiß Blau«, Ausst.-Kat., Köln 1996, S. 58
Ausstellungen: Haus der Kunst, »Imi Knoebel. Retrospektive 1968–1996«, München 1996; Ludwig Forum für Internationale Kunst, »Imi Knoebel. Rot Gelb Weiß Blau«, Aachen 1996

Acrylic on aluminium
15 3/4 x 14 7/8 x 5 7/8 in
Signed, dated »95« and marked »F« on the verso
Unique

Provenance: The artist's studio; Galerie Hans Strelow, Düsseldorf (-1996); Marisa Perret-Rezzonico Collection, Geneva (1996–2023)

Literature: Ludwig Forum für Internationale Kunst (ed.), »Imi Knoebel. Rot Gelb Weiß Blau«, exh.cat., Cologne 1996, p. 58
Exhibited: Haus der Kunst, »Imi Knoebel. Retrospektive 1968–1996«, Munich 1996; Ludwig Forum für Internationale Kunst, »Imi Knoebel. Rot Gelb Weiß Blau«, Aachen 1996



1940 Dessau – lebt & arbeitet in Düsseldorf

ANIMA MUNDI 24-2 ED., 2009/2010

→ In der 1995 entstandenen sechsteiligen Serie der »Ody«-Bilder, die 1996 im Rahmen der Ausstellung »Imi Knoebel. Rot Gelb Weiß Blau« im Ludwig-Forum in Aachen präsentiert wurde, spielt Knoebel, wie so häufig, unterschiedliche Varianten einer Bildstruktur mit verschiedenen Konstanten und Variablen durch. Farben spielen bei dem Künstler eine wichtige Rolle, deshalb wählt er sie mit großer Sorgfalt. Zusammen mit Blinky Palermo macht er sich beispielsweise schon in den 1970ern auf die Suche nach dem perfekten Grünton und durchstreift erfolglos etliche Farbengeschäfte. 1977 widmet er seinem früh verstorbenen Freund das Werk »24 Farben für Blinky«. Nicht umsonst nennt Rudi Fuchs Imi Knoebel einen »Magier der Farben – Farben, die außerordentlich sinnlich sind«.³ Die »Ody«-Reihe, von der hier die Variante »F« vorliegt, besteht aus den drei Grundfarben Rot, Gelb und Blau, aus denen nahezu alle Farben gemischt werden können, und wird mit dem neutralen Farbton Weiß ergänzt.

3 S. Anm. 1, S. 9.

4 S. Anm. 2, S. 47.

In diesem Werk bringt Knoebel die Strategien und Ausdrucksformen seiner wichtigsten Vorbilder zusammen. Er wählt Mondrians Farben und begreift das Quadrat als Urform oder im Sinne Malewitschs als Nullform.⁴ Auffällig ist, dass er bei »Ody F« die strenge Symmetrie bricht und somit die Form noch mehr in den Fokus rückt. Die kleinen Abweichungen sind es, die dem Werk seine Strenge nehmen und es für das Auge der Betrachtenden spannend machen. Sie betonen auch eben die Stellen des Bildes, die verdeckt sind und in Gedanken dennoch »mitbetrachtet« werden können. So findet Knoebel seine eigene, neue Interpretation zentraler Themen der Malerei.

Acryl auf Kunststofffolie

2-teilig, je 46 x 36 cm

Signiert, datiert, betitelt und »2/5« nummeriert vom Künstler auf der Rückseite von Blatt »B« sowie rückseitig jeweils auf einem maschinengeschriebenen Etikett datiert, »2/5« nummeriert und »A« bzw. »B« beschriftet

Auflage: 5 + 2 AP + I

Provenienz: Privatsammlung Baden-Württemberg

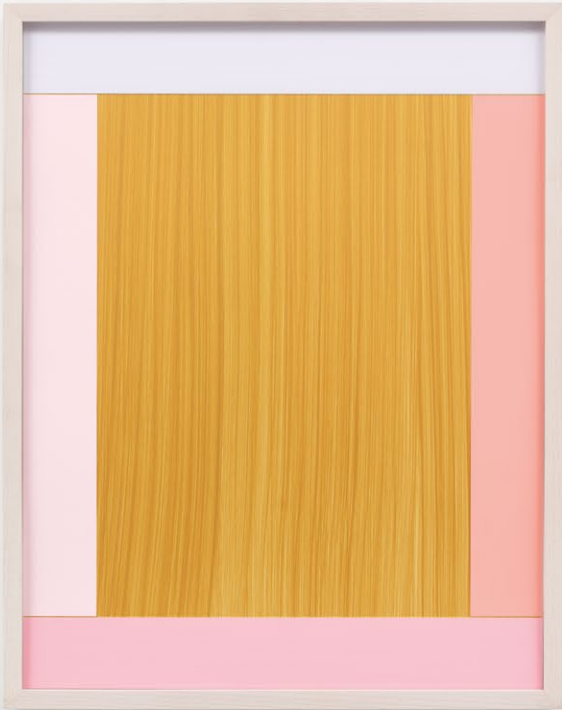
Acrylic on plastic foil

Two-part, each 18 1/8 x 14 1/8 in

Signed, dated, titled and numbered »2/5« by the artist on the verso of sheet »B« also each dated, numbered »2/5« and marked »A« and »B« on a typewritten label on the verso

Edition of 5 + 2 AP + I

Provenance: Private Collection Baden-Wuerttemberg



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

ZWEI MÄDCHEN MIT WEISSEN SOMMERHÜTEN (MARIANNE UND GUNVOR BIGNER), 1941

Mit direkten und einnehmenden Blicken schauen die beiden Mädchen die Betrachtenden mit großen, braunen Augen an. Bei den Porträtierten handelt es sich um das Geschwisterpaar Gunvor und Marianne Bigner. Es sind die Kinder von Nora und Folke Bigner, ein Ehepaar, das Lotte Laserstein gleich zu Beginn ihrer Zeit in Schweden kennenlernt. Die Mädchen sind als Brustbild dargestellt und stehen oder sitzen nebeneinander. Die brünette Gunvor hat den Arm über die Schulter ihrer blonden Schwester Marianne gelegt. Der Hintergrund ist in Weiß und Rosa im oberen und in Braun im unteren Teil gestaltet.

Die Haltung der Geschwister wirkt vertraut, zudem sind sie identisch gekleidet: Beide tragen ein weißes Kleid und passende weiße Sommerhüte. Die Arbeit »Zwei Mädchen mit weißen Sommerhüten« entsteht 1941 in Schweden und lässt klar Lotte Lasersteins Stil der Frühwerke erkennen. Speziell die Porträtarbeiten der Künstlerin vermitteln neben technischer und künstlerischer Brillanz eine große Empathie, die eine Nähe zu den dargestellten Personen herstellt. Möglicherweise ergibt sich dieses empfindsame Stimmungsbild vor allem aus dem Fakt heraus, dass Laserstein ausschließlich Menschen aus ihrem bekannteren Umfeld porträtierte. Ihre präzise Beobachtungsgabe ermöglichte ihr auch in diesem Bild, das kindliche, unverstellte Wesen der Mädchen festzuhalten. Die klare Konturierung der Silhouetten und die Hervorhebung bestimmter Details verleihen diesem Werk eine bemerkenswerte Klarheit im Ausdruck. Die Betrachtenden vermögen sich der Direktheit der Blicke kaum entziehen zu können und treten somit fast automatisch in einen Dialog mit dem Werk. Durch gezieltes Weglassen einzelner Partien lenkt Laserstein den Blick auf das Wesentliche und erschafft auf diese Weise ein äußerst modernes Werk, das dem reinen Akademismus klar entwachsen ist.

Öl auf Papier

46 x 59 cm

Signiert

Werkverzeichnis Krause 2006, Werke aus Schweden, S. 233

Wir danken Frau Dr. Anna Krause, Berlin, für die Bestätigung der Echtheit des Werkes

Provenienz: Atelier der Künstlerin; Privatsammlung Schweden (erworben direkt bei der Künstlerin, durch Erbschaft in Familienbesitz)

Literatur: Anna-Carola Krause, »Lotte Laserstein (1898-1993). Leben und Werk«, mit Werkverzeichnis (CD), Berlin 2006, S. 233

Oil on paper

18 1/8 x 23 1/4 in

Signed

Catalogue Raisoné by Krause 2006, works from Sweden, p. 233

We thank Dr Anna-Carola Krause, Berlin, for the confirmation of the work's authenticity

Provenance: The artist's studio; Private Collection Sweden (acquired directly from the artist, by inheritance family-owned)

Literature: Anna-Carola Krause, »Lotte Laserstein (1898-1993). Leben und Werk«, with Catalogue raisonné (CD), Berlin 2006, p. 233



1881 Duisburg - 1919 Berlin

KLEINE SINNENDE, 1910/1911

Die Skulptur »Kleine Sinnende« von Wilhelm Lehmbruck, geschaffen im Jahr 1910, verkörpert auf eindrucksvolle Weise die zentralen Ideen des deutschen Expressionismus und des frühen 20. Jahrhunderts. Lehmbruck, einer der bedeutendsten Bildhauer seiner Zeit, schuf mit dieser Arbeit ein Meisterwerk, das durch seine formale Innovation und emotionale Tiefe beeindruckt.

Dargestellt ist eine junge, weibliche Gestalt, die in meditativer Haltung versunken scheint. Lehmbruck verleiht der Skulptur eine besonders sanfte, zarte Oberfläche, welche die Formen in ein diffuses Licht taucht. Die Reduktion auf das Wesentliche und die Fokussierung auf emotionale Ausdruckskraft machen die Skulptur zu einem herausragenden Beispiel für den Expressionismus. →

Gips, Ocker getönt, patiniert

h = 53,2 cm

Signiert auf der Plinthe

Gemäß der Eintragungen im Werkverzeichnis befinden sich Lebzzeitgüsse sowie postume Exemplare dieser Skulptur in unterschiedlichen Techniken im Wilhelm Lehmbruck Museum in Duisburg, dem Kunstmuseum Moritzburg in Halle (Saale), dem Angermuseum Erfurt, der Kunsthalle Mannheim, dem Art Institute of Chicago, dem Detroit Institute of Arts, den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, dem Rheinischen Landesmuseum in Bonn, dem St. Louis Art Museum, dem Sprengel Museum Hannover, dem Tel Aviv Museum of Art, dem Landesmuseum Mainz, dem Kröller-Möller Museum in Otterloo, dem Lindenau-Museum in Altenburg, dem Philadelphia Museum, dem Buffalo AKG Art Museum und dem Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen

Auflage: Eines von ca. 12 Exemplaren dieser Ausführung (Guss 1920), die über die Galerie Tannenbaum in Mannheim und den Kunstsalon Ludwig Schames in Frankfurt / Main verkauft wurden

Werkverzeichnis Schubert 2001 Nr. 55 C. a. 7.

Provenienz: Privatsammlung Schweiz; Galerie Ludorff, Düsseldorf (1991); Privatsammlung Mannheim (1991-2024)

Literatur: Ulrike Lorenz/Inge Herold (Hg.), »Private Passions. Sammeln in Mannheim«, Ausst.-Kat. Kunsthalle Mannheim, Berlin 2011; Dietrich Schubert, »Wilhelm Lehmbruck. Catalogue raisonné der Skulpturen 1898-1919«, Worms 2001, Nr. 55 C. a. 7.
Ausstellungen: Kunsthalle Mannheim, »Private Passions. Sammeln in Mannheim«, 27. Okt. 2011 - 26. Feb. 2012, Mannheim

Plaster, ochre tinted, patinated

h = 21 in

Signed on the plinth

According to the Catalogue Raisonné, further lifetime and posthumous casts of this work in varying techniques are to be found in the collections of the following museums: Wilhelm Lehmbruck Museum in Duisburg, Kunstmuseum Moritzburg in Halle (Saale), Angermuseum Erfurt, Kunsthalle Mannheim, The Art Institute of Chicago, Detroit Institute of Arts, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Rheinisches Landesmuseum in Bonn, St. Louis Art Museum, Sprengel Museum Hannover, Tel Aviv Museum of Art, Landesmuseum Mainz, Kröller-Möller Museum in Otterloo, Lindenau-Museum in Altenburg, Philadelphia Museum, Buffalo AKG Art Museum and the Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen
Edition: One of approx. 12 copies of this version (cast in 1920), which were sold through the Galerie Tannenbaum in Mannheim and the Kunstsalon Ludwig Schames in Frankfurt / Main

Catalogue Raisonné by Schubert 2001 no. 55 C. a. 7.

Provenance: Private Collection Switzerland; Galerie Ludorff, Düsseldorf (1991); Private Collection Mannheim (1991-2024)

Literature: Ulrike Lorenz/Inge Herold (ed.), »Private Passions. Sammeln in Mannheim«, exh.cat. Kunsthalle Mannheim, Berlin 2011; Dietrich Schubert, »Wilhelm Lehmbruck. Catalogue raisonné der Skulpturen 1898-1919«, Worms 2001, no. 55 C. a. 7.

Exhibited: Kunsthalle Mannheim, »Private Passions. Sammeln in Mannheim«, 27. Oct. 2011 - 26. Feb. 2012, Mannheim





→ Für den Guss dieser Skulptur wird ganz bewusst Stuck als Material gewählt, da dieser nach dem Gussvorgang noch mit einer Patina sehr individuell verfeinert werden kann, um so den Ausdruck noch zu steigern. Durch weiteres Bereiben und Patinieren entsteht eine ganz besondere, zeitlose Eleganz. Die feinen Details, insbesondere im Gesichtsausdruck, lassen den Betrachtenden in die inneren Gefühlswelten der Figur eintauchen. Es ist diese subtile Balance zwischen Abstraktion und Naturalismus, die die Skulptur zu einem Meilenstein der modernen Bildhauerei macht.

Die Haltung der Figur strahlt eine stille Kontemplation aus, die die Suche nach innerer Wahrheit und spiritueller Erfahrung repräsentiert – ein charakteristisches Merkmal der expressionistischen Kunst. Lehmbruck überwindet dabei konventionelle Darstellungen und drückt durch die feinen Nuancen der Skulptur eine universelle Menschlichkeit aus. Die »Kleine Sinnende« ist auch in ihrer räumlichen Gestaltung bemerkenswert. Die Skulptur scheint sich im Raum zu entfalten, wodurch eine Dialogbeziehung zwischen der Figur und dem Gegenüber entsteht. Lehmbruck nutzt den Raum um die Skulptur herum, um eine immersive Erfahrung zu schaffen, die die Betrachtenden in den emotionalen Gehalt der Arbeit einschließt.

Insgesamt stellt die »Kleine Sinnende« einen Höhepunkt der deutschen Bildhauerkunst dar. Die Skulptur vereint formale Innovation, emotionale Intensität und eine zeitlose spirituelle Dimension. Ihr Einfluss auf die Entwicklung der modernen Bildhauerei ist unbestreitbar und macht sie zu einem bedeutenden Werk im Kontext der Kunstgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts.

CHRISTOPHER LEHMPFUHL

1972 Berlin – lebt in Berlin & arbeitet weltweit

FLIEDER, 2011

78

Öl auf Leinwand

100 x 100 cm

Signiert mit dem Monogramm und »ll« datiert

Provenienz: Atelier des Künstlers; Privatsammlung Hessen

Ausstellungen: Galerie Ludorff, »Christopher Lehmpfuhl.

Die Welt in Farben«, 25. Aug. – 07. Okt. 2023, Düsseldorf

Oil on canvas

39 3/8 x 39 3/8 in

Signed with the initials and dated »ll«

Provenance: The artist's studio; Private Collection Hesse

Exhibited: Galerie Ludorff, »Christopher Lehmpfuhl.

Die Welt in Farben«, 25. Aug. – 07. Oct. 2023, Dusseldorf



CHRISTOPHER LEHMPFUHL

80

1972 Berlin – lebt in Berlin & arbeitet weltweit

MORGENLICHT AM HOTEL KEMPINSKI, 2016

Öl auf Leinwand

180 x 240 cm

Signiert mit dem Monogramm und »16« datiert

Provenienz: Atelier des Künstlers

Oil on canvas

70 7/8 x 94 1/2 in

Signed with the initials and dated »16«

Provenance: The artist's studio



CHRISTOPHER LEHMPFUHL

82

1972 Berlin – lebt in Berlin & arbeitet weltweit

ABENDLICHT IN HÜMMERICH, 2022

Aquarell auf Bütten
12 x 20 cm
Signiert mit dem Monogramm und »22« datiert
Provenienz: Atelier des Künstlers

Watercolour on handmade paper
4 3/4 x 7 7/8 in
Signed with the initials and dated »22«
Provenance: The artist's studio



CHRISTOPHER LEHMPFUHL

1972 Berlin – lebt in Berlin & arbeitet weltweit

SONNIGER STEG, 2022

84



Aquarell auf Bütten
30 x 20 cm
Signiert mit dem Monogramm und »22« datiert
Provenienz: Atelier des Künstlers

Watercolour on handmade paper
11 3/4 x 7 7/8 in
Signed with the initials and dated »22«
Provenance: The artist's studio

CHRISTOPHER LEHMPFUHL

1972 Berlin – lebt in Berlin & arbeitet weltweit

SOMMERTAG IN BUCKOW, 2022

85



Aquarell auf Bütten
30 x 20 cm

Signiert mit dem Monogramm und »22« datiert
Provenienz: Atelier des Künstlers

Watercolour on handmade paper
11 3/4 x 7 7/8 in

Signed with the initials and dated »22«
Provenance: The artist's studio

SELBSTBILDNIS, KOPF, 1918

1917 steht Max Liebermann auf dem Zenit seiner künstlerischen Akzeptanz. Anlässlich seines siebzigsten Geburtstages würdigt die Preußische Akademie den Künstler mit einer großen, eindrucksvollen Retrospektive, die beinahe 200 seiner Gemälde umfasst. Kaiser Wilhelm II. ehrt ihn mit dem Roten Adlerorden III. Klasse und 1918 wird das Max-Liebermann-Kabinett in der Nationalgalerie eröffnet.

Max Liebermann zählt zu den renommiertesten Künstlern seiner Zeit. Es gilt als chic, sich von ihm porträtieren zu lassen. Seinen Ruf als exzellenten Porträtmaler kann er bereits in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg festigen und eine Vielzahl wichtiger Persönlichkeiten aus dem Berliner Großbürgertum lassen sich von Liebermann malen. Aber auch im Umkehrschluss wird Liebermann als eine sehr einflussreiche Person wahrgenommen und von einer Vielzahl anderer Künstler verehrt. »Kein anderer Künstler der Kaiserzeit und der Weimarer Republik wurde so häufig von seinen Zeitgenossen porträtiert.«¹

Das Thema des Selbstporträts ist ein wichtiger und stetig wiederkehrender Bestandteil seines Œuvres. In den vor dem Krieg entstandenen Selbstbetrachtungen gibt sich Liebermann häufig als kraftvoller und selbstbewusster Maler. Er zeigt sich gerne im Schaffensakt vor der Staffelei. Bei seinem 1918 entstandenen »Selbstbildnis, Kopf« zeigt sich der Künstler von einer intimeren und nachdenklicheren Seite. Im Dreiviertelporträt nach links blickend, wendet der Künstler seinen Blick zwar dem Betrachtenden zu, jedoch entsteht kein wirklicher Blickkontakt. Vielmehr scheinen seine dunklen Augen sinnierend in sich gekehrt zu sein. →

1 Alice Cazzola, in: »Wenn Bilder sprechen. Provenienzforschung zu Max Liebermann und seinem Netzwerk«, Berlin 2022, S. 25.

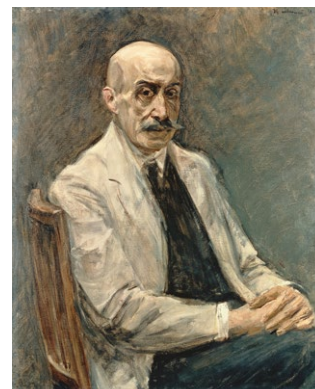


Abb 1: Max Liebermann, Selbstbildnis im Malkittel, sitzend nach rechts, 1918, Kunsthalle Mannheim / akg-images

Öl auf Leinwand

50 x 40 cm

Signiert

Werkverzeichnis Eberle 1995 Nr. 1918/2

Provenienz: Atelier des Künstlers; Kunstsalon Cassirer, Berlin (Kommissionsware von Max Liebermann 31. Okt. – 20. Nov. 1921, unverkauft); Atelier des Künstlers (1921–); Isaak Eigenfeld

und Claire Eigenfeld-Fisch, Oberhausen/Düsseldorf/Amsterdam (1920er Jahre – 1967/1981); Howard & Greta Leyser, NY (durch Erbschaft in Familienbesitz –2023)

Literatur: Matthias Eberle, »Max Liebermann. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien 1900–1935«, Bd. II, München 1996, Nr. 1918/2; Kunst und Künstler, XX. Jg., 1922, Heft 10, S. 339

Oil on canvas

19 5/8 x 15 3/4 in

Signed

Catalogue Raisonné by Eberle 1995 no. 1918/2

Provenance: The artist's studio; Kunstsalon Cassirer, Berlin (commissioned work by Max Liebermann 31. Oct. – 20. Nov. 1921, unsold); The artist's studio (1921–); Isaak Eigenfeld and

Claire Eigenfeld-Fisch, Oberhausen/Düsseldorf/Amsterdam (1920's – 1967/1981); Howard & Greta Leyser, NY (by inheritance family owned –2023)

Literature: Matthias Eberle, »Max Liebermann. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien 1900–1935«, vol. II, Munich 1996, no. 1918/2; Kunst und Künstler, XX. Vol, 1922, issue 10, p. 339



1847 Berlin – 1935 Berlin

SCHULGANG IN LAREN, 1898

→ Er malt sich vor einem neutralen braunen Hintergrund und es weist kein Attribut auf seinen Beruf des Künstlers hin. Über der dunklen Anzugsweste mit schwarzer Krawatte trägt er eine beige Jacke mit Revers. Dass es sich um seinen Malkittel handelt, erschließt sich erst mit dem Wissen, dass das Bild eine Vorstudie ist für das ebenfalls 1918 für die Kunsthalle Mannheim entstandene Gemälde »Selbstbildnis im Malkittel, sitzend nach rechts« (Abb. I, S. 86). Beide Bilder zeigen im Gestus einen selbstbewussten Mann, der sich seiner Bekanntheit durchaus bewusst ist. Besonderes Augenmerk verdient jedoch, wie Max Liebermann es schafft, ein feinfühliges Bild seiner selbst zu zeichnen.

Das Bild entsteht 1918 im vierten Kriegsjahr: Max Liebermanns anfänglicher Kriegsbegeisterung und kaisertreuem Patriotismus folgen schnell Resignation und eine stetige Hinwendung ins Private. Wichtigster Rückzugsort ist für ihn sein Haus am Wannsee (vgl. S. 90 f.). →



Foto: Max Liebermann in seinem Atelier in Berlin vor seinem Gemälde »Schulgang in Laren« / Max von Rüdiger

Öl auf Leinwand

57 x 92 cm

Signiert

Eine weitere Version dieses Themas gehört zur Sammlung der Eremitage in St. Petersburg. Auf einer Atelieraufnahme des Fotografen Max von Rüdiger von 1899 ist das Gemälde auf einer Staffelei hinter dem sitzenden Max Liebermann zu sehen
Werkverzeichnis Eberle 1995 Nr. 1898/2

Provenienz: Anna Liebermann, Berlin (?); Sammlung Dr. Theodor Elkan (1914–1915); Sammlung Martha Liebermann (verkauft an Kunsthandlung Victor Rheins); Kunsthandlung Victor Rheins, Berlin (1939); Sammlung Galerie Abels, Köln (1954–1955); Privatsammlung Köln (seit 1955)

Literatur: Matthias Eberle, »Max Liebermann. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien 1865–1899«, Bd. I, München 1995, Nr. 1898/2; Die Weltkunst, 24/23 (1954), S. II; »Deutsche Kunst und Dekoration«, Bd. 36, 1915, Abb. 162; Erich Hancke, »Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke«, Berlin 1914, S. 538

Ausstellungen: Städtische Kunsthalle Düsseldorf, »Kunst des 20. Jahrhunderts – Freie Berufe sammeln«, 26. Juni – 15. Aug. 1971, Düsseldorf; Galerie Fritz Gurlitt, »Werke deutscher Meister aus Privatbesitz. II. Ausstellung«, Berlin 1915

Oil on canvas

22 1/2 x 36 1/4 in

Signed

Another version of this theme belongs to the Eremitage Museum in St. Petersburg. In a studio photograph taken by the photographer Max von Rüdiger in 1899, the painting can be seen on an easel behind the seated Max Liebermann
Catalogue Raisonné by Eberle 1995 Nr. 1898/2

Provenance: Anna Liebermann, Berlin (?); Dr. Theodor Elkan Collection (1914–1915); Martha Liebermann Collection (sold to Kunsthandlung Victor Rheins); Kunsthandlung Victor Rheins, Berlin (1939); Galerie Abels Collection, Cologne (1954–1955); Private Collection Cologne (since 1955)

Literature: Matthias Eberle, »Max Liebermann. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien 1865–1899«, vol. I, Munich 1995, no. 1898/2; Die Weltkunst, 24/23 (1954), p. II; »Deutsche Kunst und Dekoration«, vol. 36, 1915, ill. 162; Erich Hancke, »Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke«, Berlin 1914, p. 538

Exhibited: Städtische Kunsthalle Düsseldorf, »Kunst des 20. Jahrhunderts – Freie Berufe sammeln«, 26. June – 15. Aug. 1971, Düsseldorf; Galerie Fritz Gurlitt, »Werke deutscher Meister aus Privatbesitz. II. Ausstellung«, Berlin 1915



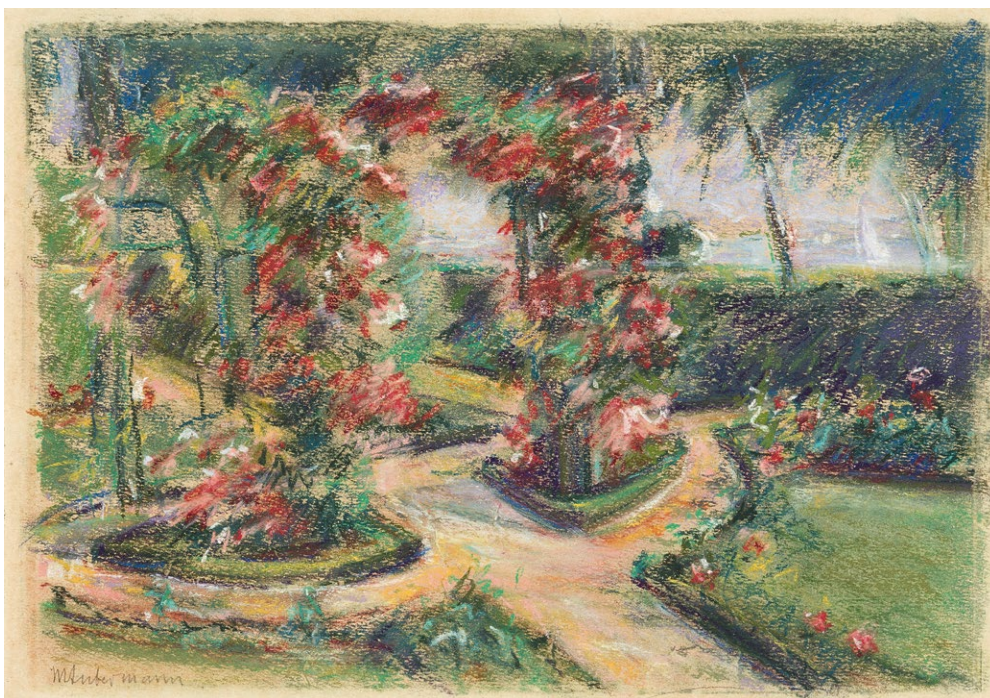
1847 Berlin – 1935 Berlin

DER ROSENGARTEN IN WANNSEE, ca. 1928

→ Besonderes Augenmerk verdient die spannende Provenienz des Gemäldes. Als Kommissionsware der renommierten Berliner Galerie Cassirer blieb es vorerst unverkauft und ging wohl zunächst auf unbestimmte Zeit zurück ins Atelier des Künstlers. Spätestens 1928 ging es jedoch in den Besitz des in der Ukraine geborenen Juden Isaak Isidor Eigenfeld über, der es seiner frischvermählten Frau Claire Eigenfeld-Fisch zur Hochzeit im selben Jahr schenkte. Eigenfeld war 1903 nach Oberhausen in Deutschland ausgewandert und betrieb dort an der Helmholtzstraße 17 sehr erfolgreich ein Möbelhaus. Nach ihrer Hochzeit zogen die Eigenfelds 1929 nach Düsseldorf, wo sie an der Brehmstraße 36 wohnten. Im Jahr 1933 sah sich die Familie Eigenfeld aufgrund nationalsozialistischer Anfeindungen zur Flucht nach Amsterdam gezwungen. Das vorliegende Selbstbildnis von Max Liebermann nahmen sie mit.

Als die Deutschen nur kurze Zeit später auch in Holland einmarschierten, war Greta, die junge Tochter des Paares, gezwungen, dort die Schule zu wechseln. In der jüdischen Schule, die sie nun besuchen musste, lernte sie Anne Frank und ihre Familie kennen.

Isaak Eigenfeld wurde bereits 1938 einmal von den Nationalsozialisten verhaftet. Aufgrund des zunehmenden Antisemitismus planten die Eigenfelds wohl Anfang der 1940er Jahre ihre Flucht ins Ausland. 1941 gaben sie die Arbeit von Max Liebermann sowie andere wertvolle Gegenstände bei einer niederländischen Familie in Den Haag in Verwahrung. Im Juli 1944 vermerkte das Standesamt, dass die Familie »mit unbekanntem Ziel abgereist« sei. In Wirklichkeit war die Familie aber bereits 1941 untergetaucht. Die Familie Eigenfeld überlebte den Krieg im Untergrund. Greta heiratete nach dem Krieg Horst Leyser, mit dem sie noch bis in die frühen 1960er Jahre in Holland lebte. Später gingen Greta und Horst nach Amerika, wo sie sich später Gita und Howard nannten. Isaak Eigenfeld starb 1966, Claire Eigenfeld-Fisch 1981 in den Niederlanden. Nach nahezu 100 Jahren in derselben Familiensammlung kommt das bedeutende Bildnis nach sehr ergreifendem Werdegang nun wieder auf den Kunstmarkt und aus den Vereinigten Staaten zurück an den Ort, wo es bereits vor 95 Jahren in einem damals noch sehr glücklichen Haushalt hing.



Pastell auf Velin

20,5 x 29,5 cm

Signiert

Vorstudie zu dem gleichnamigen Gemälde, das im August des Jahres entstanden ist, siehe WVZ Eberle 1996 Nr. 1928/19
Wir danken Frau Drs. Margreet Nouwen, Berlin, für die Bestätigung der Echtheit des Werkes

Provenienz: Privatsammlung Süddeutschland; Karl & Faber, München (Auktion 7. Juni 2013, Los 628); Grisebach, Berlin (Auktion 29. Nov. 2018, Los 4); Privatsammlung Berlin

Literatur: Liebermann-Villa am Wannsee, »Max Liebermann. Die Heckengärten«, Ausst.-Kat., Berlin 2014, Nr. 15

Ausstellungen: Liebermann-Villa am Wannsee, »Max Liebermann. Die Heckengärten«, 11. Mai - 31. Aug. 2014, Berlin

Pastel on vellum

8 1/8 x 11 5/8 in

Signed

Preliminary study for the painting of the same title, painted in August of that year, cf. Cat. Rais. Eberle 1996 no. 1928/19
We thank Drs Margreet Nouwen, Berlin, for the kind confirmation of the work's authenticity.

Provenance: Private Collection Southern Germany; Karl & Faber, Munich (Auction 7. June 2013, Lot 628); Grisebach, Berlin (Auktion 29. Nov. 2018, Lot 4); Private Collection Berlin

Literature: Liebermann-Villa am Wannsee, »Max Liebermann. Die Heckengärten«, exh.cat., Berlin 2014, no. 15

Exhibited: Liebermann-Villa am Wannsee, »Max Liebermann. Die Heckengärten«, 11. May - 31. Aug. 2014, Berlin

1931 Lollar/Hessen – lebt & arbeitet in Mönchengladbach & auf Ibiza

OHNE TITEL, 1970

Mit 19 Jahren beginnt Heinz Mack sein Kunststudium an der Düsseldorfer Akademie. Parallel studiert er Philosophie an der Universität Köln. Mit Beendigung seines Staatsexamens in Philosophie und Kunsterziehung bezieht er 1956 gemeinsam mit dem Künstler Otto Piene sein erstes Atelier in Düsseldorf. Bereits im Frühwerk beschäftigt sich Mack mit der Beschaffenheit von Licht und Bewegung. Als Maler und Bildhauer der Op-Art prägt er mit seiner Lichtkunst und seinen kinetischen Werken die junge deutsche Kunstszene nach 1945. In Gemeinschaft mit Piene eröffnet er im Herbst 1957 in den Atelierräumen in der Gladbacher Straße 69 eine Reihe von Abendausstellungen, deren Erfolg schließlich zur Gründung der Künstlergruppe ZERO führt.

Licht, Farbe, Bewegung: Um diese drei Begriffe dreht sich Macks gesamtes künstlerisches Schaffen. Beeindruckt von allen vorstellbaren irdischen Licht- und Farbeindrücken versucht Mack diese einzufangen und wiederzugeben. In seinen von ihm so betitelten »Farbchromatiken« oder »Farbkonstellationen« möchte er ein Bewusstsein für die Fülle des Farbspektrums vermitteln. Er begreift »Farbe als Licht und Licht als Farbe«. Auf der Suche nach neuen Wegen, innerhalb derer das Licht als Farbe zur Erscheinung kommt, ist es sein Ziel, diese beiden sich symbiotisch bedingenden Elemente zu erfassen und sichtbar zu machen. Eine wichtige Rolle im gestalterischen Prozess kommt, wie der Name dieser Reihe schon vermuten lässt, der Chromatik zu. Sie bestimmt die Ordnung der Farben und zerlegt sie in ihre spektralen Einzelteile oder zeigt – wie in unserem Fall – einen Ausschnitt, nämlich des blauen Farbspektrums, daraus. Obwohl die einzelnen Farben von Stufe zu Stufe deutliche Farbkontraste aufzeigen, erscheint ihr Übergang fast unmerklich und unglaublich nuanciert. Die Farben sollen mehr Erscheinung als feste Form sein, mehr sich über den Bildraum hinaus öffnendes Volumen als begrenzende Fläche. In dieser Art der Anwendung von Spektralfarben setzen sich Macks malerische Arbeiten von den Werken der zeitgleich mit ihm agierenden Farbmaler, wie Gotthard Graubner oder Ulrich Erben, deutlich ab.

Pastell auf Papier

78,2 x 53,5 cm

Zweifach signiert und »70« datiert

Zertifikat: Prof. Heinz Mack, Mönchengladbach, 2023

Provenienz: Atelier des Künstlers; Achenbach Art Consulting, Düsseldorf; Privatsammlung Europa

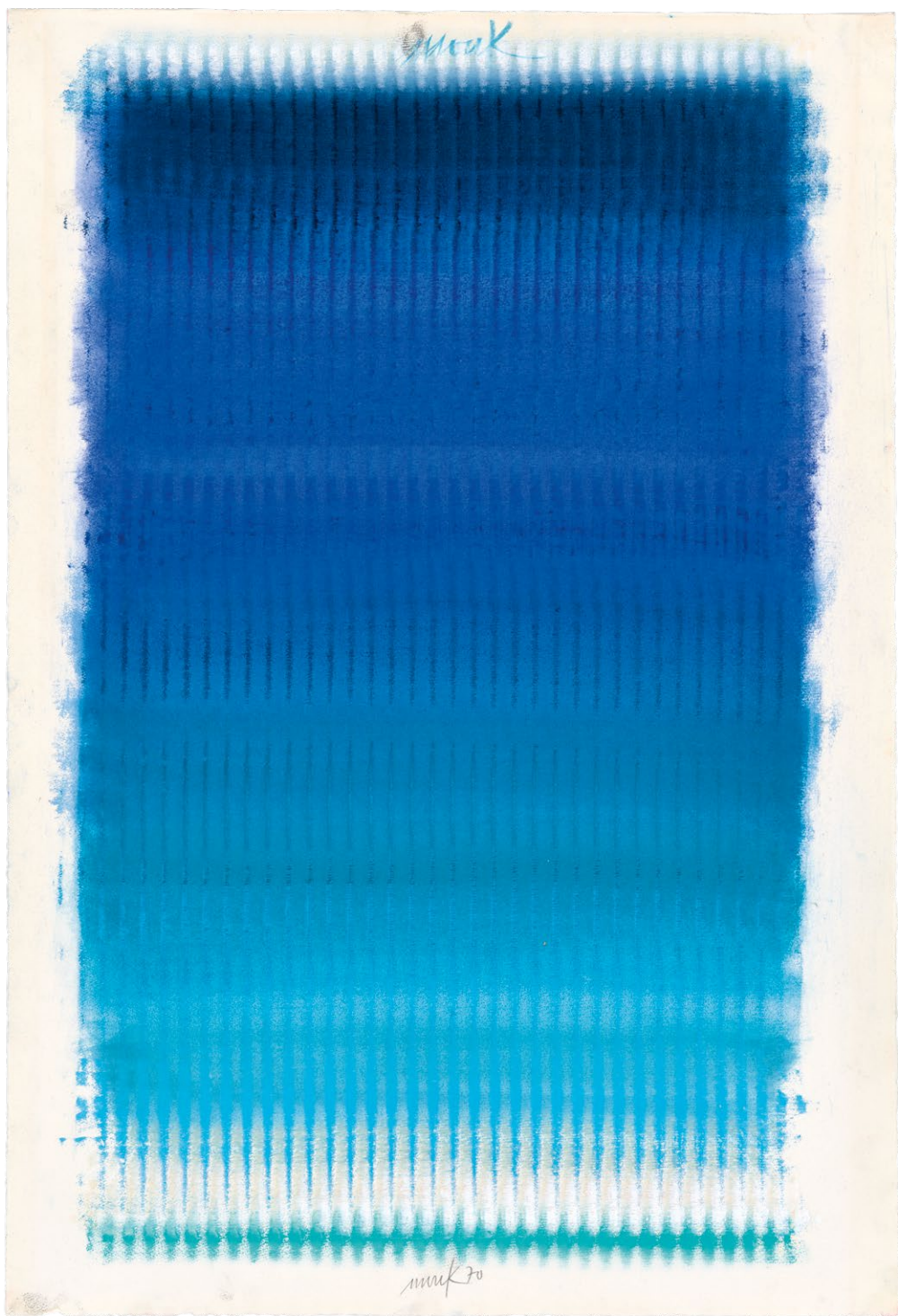
Pastel on handmade paper

30 3/4 x 19 1/4 in

Signed twice and dated »70«

Certificate by Prof Heinz Mack, Monchengladbach, 2023

Provenance: The artist's studio; Achenbach Art Consulting, Dusseldorf; Private Collection Europe



mark

mark 70

1874 Liebau/Riesengebirge – 1930 Obernigk/Breslau

ZWEI MÄDCHEN IM WALD, ca. 1925

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 Stimmung 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 mit Aquarell und Farbkreide gefertigten Zeichnung »Zwei Mädchen im Wald« lässt sich Muellers Leidenschaft für den Menschen und vor allem den weiblichen Körper als Motiv sehr gut ablesen. Dunkle, aber dennoch zarte Linien bestimmen den Bildraum, der in drei Tiefenebenen unterteilt wird. Im Vordergrund lehnt sich rechts eine unbekleidete, junge Frau rücklings an einen durch rasche, kräftige Pinselstriche modellierten Baum. Sie scheint sich mit der uns zugewandten Sitzenden im Mittelgrund links zu unterhalten, die ihre Füße entspannt übereinander kreuzt. Im Hintergrund umrahmt ein grünender Wald die Szenerie und hebt die ungezwungene Natürlichkeit der Begegnung auf einer Lichtung hervor. Mit sicherer Hand setzt Mueller die Linien in dieser ausdrucksstarken Zeichnung. Mit nur wenigen, aber dynamischen Strichen umschreibt er die beiden weiblichen Silhouetten. Durch die streng gegliederte Fläche setzt er einen Rahmen für das Geschehen und erfasst so zugleich gekonnt das Wesentliche des Sujets.

Aquarell und Farbkreide auf Papier

70 x 50 cm

Signiert

Werkverzeichnis Pirsig/von Lüttichau 2020 Nr. PI925/24;

Werkverzeichnis Pirsig/von Lüttichau 2003/07/08 Nr. 340

Provenienz: Nachlass des Künstlers; Galerie Nierendorf, Berlin (-1960er/1970er); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (1960er/1970er-2023 durch Erbschaft)

Literatur: Tanja Pirsig-Marshall/Mario-Andreas von Lüttichau, »Otto Mueller: Catalogue Raisonné. Bd. II: Zeichnungen und Aquarelle/Drawings and Watercolours«, Leipzig 2020, Nr. PI925/24; Mario-Andreas von Lüttichau/Tanja Pirsig, »Otto Mueller. Werkverzeichnis der Gemälde«, CD-ROM, München 2003, Essen 2007/08, Nr. 340; Lothar-Günther Buchheim/Florian Karsch, »Otto Mueller – Leben und Werk«, Feldafing 1963, S. 107

Watercolour and coloured crayon on paper

27 1/2 x 19 5/8 in

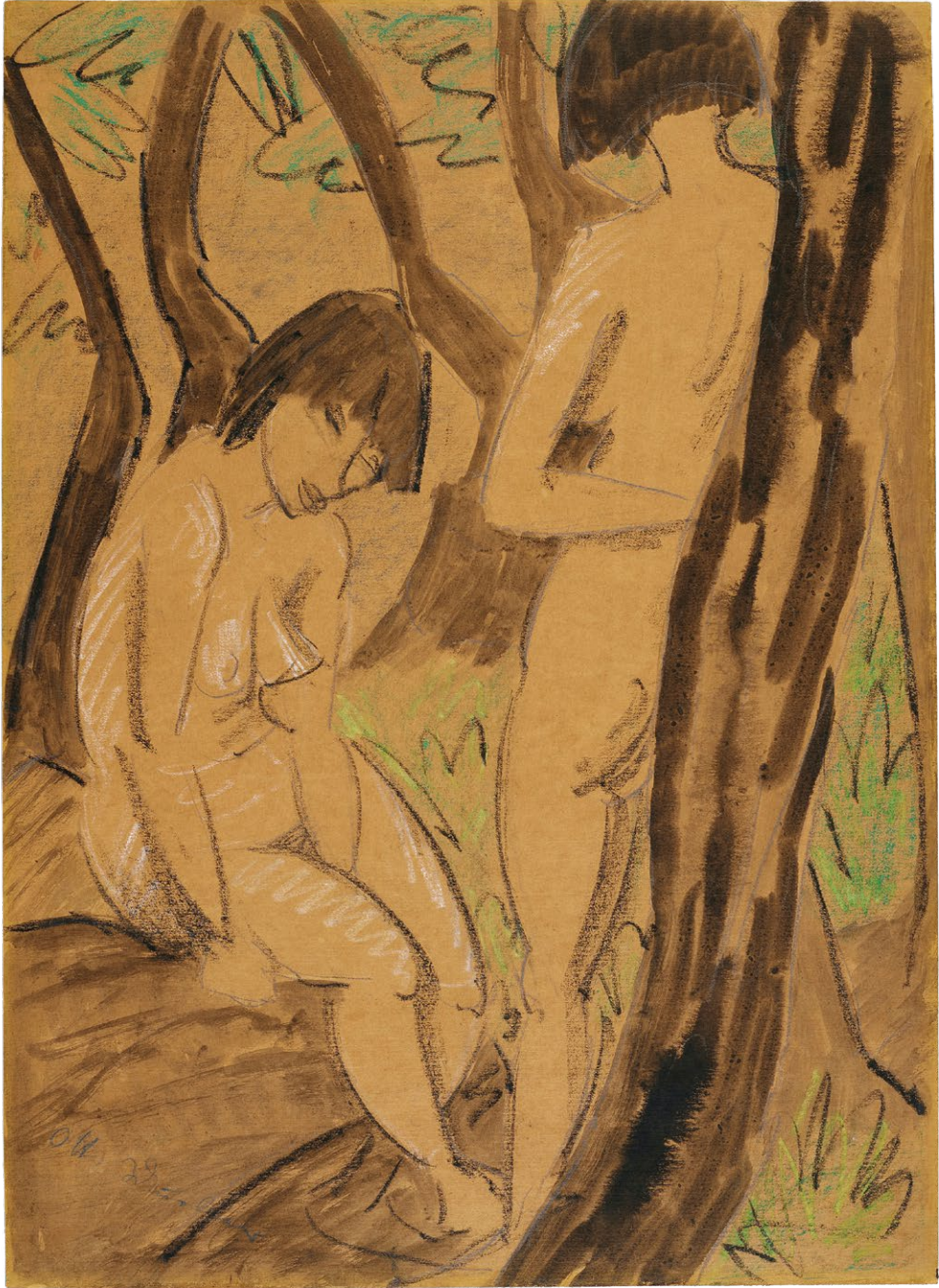
Signed

Catalogue Raisonné by Pirsig/von Lüttichau 2020

no PI925/24; Catalogue Raisonné by Pirsig/von Lüttichau 2003/07/08 no. 340

Provenance: Estate of the artist; Galerie Nierendorf, Berlin (-1960's/1970's); Private Collection North Rhine-Westphalia (1960's/1970's-2023 by inheritance)

Literature: Tanja Pirsig-Marshall/Mario-Andreas von Lüttichau, »Otto Mueller: Catalogue Raisonné. Bd. II: Zeichnungen und Aquarelle/Drawings and Watercolours«, Leipzig 2020, no. PI925/24; Mario-Andreas von Lüttichau/Tanja Pirsig, »Otto Mueller. Werkverzeichnis der Gemälde«, CD-ROM, Munich 2003, Essen 2007/08, no. 340; Lothar-Günther Buchheim/Florian Karsch, »Otto Mueller – Leben und Werk«, Feldafing 1963, p. 107



OHNE TITEL, 1956

Ernst Wilhelm Nay ist ein herausragender Farbmaler und bedeutender Vertreter der abstrakten Malerei. Sein Œuvre setzt sich aus verschiedenen Schaffensperioden zusammen, in denen er mit zunehmendem Abstraktionsgrad neue Themen und Motive auf der Grundlage von Variation bearbeitet. Diese Auseinandersetzung mit Farbe und Form stellt in seinem Werk einen stetig fortlaufenden Prozess dar.¹

Zu Nays bekanntesten Werken zählen seine ab 1954 entstandenen Scheibenbilder. Während des Malprozesses beobachtete er, dass seine Hand den Pinsel beim Farbauftrag ganz intuitiv in einer runden Bewegung führte, so dass daraus rund geformte Flächen entstanden. Aus dieser Beobachtung heraus setzte er sich intensiv mit der Formgestaltung der Scheibe auseinander und machte sie in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre zu seinem Hauptmotiv: »Seit 1954 male ich mit den chromatischen Scheiben. Das hatte den Sinn, eine Satztechnik der Malerei zu finden, eine gesetzhafte Methode, die Malerei der Farbe etwa so zu ordnen, wie die Setzung der Töne in der Musik, sei es der alten oder der neuen. Tatsächlich entstand eine Ähnlichkeit zur seriellen Tonsetzung.«²

Von seinen Scheibenbildern sehen wir hier ein außergewöhnliches Beispiel, da sich die Arbeit durch die eckigere Formgestaltung von den typischen Werken dieser Schaffensphase abhebt. Durch ihre wellenförmige Anordnung lassen die quadratischen Farbfelder ein rhythmisches Schachbrettmuster in brillanter Farbigkeit entstehen.³ Auf besondere Weise wird so sichtbar, wie das Konzept der Variation sehr unterschiedliche Ergebnisse zulässt.

In unserem Werk kommt Ernst Wilhelm Nays Leidenschaft für Musik zur Geltung: Rhythmus, Farbklang und Variation haben hinsichtlich der Bildfindung eine bedeutsame Funktion.⁴ Als Meister der Aquarelltechnik komponiert Nay die Formen mit eindrucksvoller Leuchtkraft der Farbpalette und sehr leichtem Auftrag der Farbe zu einer lebhaften Farbchoreografie. Hierfür bezieht er auch das Weiß des Papiers als gleichrangige Farbe in die Gestaltung mit ein.⁵ Nay unterscheidet zwischen »positiven« und »negativen« Farben. Positive Farben drängen nach vorne, negative nach hinten, wodurch das Bild zu schwingen beginnt. So erschafft Nay einen dynamisch abstrakten Bildraum, den er als »Relief« bezeichnet, der von Farbe, deren Bewegung und Durchdringung bestimmt und zum Teil wieder negiert wird.⁶

1 Vgl. John-Paul Stonard, »Abstrakte Welten«, in: »Ernst Wilhelm Nay. Arbeiten auf Papier/ Works on Paper«, Ausst.-Kat. Michael Werner, Märkisch Wilmersdorf/ Köln/New York 2021, S. 2.

2 E.W. Nay zitiert nach: »Ernst Wilhelm Nay. Werkverzeichnis Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen. Band 3. 1954-1968«, Köln 2018, S.9.

3 Elisabeth Nay-Scheibler, »E.W. Nay Scheibenbilder 1954-1962«, in: »Ernst Wilhelm Nay. Scheibenbilder«, Ausst.-Kat. Galerie Thomas, München 2010, S. II.

4 Vgl. Siegfried Gohr, »Improvisationen über Nay«, in: »E.W. Nay. Gouachen und Zeichnungen 1944-1967«, hrsg. von Galerie Fred Jahn, München 2015, S. 5.

5 Elisabeth Nay-Scheibler, »E.W. Nay Scheibenbilder 1954-1962«, in: »Ernst Wilhelm Nay. Scheibenbilder«, Ausst.-Kat. Galerie Thomas, München 2010, S. II.

6 E.W. Nay »Bilder und Dokumente«, Ausst.-Kat., München 1980, S. 99.



Aquarell auf Papier

42 x 60 cm

Signiert, »56« datiert und »Cr« beschriftet

Das Kürzel »Cr« verweist auf den Entstehungsort Crans sur Sierre (Wallis), Schweiz

Werkverzeichnis E. W. Nay Stiftung 2018 Nr. 56-025

Provenienz: Galerie Herbert Meyer-Ellinger, Frankfurt / Main (2000); Galerie Schwarzer, Düsseldorf (2001); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (2001-2023)

Literatur: E. W. Nay Stiftung (Hg.), »Ernst Wilhelm Nay. Werkverzeichnis Aquarelle – Gouachen – Zeichnungen. Band 3. 1954-1968«, Köln 2018, Nr. 56-025, S. 113

Watercolour on paper

16 1/2 x 23 5/8 in

Signed, dated »56« and inscribed »Cr«

The abbreviation »Cr« refers to the place of origin, Crans sur Sierre (Valais), Switzerland

Catalogue Raisonné by E. W. Nay Stiftung 2018 no. 56-025

Provenance: Galerie Herbert Meyer-Ellinger, Frankfurt / Main (2000); Galerie Schwarzer, Dusseldorf (2001); Private Collection North Rhine-Westphalia (2001-2023)

Literature: E. W. Nay Stiftung (ed.), »Ernst Wilhelm Nay. Werkverzeichnis Aquarelle – Gouachen – Zeichnungen. Band 3. 1954-1968«, Cologne 2018, no. 56-025, p. 113

1867 Nolde – 1956 Seebüll

ORCHIDEENZWEIG (ROTE RISPE), ca. 1925

»Die blühenden Farben der Blumen und die Reinheit dieser Farben, ich liebte sie. Ich liebte die Blumen in ihrem Schicksal: emporschießend, blühend, leuchtend, glühend, beglückend, sich neigend, verwelkend, verworfen in der Grube endend. Nicht immer ist unser Menschenschicksal ebenso folgerichtig und schön, aber auch immer endigt dies im Feuer oder in der Grube.«¹

¹ Emil Nolde, »Mein Leben«, Köln 2008, S. 164.

Die Natur mit ihren Landschaften und ihrer Blumenpracht ist für den Künstler Emil Nolde eine schier unendliche Inspirationsquelle für seine Öl- aber vor allem auch für seine wundervollen Papierarbeiten. Eine enge Verbundenheit mit der Natur hat Nolde als Bauernsohn seit seiner frühesten Kindheit erfahren und auch in seinen weiteren Lebensstapen zieht es den Maler stets in die Natur. Einen großen Traum erfüllt er sich mit seinem Atelierhaus in Seebüll, das von einem prächtigen Bauerngarten umgeben ist, den der Künstler gemeinsam mit seiner Frau Ada angelegt hat. Die ungeheure Farbenpracht der zahlreichen Blumen regt Nolde zu seinen schönsten Aquarellen an und vor allem das Kolorit der Blüten verleitet den Künstler dazu, die Farbe zum zentralen Ausdrucksmittel zu machen.

Auch bei unserem Blatt »Orchideenzweig (Rote Rispe)« sind es vor allem die leuchtenden Farben, die die Betrachtenden in ihren Bann ziehen. Nolde versteht es meisterlich, ein sensibles und zugleich sehr expressives Blumenstillleben zu schaffen. Dem dunklen und sehr frisch erhaltenen Blau des Hintergrundes setzt Nolde das kräftige Rot der Orchidee entgegen. Durch einen bewusst eng gefassten Bildausschnitt wird die Energie der kontrastierenden Farben noch gesteigert. Nolde rückt die Blütenköpfe in den Vordergrund. Diese starke Nahaussicht scheint den Betrachter zu einem intimen Zwiegespräch mit der Natur zu ermuntern.

Aquarell auf Japanpapier
15,6 x 19,5 cm

Signiert sowie auf dem alten Unterlagekarton von Ada Nolde »Orchideenzweig« betitelt
Expertise: Prof. Dr. Manfred Reuther, ehemaliger Direktor der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, 2013
Provenienz: Privatsammlung Nordrhein-Westfalen; Lempertz Köln (Auktion 679, 3. Juni 1992, Los 345); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Watercolour on Japan paper
6 1/8 x 7 5/8 in

Signed and also titled »Orchideenzweig« by Ada Nolde on the old underlying cardboard
Certificate of Authenticity by Prof. Dr. Manfred Reuther, former director of the Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, 2013
Provenance: Private Collection North Rhine-Westphalia; Lempertz Cologne (Auction 679, 3. June 1992, Lot 345); Private Collection North Rhine-Westphalia



1932 Dresden - lebt & arbeitet in Köln

FUJI 839-108, 1996

Gerhard Richter setzt sich seit den späten 1960er Jahren intensiv mit der Abstraktion auseinander. Ende der 1990er Jahre entwickelt er die Reihe »Fuji«. Im Rahmen dieser Serie trägt Richter die Farbe nicht mehr auf eine Leinwand, sondern auf Alucobond, eine Aluminiumverbundplatte, auf. Auf dieser sehr widerstandsfähigen Platte mit glatter Oberfläche lassen sich besonders feingliedrige Farbstrukturen erzeugen. Auf die Unterlage trägt Richter drei bildbestimmende Farben, ein leuchtendes Rot, ein sattes Grün und ein warmes Gelb-Orange, in drei horizontalen Bahnen auf. Mit dem Raker legt der Maler die weiße Ölfarbe auf und zieht diese in dünnen Farbschichten über die Farbfläche vom oberen zum unteren Bildrand ab. Die weiße Farbe vermischt sich mit den Tönen des Untergrunds. Durch diese Bearbeitung entsteht auf unserer Tafel eine hochkomplexe, delikate Struktur von großer malerischer Feinheit. Von oben nach unten gesehen wechseln sich Rot, Grün und Weiß miteinander ab. Das ebenfalls verwendete Orange ist nur noch teilweise in der rechten Bildhälfte sichtbar.

Der Titel »Fuji« ermöglicht eine Deutung auf zwei verschiedenen Ebenen und zwar, »[...] der kegelförmige Vulkan auf der Insel Honshu, der als heiliger Berg Japans das Wahrzeichen des Landes ist, und der auch in Deutschland mit seinen Produkten weitverbreitete, gleichnamige japanische Film- und Photohersteller. Als Photograph benutzt Richter manchmal Filme der Marke Fuji, zudem bereist er 1991 zwei Wochen lang Japan, wobei er den berühmten Berg sieht.«¹

1 Hubertus Butin in: F.A.Z., 29. Oktober 2005.

Öl auf Alucobond
29 x 37 cm

Rückseitig signiert und »839-108« nummeriert
Auflage: 110 nummerierte Unikate; Herausgeber:
Städtische Galerie im Lehnbachhaus, München
Werkverzeichnis Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
2005 Nr. 839-108; Werkverzeichnis Butin/Gronert 2004 Nr. 89
Expertise: Hubertus Butin, Berlin 2010
Provenienz: Galerie Hubertus Melsheimer, Köln (-2011);
Galerie Ludorff, Düsseldorf (2013); Privatsammlung Hessen
(Dauerleihgabe im Mönchehaus Museum Goslar)
Literatur: Galerie Ludorff, »Gerhard Richter«, Düsseldorf
2013, S. 51; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hg.),
»Gerhard Richter mit dem Werkverzeichnis 1993-2004«,
Düsseldorf 2005, Nr. 839-108; Hubertus Butin/Stefan Gronert,
»Gerhard Richter. Editionen 1965-2004. Catalogue Raisonné«,
Ostfildern-Ruit 2004, Nr. 89
Ausstellungen: Galerie Ludorff, »Gerhard Richter. Abstrakte
Bilder«, Düsseldorf 2013

Oil on Alucobond
11 1/2 x 14 1/2 in

Signed and numbered »839-108« on the verso
Edition of 110 numbered unique works
Publisher: Städtische Galerie im Lehnbachhaus, Munich
Catalogue Raisonné Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
2005 no. 839-108; Catalogue Raisonné Butin/Gronert 2004 no. 89
Certificate of Authenticity by Hubertus Butin, Berlin 2010
Provenance: Galerie Hubertus Melsheimer, Cologne (-2011);
Galerie Ludorff, Düsseldorf (2013); Private Collection Hesse
(on permanent loan to the Mönchehaus Museum Goslar)
Literature: Galerie Ludorff, »Gerhard Richter«, Düsseldorf
2013, p. 51; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (ed.),
»Gerhard Richter mit dem Catalogue Raisonné 1993-2004«,
Düsseldorf 2005, no. 839-108; Hubertus Butin/Stefan Gronert,
»Gerhard Richter. Editionen 1965-2004. Catalogue Raisonné«,
Ostfildern-Ruit 2004, no. 89
Exhibited: Galerie Ludorff, »Gerhard Richter. Abstrakte
Bilder«, Düsseldorf 2013



1849 Groß Niendorf – 1938 Hagen

MOND, NUR HALB ZU SEHEN (HALBE APFELSINE), 1936

Ausgehend von seiner Ausbildung an der Großherzoglichen Sächsischen Kunstschule in Weimar (ab 1870) wandelt sich die zunächst an altmeisterlicher Genre- und Historienmalerei orientierte Malweise Christian Rohlfs im weiteren Verlauf seiner Karriere. Seine Neuausrichtung führt ihn zur Pleinairmalerei der Schule von Barbizon und unter dem Einfluss impressionistischer Tendenzen entwickelt er eine eigenständige Form des Expressionismus. Die Bekanntschaft mit Emil Nolde und den »Brücke«-Künstlern bestärkt ihn in seinem Streben, sich vom reinen Naturabbild zu lösen und zu einer Ausdrucksfarbe und -form zu gelangen, wie sie in unserer Arbeit meisterlich zur Geltung kommt.

Hell leuchtend thront der halbe Mond über der abendlichen Landschaft. Warm und wie durch einen Schleier ergießt sich das letzte Licht des schwül anmutenden Sommertages über die Bergkulisse und spiegelt sich sanft in dem glatten Wasser des Sees. Die ausgewählte Farbpalette und der sanfte Farbverlauf verleihen dem Bild eine stimmige Schwere. Die diffusen, aber strahlenden Lichtverhältnisse lassen sämtliche Konturen verschwimmen und tauchen unser Werk in feinste Farbnuancen aus Gold, Ocker und Orange.

Höchstwahrscheinlich zeigt uns Christian Rohlfs eine Ansicht des Lago Maggiore. 1927 unternimmt er seine erste Reise an den See und verweilt in Ascona. Die Stadt, der See, die südliche Landschaft – dies alles wird in seinem kommenden letzten Lebensjahrzehnt zur Wahlheimat des in Hagen geborenen Künstlers. Entsprechend geprägt ist Rohlfs Spätwerk von der Natur und den südlichen Eindrücken Italiens und der Schweiz.

Wassertempera und Kreide auf Papier

58,7 x 44,3 cm

Signiert mit dem Monogramm und »36« datiert

Werkverzeichnis Vogt 1958 Nr. 1936/28

Expertise: Christian Rohlfs Archiv, Osthaus Museum Hagen 2023

Provenienz: Sammlung Helene Rohlfs (Frau des Künstlers); Galerie Günther Franke, München; Sammlung Robert & Helga Ehret, Königstein / Taunus (-2023)

Literatur: Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Hg.), »Christian Rohlfs«, Ausst.-Kat., Rom 1974, Nr. 50; Paul Vogt, »Christian Rohlfs – Aquarelle und Zeichnungen«, Recklinghausen 1958, Nr. 1936/28; The Arts Council of Great Britain, »Paintings by Christian Rohlfs. 1849-1938«, London 1956, Nr. 50

Ausstellungen: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, »Christian Rohlfs«, Rom, 7. Feb. – 24. März 1974; The Arts Council of Great Britain, »Paintings by Christian Rohlfs: 1849-1938«, London 1956

Water tempera and chalk on paper

23 1/8 x 17 1/2 in

Signed with the initials and dated »36«

Catalogue Raisonné by Vogt 1958 no. 1936/28

Certificate of Authenticity by the Christian Rohlfs Archive, Osthaus Museum Hagen 2023

Provenance: Helene Rohlfs Collection (the artist's wife); Galerie Günther Franke, Munich; Robert & Helga Ehret Collection, Königstein / Taunus (-2023)

Literature: Galleria Nazionale d'Arte Moderna (ed.), »Christian Rohlfs«, exh.cat., Rome 1974, no. 50; Paul Vogt, »Christian Rohlfs – Aquarelle und Zeichnungen«, Recklinghausen 1958, no. 1936/28; The Arts Council of Great Britain, »Paintings by Christian Rohlfs. 1849-1938«, London 1956, no. 50

Exhibited: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, »Christian Rohlfs«, Rom, 7. Feb. – 24. March 1974; The Arts Council of Great Britain, »Paintings by Christian Rohlfs: 1849-1938«, London 1956



1884 Rottluff – 1976 Berlin

KIRCHE IN LOSONE, 1927-1929

Der 1884 bei Chemnitz geborene Karl Schmidt – er wird sich 1905 in Schmidt-Rottluff umbenennen – zählt zu den Hauptvertretern des Expressionismus. Schon früh zeigt sich sein reges Interesse an der Malerei, die er sich zunächst autodidaktisch aneignet. Er gründet zusammen mit Paul Holstein und Max Unger den Club »Vulkan«, in dem im Privaten über Kunst und Dichtung diskutiert wird. 1905 lernt er Erich Heckel kennen, folgt ihm zum Architekturstudium nach Dresden, wird jedoch seine Liebe zur bildenden Kunst beibehalten. Schon deshalb schließt er sich im gleichen Jahr gemeinsam mit Heckel, Ernst Ludwig Kirchner und Fritz Bleyl zur Künstlervereinigung »Brücke« zusammen, die sich die Überwindung des borniert verstandenen Kunstverständnisses des Bürgertums zum Ziel gesetzt hat und jeglichen Akademismus in der Kunst abstreifen will. Unmittelbar und unverfälscht sollte der Schaffensdrang sein. Schmidt-Rottluff schreibt dazu: »...von mir weiß ich, dass ich kein Programm habe, nur die unerklärliche Sehnsucht, das zu fassen, was ich sehe und fühle, und dafür den reinsten Ausdruck zu finden.«¹

Bereits in diesen frühen Jahren zeichnet sein Werk ein explizites Interesse an Stilleben und Landschaftsdarstellungen aus. Seine Bildwelten spielen sich fernab des Großstadtturbels ab, ganz im Gegensatz zu den Werken seines Kollegen Kirchner. Von dieser Neugier an Seherlebnissen in der freien Natur und den damit verbundenen Empfindungen zeugen sehr viele Darstellungen von Reisen an die Ostsee. In den Jahren 1927 bis 1929 fährt Schmidt-Rottluff allerdings auch regelmäßig ins Tessin und hat wie auch für unser Blatt in der Nähe von Ascona gearbeitet.

Mit nur wenigen Tuschfederstrichen erfasst Schmidt-Rottluff die für den Ort typischen Begebenheiten: Die Vegetation im Vordergrund, die Kirche mit ihrem charakteristischen Turm im Zentrum und die Berge im Hintergrund. Das Licht des sehr klaren und sonnigen Tages lässt die Berge in sattem Violett und den Himmel in strahlendem Blau erleuchten. Das Dach des Kirchturms leuchtet rot und gemeinsam mit dem Grün der Bäume stellt sich eine besonders stimmungsvolle und harmonische Stimmung ein.

¹ Zit. nach Karl Schmidt-Rottluff in: Magdalena M. Moeller, »Karl-Schmidt-Rottluff. Werke aus der Sammlung des Brücke-Museums Berlin«, München 1979, S. 31



Aquarell und Tusche

50 x 69 cm

Signiert sowie rückseitig betitelt und »Kr 172I«, »24824« und »17789 III« beschriftet

Expertise: Dr. Christiane Remm, Karl & Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Berlin 2024 (angefragt)

Provenienz: Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Watercolour and Indian ink on paper

19 5/8 x 27 1/8 in

Signed also titled and inscribed »Kr 172I«, »24824« and »17789 III« on the verso

Certificate of Authenticity by Dr. Christiane Remm, Karl & Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Berlin 2024 (angefragt)

Provenance: Private Collection North Rhine-Westphalia

1888 Glatz – 1965 Berlin

»SCHÖN« MACHENDER HUND (PHILIPP), 1927

Emanzipiert, erfolgreich, wirtschaftlich unabhängig, gebildet, modisch androgyn gekleidet mit Kurzhaarfrisur und Fahrerin ihres eigenen Autos – die Künstlerin Renée Sintenis verkörpert im Berlin der 1920er- und 30er-Jahre das Sinnbild der modernen Frau. Sie pflegt Kontakte zu Ernst Barlach, Rainer Maria Rilke und begegnet Albert Einstein. Georg Kolbe, Emil Nolde und Max Liebermann steht sie Modell, zugleich porträtiert sie ihrerseits Größen wie Joachim Ringelnitz, der ihr langjähriger Freund werden soll. Von 1908 bis 1912 studiert sie an der Berliner Kunstgewerbeschule und bricht mit ihrer Familie, um ihren künstlerischen Weg weiterverfolgen zu können. 1915 stellt sie in der Berliner Secession aus, wird bald von der renommierten Galerie Flechthelm vertreten und 1931 als zweite Frau überhaupt in die Preußische Akademie der Künste berufen.

Sintenis schafft anspruchsvolle Zeichnungen und Druckgrafiken, vor allem widmet sie sich aber der Bildhauerei. In dieser damals vornehmlich männlich dominierten Gattung brilliert sie durch ihr völlig eigenständiges, charakteristisches Werk, das sie – obwohl sie kaum Auftragsarbeiten annimmt – zu einer der bestbezahlten Künstlerinnen Berlins avancieren lässt. Sie wählt lediglich Motive, die sie innerlich bewegen, erschafft Statuetten von Sportlern, zahlreiche Selbstporträts und mythologische Figuren. Als ihr künstlerisches Lebensthema gelten jedoch ihre prägnanten, kleinformatigen Tierdarstellungen. In diesen zarten Plastiken, die zumeist Jungtiere darstellen, fängt sie das jeweils Typische in Bewegung und Haltung der Tiere ein. Das starke Bewegungselement der Figuren kann hierbei →

Bronze

h = 13 cm

Signiert mit dem Monogramm am rechten Hinterlauf sowie mit dem Gießerstempel »Noack Berlin« am linken Hinterlauf versehen

Philipp war der erste Hund der Künstlerin

Laut Werkverzeichnis Auflagenhöhe von 21

Werkverzeichnis Buhlmann 1987 Nr. 96

Provenienz: Privatsammlung Niedersachsen

Literatur: Ursel Berger/Günter Ladwig (Hg.), »Renée Sintenis – Das plastische Werk«, Berlin 2013, Nr. 88; Britta E. Buhlmann, »Renée Sintenis – Werkmonographie der Skulpturen«, Darmstadt 1987, Nr. 96

Bronze

h = 5 1/8 in

Signed with the initials on the right hind leg also provided with the foundry mark »Noack Berlin« on the left hind leg Philipp was the artist's first dog

According to Catalogue Raisonné 21 casts have been made Catalogue Raisonné by Buhlmann 1987 no. 96

Provenance: Private Collection Lower Saxony

Literature: Ursel Berger/Günter Ladwig (ed.), »Renée Sintenis – Das plastische Werk«, Berlin 2013, no. 88; Britta E. Buhlmann, »Renée Sintenis – Werkmonographie der Skulpturen«, Darmstadt 1987, no. 96





Sintenis mit ihrem Foxterrier Philipp, 1920er Jahre,
Bildarchiv Georg Kolbe Museum, Berlin / Foto: Jaro von Tucholka

→ gleichgesetzt werden mit der unverdorbenen Lebensfreude, dem unbedarften Übermut und Temperament des jeweiligen Motivs. Geprägt sind diese Arbeiten außerdem durch eine fast impressionistische Lockerung und Unebenheit in der Oberfläche. Neben den zahlreichen Fohlenplastiken der Pferdliebhaberin zählt wohl vor allem der Berliner Bär zu den bekanntesten Arbeiten der Künstlerin, der bis heute als Preis auf der Biennale vergeben wird.

Auch in unserer kleinformatischen Tierplastik gelingt es Sintenis, durch diese lebendige und unebene Art der Oberflächengestaltung zum einen und das struppige und borstige Fell zum anderen, die kompakte Muskulatur von Brust und Schulterpartie des ihr so liebgewonnenen Hundes charakteristisch einzufangen. Dargestellt ist Philipp, der Foxterrier der Künstlerin. Auf den Hinterbeinen stehend, die zierlichen Pfötchen in der Luft, die Schnauze erwartungsvoll erhoben, blickt Philipp bittend, wenn nicht gar fordernd, zum Betrachter auf. Sowohl fotografisch als auch malerisch wurde er mehrmals gemeinsam mit seiner Besitzerin porträtiert. So findet sich beispielsweise im Düsseldorfer Museum Kunstpalast ein inniges Gemälde der Beiden, welches von Emil Rudolf Weiß, dem Ehemann der Künstlerin, nur zwei Jahre nach unserer kleinen Bronzeplastik geschaffen wurde.

Die in der Tierwelt einzigartige Bindung zwischen Hund und Mensch, die unschuldige Verspieltheit und das Vertrauen, welches dieser Begleiter seinem Menschen entgegenbringt, all dies versteht die Künstlerin in dieser kleinformatischen Plastik präzise spürbar zu machen.

1948 Tokio - lebt & arbeitet in New York & Tokio

SOUTH PACIFIC OCEAN WAIHAU, 1990

»Kann jemand heute einen Schauplatz genau so sehen, wie ein urzeitlicher Mensch ihn gesehen haben mag?«¹

Diese Frage stellt sich der japanische Fotokünstler Hiroshi Sugimoto in einer Nacht in seinem New Yorker Atelier. Im Nachsinnen darüber erkennt er, dass Landschaften über die Zeit ihre Form verändern, das Meer aber – das Wasser und der Himmel darüber – jene Urlandschaft darstellt, welche sich den Menschen damals wie heute egal an welchem Ort unverändert zeigt.² Diese überzeitliche, universelle Erfahrung sichtbar zu machen, ist Ausgangspunkt der »Seascapes«, einer Serie von bisher über 200 Aufnahmen der Ozeane und Meere der Welt.

Seit den 1980er Jahren fotografiert der Künstler sie stets auf die gleiche Weise: Er positioniert sich auf einer Anhöhe, blendet jedes landschaftliche Detail aus, reduziert den Bildausschnitt auf das Wasser und den Himmel darüber und lässt die Horizontlinie genau in der Mitte des Bildes verlaufen. Die Fotografien unterscheiden sich lediglich durch das tageszeitliche Licht und die Witterungsbedingungen, die der Künstler vor Ort vorfindet. Mal lässt Nebel die Horizontlinie verschwimmen, mal erscheint sie, wie in unsere Darstellungen aus dem Jahr 1990, gestochen scharf.

Obwohl Sugimoto den Ort und den Zeitpunkt der Entstehung dieser Aufnahme grob umreißt, unterläuft die Reduktion auf die wesentlichen Bestandteile der Meerlandschaft – Wasser, Luft und Horizont – jeden Versuch einer genauen zeitlichen und geografischen Verortung. Das Meer wird zu einem abstrakten Ort – einem Schauplatz, der außerhalb von Raum und Zeit existiert.³ Sugimotos Fotografie erschöpft sich jedoch nicht darin, eine Aufnahme der Natur zu sein. Das Meer ist der Ort der Herkunft und der Entstehung des Lebens – Wasser und Luft dessen essentielle Bestandteile. Sie werden vom Künstler auf eine besondere Weise herausgestellt.

1 Zitat Hiroshi Sugimoto, in: Kerry Brougher/Pia Müller-Tamm (Hg.), »Hiroshi Sugimoto«, Ausst.-Kat., Ostfildern 2007, S. 109.

2 Vgl. Ebenda.

3 Vgl. Kerry Brougher, »Unmögliche Fotografie«, in: Ebenda, S. 27.

Silbergelatineabzug
Darstellung: 41,2 × 54,3 cm
Blatt: 50,8 × 61,3 cm

Signiert auf dem Unterlagekarton sowie mit einem Prägestempel datiert, betitelt, »11/25« nummeriert und »327« beschriftet

Auflage: 25

Provenienz: Birgit Filzmaier, Zürich;
Privatsammlung Berlin

Silver gelatin print
Image: 16 1/4 × 21 3/8 in
Sheet: 20 × 24 1/8 in

Signed on the underlying cardboard also dated, titled, numbered »11/25« and inscribed »327« with an embossing stamp

Edition of 25

Provenance: Birgit Filzmaier, Zurich;
Private Collection Berlin



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

WIND, 2005

Nägel und Farbe auf Leinwand über Holz

200 x 160 x 16 cm

Signiert, datiert und betitelt auf der Rückseite

Dieses Werk ist im Uecker Archiv unter der Nummer

GU.05.011 registriert und wird vorgemerkt für die Aufnahme

in das entstehende Uecker-Werkverzeichnis

Provenienz: Atelier des Künstlers; Privatsammlung

Süddeutschland (direkt vom Künstler erworben);

Privatsammlung Belgien

Nails and paint on canvas over wood

78 3/4 x 63 x 6 1/4 in

Signed, dated and titled on the verso

This work has been registered in the Uecker Archive as

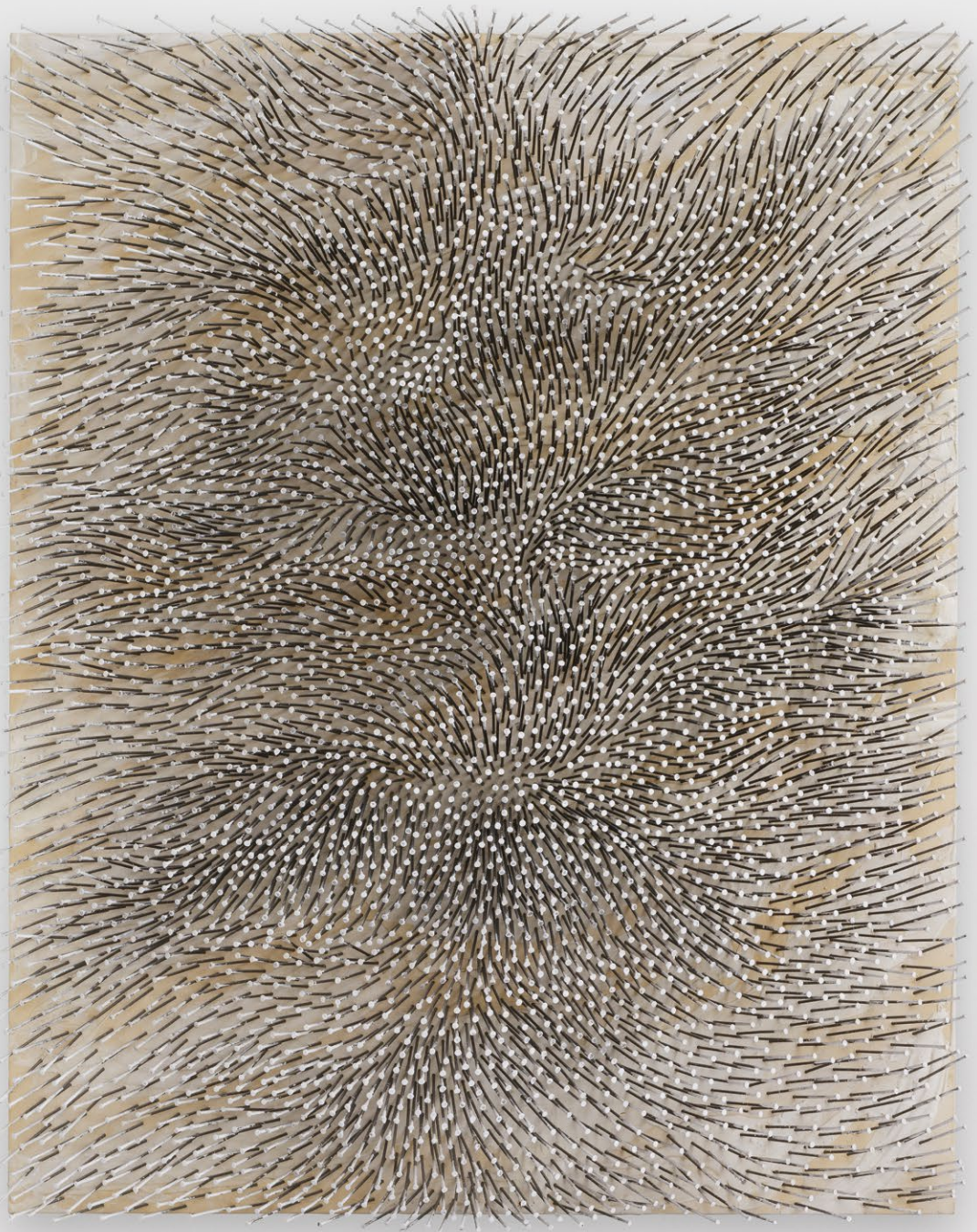
number GU.05.011 and is noted for inclusion in the

forthcoming Uecker Catalogue Raisonné

Provenance: The artist's studio; Private Collection

Southern Germany (acquired directly from the artist);

Private Collection Belgium



1861 Birnbaum bei Posen – 1931 Berlin

DROSCHKEN (REGENSTIMMUNG), ca. 1915/1920

Unsere beiden Pastelle lassen sich als Impressionen einer Großstadt bezeichnen, als Momentaufnahmen, die für eine ganze Ära und Lebensweise stehen können. Berlin hat es dem Künstler Lesser Ury sichtlich angetan. Seine Kindheitseindrücke der Stadt verstärken und erweitern sich ab 1887, als er nach einer künstlerischen Findungsphase in verschiedenen Städten wie Paris und Brüssel in die Stadt zurückkehrt. Dort findet er eine sich im Wandel befindende Großstadt vor, die ihn augenscheinlich in ihren Bann zieht. Von seinem zentral gelegenen Atelier aus sucht er Parkanlagen, belebte Straßen oder Cafés auf, um Eindrücke zu sammeln. Diese bilden die Grundlage für seine Ölgemälde, Pastelle, Zeichnungen und Drucke. Dabei entsteht eine große Variation an Impressionen, denn der Künstler beschränkt sich nicht auf eine bestimmte Stimmung. Wir erkennen in seinem Œuvre unterschiedliche Tageszeiten und damit verschiedene Lichtverhältnisse. Gepaart mit heterogenen Witterungsbedingungen sowie Jahreszeiten ergeben sich immer neue Ansichten seiner Stadt. Lesser Ury verbindet unverkennbar etwas Besonderes mit Berlin und daran lässt er die Betrachtenden teilhaben. Seine Faszination für das städtische Treiben überträgt sich durch seine Bilder spielerisch leicht. »[Er] war ein genialer Künstler, der während des Schaffensrausches ein glückbesessener Schöpfer war, ein Meister der Farbe und des Lichtes, der die Schönheiten der Welt in unnachahmlichen Werken darzustellen vermochte.«¹

Die Motive sind keine ungewöhnlichen für den Künstler und doch versetzen sie die Betrachtenden unweigerlich in eine bestimmte Stimmung. Der Titel »Droschken (Regenstimmung), Berlin« verrät uns bereits, dass es sich um eine regnerische, urbane Szene handelt. Zu sehen sind einige Droschken mitsamt Pferden und Kutschern, Autos und Personen auf einer von dichten Bäumen gesäumten Straße. Der Betrachtende befindet sich etwa auf Augenhöhe der Droschkenfahrer. Die Vermutung liegt nahe, dass Ury sich bewusst in die Position eines solchen versetzen wollte. Man erhält hierdurch eine leichte Aufsicht auf umhergehende Passierende. Eine von ihnen befindet sich, ausgestattet mit langem Mantel und Regenschirm, unmittelbar vor uns im Profil und direkt hinter einer vor uns fahrenden Kutsche. Sie scheint die Straße überqueren zu wollen und verleiht dem Sujet dadurch, zusätzlich zu den fahrenden Transportmitteln, Dynamik. Diese wird ebenfalls durch das sanfte Verwischen der Farben erzeugt, welches Ury bewusst vornimmt, um die regennasse Oberfläche der Straße darzustellen. Das gleißende, warme Licht der tiefstehenden Sonne spiegelt sich auf der feuchten Fahrbahn wider und erzeugt, im Zusammenspiel mit dunkleren

¹ Karl Schwarz, zeitgenössischer Kunsthistoriker und Urys wohl längster und einziger Freund, zit. in: »Lesser Ury zum 50. Todestag«, Ausst.-Kat., Berlin 1981, S. 4.



Pastell auf Karton

24,2 x 17,5 cm

Signiert

Aufgenommen in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Gemälde, Pastelle, Gouachen und Aquarelle von Dr. Sibylle Groß, Berlin

Gutachten: Dr. Sibylle Groß, Berlin 2023

Provenienz: Privatsammlung USA (-1975); Neumeister, München (159. Auktion, 14. März 1975, Los 1836); Sammlung Anneliese & Dr. Wolfgang Schieren, München (1975-2023)

Pastel on cardboard

9 1/2 x 6 7/8 in

Signed

The work has been registered for the catalogue raisonné of the paintings, pastels, gouaches and watercolours currently being prepared by Dr. Sibylle Groß, Berlin
Expert opinion by Dr. Sibylle Groß, Berlin 2023

Provenance: Private Collection USA (-1975); Neumeister, Munich (159. Auction, 14. March 1975, Lot 1836); Anneliese & Dr. Wolfgang Schieren Collection, Munich (1975-2023)

1861 Birnbaum bei Posen – 1931 Berlin

HERBSTLICHE ALLEE IM TIERGARTEN, BERLIN, ca. 1925

→ Farbtönen der Bäume, Droschken und Schatten, ein stimmungsvolles, behagliches Gefühl. Es entsteht eine Alltagsszene jener Zeit, in die man sich, trotz großen zeitlichen Abstands, mühelos hineinversetzen kann.

Man könnte annehmen, das zweite Werk »Herbstliche Allee im Tiergarten, Berlin« böte lediglich eine andere Perspektive desselben Ortes. Der Standpunkt der Betrachtenden habe sich bloß von der Verkehrsstraße auf die angrenzende Allee für Spaziergänger verschoben. In der Tat dürften beide Alleen nicht weit entfernt voneinander im Berliner Tiergarten gelegen haben und doch ergibt sich hier eine gänzlich andere Situation. Die dominanten Droschken und motorisierten Fahrzeuge befinden sich nun am Rande und begleiten damit eher das Geschehen des ruhiger gelegenen, zentralen Fußgängerweges. Auf diesem befinden sich vier Personen, jeweils im Vorder-, Mittel- und Hintergrund des Bildes. Eine Dame am linken Bildrand sitzend auf einer Parkbank, versunken in ein Schriftstück, eine weitere einzeln flanierende Dame sowie ein spazierendes Pärchen, ergeben ein sehr beispielhaftes Werk des Künstlers. Der Herbst ergießt sich mit seinen goldenen Farben über die Blätterdecke der Bäume. Einzelne Blätter fallen zu Boden und zeugen damit wiederum von einer Zeit des Wandels. Das Grün der Bäume ist im Hintergrund aber noch klar sichtbar und das Rot des Mantels wie auch das Türkis des Hutes bilden zarte, aber sehr wichtige Akzente in dem Farbklang dieser ganz wunderbaren Darstellung.

Pastell auf Malkarton

35,1 x 50 cm

Signiert

Aufgenommen in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Gemälde, Pastelle, Gouachen und Aquarelle von Dr. Sibylle Groß, Berlin

Gutachten: Dr. Sibylle Groß, Berlin 2009

Provenienz: Galerie Koch, Hannover (1974); Privatsammlung Berlin (-2003); Privatsammlung Rheinland (2003-2009); Galerie Ludorff, Düsseldorf (2009-2013); Privatsammlung Baden-Württemberg

Pastel on cardboard

13 7/8 x 19 5/8 in

Signed

The work has been registered for the catalogue raisonné of the paintings, pastels, gouaches and watercolours currently being prepared by Dr. Sibylle Groß, Berlin
Expert opinion by Dr. Sibylle Groß, Berlin 2009

Provenance: Galerie Koch, Hanover (1974); Private Collection Berlin (-2003); Private Collection Rhineland (2003-2009); Galerie Ludorff, Dusseldorf (2009-2013); Private Collection Baden-Wuerttemberg



1956 Essen – lebt & arbeitet in Düsseldorf

BARRIKADENBILD, 2003

Burkhard Meltzer beschreibt die Wirkung der an Historienbildern orientierten Werke Michael van Ofens wie folgt: »Trotz starker Ablösungstendenzen von Figur und Detail bleibt der Ausgangspunkt im 19. Jahrhundert durch Bildtitel und Lichtführung noch identifizierbar«.¹

Diese Aussage wird unserem Werk »Barrikadenbild« von 2003 insofern sehr gerecht, als allein schon sein Titel einen kunsthistorischen Rückgriff auf sein Vorbild darstellt. Van Ofen diente Jean-Victor Schnetz' Gemälde »Combat devant l'Hôtel de Ville le 28 juillet 1830« (franz. »Kampf vor dem Rathaus am 28. Juli 1830«) aus dem Jahr 1833, welches im Petit Palais in Paris zu bestaunen ist, als Ausgangspunkt (Abb. I, S. 120).

In diesem Werk erkor der französische Maler Schnetz einen jungen, namenlosen Studenten zum Protagonisten seines Meisterwerks und stilisierte ihn damit zum Stellvertreter der Pariser Julirevolution von 1830, zu der sich Arbeiter, Handwerker, ehemalige Nationalgardisten und Studenten zusammenschlossen. Mit erhobenem Bajonett erklimmt der junge Mann die Barrikade und stützt einen sterbenden Arbeiter, der mit letzter Kraft die Trikolore in die Höhe hebt. Über diese den Titel prägenden Straßensperren sollten die Bürger von Paris am 28. Juli des Jahres 1830 stürmen, um sich der reaktionären Politik Karls des X. entgegenzustellen und die Herrschaft der Bourbonen in Frankreich endgültig zu beenden.

Erwähnte Barrikaden bauten die Bürger von Paris mithilfe von Pflastersteinen und Brettern, die in Schnetz' Gemälde im Zentrum der unteren Bildhälfte zu sehen sind. Der Bildgrund wird in seinem Werk durch einen dunklen, unteren Bereich geprägt, in dem ein Gefallener liegt, und einen hellen Bildbereich in der oberen Hälfte, der um das Haupt des Studenten vor der Trikolore gleich dem Nimbus eines Heiligen kulminiert und ihn in seiner bildbestimmenden Funktion bestärkt. →

1 Burkhard Meltzer, »Seitenscheitel«, in: »Michael van Ofen. Der Abschied der Braut«, Berlin 2010, S.9 Z. 22-24.

Öl auf Leinwand
90 x 85 cm

Signiert und datiert auf der Rückseite

Provenienz: Atelier des Künstlers; Privatsammlung
Nordrhein-Westfalen (direkt vom Künstler)

Oil on canvas
35 3/8 x 33 1/2 in

Signed and dated on the verso

Provenance: The artist's studio; Private Collection
North Rhine-Westphalia (directly from the artist)





Abb. 1: Jean-Victor Schnetz, *Combat devant l'Hôtel de Ville le 28 juillet 1830* (franz. *Kampf vor dem Rathaus am 28. Juli 1830*), 1833 (Ausschnitt), Foto: Erich Lessing

→ Van Ofen hingegen verleiht diesem Motiv eine nahezu vollständige Auflösung, die zwar in ihrer strukturierten Verschachtelung des Pinselduktus an den Barrikaden-Gedanken seines Ausgangspunktes erinnert, den Betrachtenden jedoch eine konkrete Darstellung verwehrt. Es sind die markanten Farben der Trikolore in der oberen Bildmitte, die in dem ansonsten von Hell-Dunkel- Kontrasten geprägten Gemälde die Assoziation der französischen Flagge hervorruft. Ähnlich wie sein Vorgänger Schnetz definiert der Künstler den Bildgrund durch eine diagonale, von links oben nach rechts unten verlaufender Zäsur. Trotz der fehlenden, durch Bildpersonal bedingten Identifikationsfläche gelingt es van Ofen meisterhaft, den Geist der Revolution in seinem Werk auf abstrahierende Weise zu evozieren: Ein spitzer Winkel in der oberen Bildmitte, unter dem sich die prägnanten Farben der Trikolore vereinen, dominiert das Bild und lenkt den Blick des Betrachters, der unweigerlich mit der Frage konfrontiert wird, warum gerade dort eine solch auffällige geometrische Ausrichtung gewählt wurde. Der namenlose Protagonist ist in van Ofens Interpretation des altmeisterlichen Gemäldes nicht mehr erkennbar, aber sein kraftvolles Wesen führt die Betrachtenden auf eine faszinierende Art und Weise.



Ein weiteres Gemälde von Michael van Ofen in unserer Sammlung zeigt dasselbe Sujet. Das unbetitelt Gemälde entstand 2003 und misst 40 x 49,5 cm.

CORNELIUS VÖLKER

1965 Kronach – lebt & arbeitet in Düsseldorf

HUND – MALTESER, 1999

122



Öl auf Leinwand
50 x 60 cm

Signiert, datiert und »XXX« nummeriert auf der Rückseite
Provenienz: Atelier des Künstlers; Galerie Martina Detterer,
Frankfurt / Main; Privatsammlung Düsseldorf

Oil on canvas
19 5/8 x 23 5/8 in

Signed, dated and numbered »XXX« on the verso
Provenance: The artist's studio; Galerie Martina Detterer,
Frankfurt / Main; Private Collection Düsseldorf

CORNELIUS VÖLKER

1965 Kronach – lebt & arbeitet in Düsseldorf

HUND – MALTESER, 1999



Öl auf Leinwand
50 x 60 cm

Signiert, datiert und »XXXV« nummeriert auf der Rückseite
Provenienz: Atelier des Künstlers; Galerie Martina Detterer,
Frankfurt / Main; Privatsammlung Düsseldorf

Oil on canvas
19 5/8 x 23 5/8 in

Signed, dated and numbered »XXXV« on the verso
Provenance: The artist's studio; Galerie Martina Detterer,
Frankfurt / Main; Private Collection Dusseldorf

ADOLPH VON MENZEL

1815 Breslau – 1905 Berlin

KORBTRAGENDES MÄDCHEN (SOPHIE KOCH), 1847/1848

Bei unserem Werk »Korbtragendes Mädchen (Sophie Koch)« handelt es sich um eine mit Bleistift auf Papier angefertigte Zeichnung von Adolph von Menzel, dem wohl bedeutendsten deutschen Realisten des 19. Jahrhunderts. Die Zeichnung diente als Figurenvorstudie für den sogenannten »Kasseler Karton« (Abb. I, S. 126 f.), ein monumentales Historienbild, das den Einzug der Sophie von Brabant mit ihrem Sohn Heinrich, des späteren ersten Landgrafen von Hessen, in Marburg im Jahre 1247 darstellt. Menzel fertigte dieses Werk während eines längeren Aufenthalts in Kassel von August 1847 bis März 1848. Die Einladung zu diesem Aufenthalt erhielt er von seinem guten Freund Carl Heinrich Arnold, ein Kunstmaler und Kasseler Tapetenfabrikant, der zu dieser Zeit auch Vorsitzender des Kurhessischen Kasseler Kunstvereins war. Hintergrund dieser Reise war der Wunsch des Kunstvereins, für die Jahresausstellung 1848 ein Werk in Auftrag zu geben, das mit Blick auf das dortige Regierungsjubiläum ein Motiv aus der heimischen Geschichte präsentiert. Arnold vermittelte daraufhin den Auftrag an von Menzel.

Wie in dem Historienbild zeigt unsere Zeichnung eine junge Frau in einem Kleid, die als Kniestück in Profilansicht abgebildet ist. Auf ihrem Kopf balanciert sie einen Korb, den sie mit beiden Händen festhält. Ihr Blick ist nach vorne gerichtet; das ihre Körperformen nachzeichnende Kleid ist mit wohlgesetzten Schattierungen und Linien ausgearbeitet. →

Bleistift auf Papier

25 x 12,8 cm

Signiert mit dem Monogramm

Figurenstudie zum »Kasseler Karton« (1945 im Krieg zerstört). Das Historienbild zeigt den Einzug von Sophie von Brabant mit ihrem Sohn, dem späteren Landgraf Heinrich, in Marburg im Jahr 1247

Wir danken Herrn Dr. Claude Keisch für die wissenschaftliche Beratung und die Bestätigung der Authentizität anhand einer fotografischen Abbildung.

Provenienz: Unternehmenssammlung Deutschland; Kunstauktionen Hassfurther, Wien (Auktion, 1976, Los 2787); Privatsammlung Schleswig-Holstein; Privatsammlung Niedersachsen (-2023)

Literatur: Cornelia Dörr, »Adolf Menzel in Hessen«, Diss., Marburg, 1997, Nr. 47, Abb. 55; Werner Hofmann (Hg.), »Menzel. Der Beobachter«, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, München 1982, Nr. 29

Ausstellungen: Hamburger Kunsthalle, »Menzel. Der Beobachter«, Hamburg 1982

Pencil on paper

9 7/8 x 5 in

Signed with the initials

Figure study for the »Kasseler Karton« (destroyed in 1945 during the war). The history painting shows the entry of Sophie of Brabant with her son, the later Landgrave Henry, into Marburg in 1247

We thank Dr. Claude Keisch for his scientific advice and for confirming the authenticity by means of a photographic image

Provenance: Corporate Collection Germany; Kunstauktionen Hassfurther, Vienna (Auction, 1976, Lot 2787); Private Collection Schleswig-Holstein; Private Collection Lower Saxony; (-2023)

Literature: Cornelia Dörr, »Adolf Menzel in Hessen«, Diss., Marburg, 1997, no. 47, ill. 55; Werner Hofmann (ed.), »Menzel. Der Beobachter«, exh.cat. Hamburger Kunsthalle, Munich 1982, no. 29

Exhibited: Hamburger Kunsthalle, »Menzel. Der Beobachter«, Hamburg 1982



→ Die im Werktitel genannte Sophie Koch findet in der Bezeichnung einer weiteren, heute verschollenen Vorstudie des Gemäldes Erwähnung. Aus dieser lässt sich ableiten, dass von Menzel sein Modell im Kasseler Stadtteil Wesertor bei einem Gärtner namens Pietsch zeichnete. Dabei war er besonders darauf bedacht, die Authentizität sowohl der Körperhaltung als auch der Kleidung des dargestellten Bildpersonals zu wahren. In der finalen Ausführung des »Kasseler Kartons« findet sich die junge Frau in der äußeren linken Hälfte des Gemäldes als Teil einer Dreiergruppe von Ehrenjungfrauen wieder. Ihr Blick ist in die Bildmitte gewandt, in Richtung der Monarchin und ihres kleinen Sohnes. Der Korb, den sie trägt, ist nun jedoch gefüllt mit Früchten, die den beiden als Gaben zu ihrem Einzug in Marburg dargebracht werden sollen.

Leider wurde der ehemals im Kaiser-Friedrich Museum in Magdeburg ausgestellte »Kasseler Karton« während des Zweiten Weltkrieges im Jahr 1945 zerstört. Daher bleibt unsere Zeichnung, die maßgeblich zur Realisierung dieser besonderen Auftragsarbeit beitrug, eine der letzten noch erhaltenen Spuren, die es uns ermöglichen, von Menzels Schaffen während seiner Zeit in Kassel nachzuverfolgen.



Abb. 1: Adolph von Menzel, Kasseler Karton, Einzug der Sophie von Brabant in Marburg, 1847/1848 (zerstört), in: Cornelia Dörr, »Menzel in Kassel. Landschaft Und Geschichte.«, Jahrbuch Der Berliner Museen 41 (1999), S. 91–102, S. 92.



1905 Altenbögge/Westfalen – 1976 Herrsching am Ammersee

BLAU UND ROT, 1965

Unser Gemälde »Blau und Rot« ist ein wundervolles Beispiel für das Hauptwerk von Fritz Winter, das in den 1950er und 1960er Jahren entsteht. Mitte der 1960er Jahre löst sich der Maler, der von 1927 bis 1930 bei Künstlergrößen wie Paul Klee, Oskar Schlemmer, Wassily Kandinsky, László Moholy-Nagy oder Lyonel Feininger am Dessauer Bauhaus studierte und nach dem 2. Weltkrieg vom Informel beeinflusst wurde, ganz vom realen Ausgangspunkt. Seitdem entstehen die sogenannten Farbraummodulationen, die heute als bedeutendste Werkphase des Künstlers gelten.

In unserem Gemälde »Blau und Rot« aus dem Jahr 1965 lassen sich keine Anklänge mehr an die für Winter so wichtige Natur als Inspirationsquelle erkennen. Die Farbe und ihre Wirkung stehen hier im Fokus. Winter nuanciert die lokalen Farbwerte sehr feinfühlig. Das Spektrum reicht von warmen zu kühlen und von hellen zu dunklen Farben. Auch die Farbqualitäten sind differenziert ausgeführt und bewegen sich zwischen matt und leuchtend. Diese meditativen Streifenbilder zeigen eindrücklich, wie der Künstler mithilfe von weich abgestimmten Hell-Dunkel-Kontrasten sowie Warm-Kalt-Polaritäten die Farbe zum »Atmen« und die Fläche zum »Vibrieren« bringt. Es wird deutlich, dass es Winter in seinen Farbraummodulationen vor allem darum geht, die Ambivalenz zwischen der Leinwand als Flächen- und der Farbe als Raumwert herauszuarbeiten. »Blau und Rot« ist dafür ein lebendiges Beispiel.

Öl auf Leinwand

60,2 x 70 cm

Signiert und datiert sowie rückseitig nochmals signiert, datiert und betitelt

Das Werk ist im Archiv des Fritz-Winter-Hauses, Ahlen, registriert

Provenienz: Galerie Günther Franke, München; Privatsammlung Süddeutschland (-1996); Ketterer Kunst, München (Auktion 4. Dez. 1996); Galerie Ludorff, Düsseldorf (1996-1998); Privatsammlung Schweiz (-2023)

Literatur: Kunsthalle Mannheim, »Fritz Winter. Zum 60. Geburtstag«, Ausst.-Kat., Mannheim 1965, Nr. 21

Ausstellungen: Kunsthalle Mannheim, »Fritz Winter. Zum 60. Geburtstag«, Mannheim 1965

Oil on canvas

23 3/4 x 27 1/2 in

Signed and dated also signed, dated and titled again on the verso

This work is registered in the archive of the Fritz-Winter-Haus, Ahlen

Provenance: Galerie Günther Franke, Munich; Private Collection Southern Germany (-1996); Ketterer Kunst, Munich (Auction 4. Dec. 1996); Galerie Ludorff, Düsseldorf (1996-1998); Private Collection Switzerland (-2023)

Literature: Kunsthalle Mannheim, »Fritz Winter. Zum 60. Geburtstag«, exh.cat., Mannheim 1965, no. 21

Exhibited: Kunsthalle Mannheim, »Fritz Winter. Zum 60. Geburtstag«, Mannheim 1965



1913 Berlin – 1951 Paris

LA TOUR DE BABEL, ca. 1941

»Sie haben Schwierigkeiten meine Zeichnungen zu verstehen? ... fühlen Sie sie ... Weder Analysen noch Erklärungen bitte!«

Durch ein Missverständnis des Telegrafenamts in Paris kommt der angehende Künstler Alfred Otto Wolfgang Schulze 1937 zu dem Namen, mit dem er als Vorreiter des Informel und Hauptvertreter des Tachismus Berühmtheit erlangen sollte. Unter dem Künstlernamen »WOLS« schuf der 1913 in Berlin geborene Künstler ein in sich verbundenes, vielfältiges Werk aus Gemälden, Papierarbeiten und Fotografien.

Aufgewachsen in Dresden, in einem kulturinteressierten Elternhaus, verließ Wols die Stadt im Alter von 19 Jahren nach Paris. Im engen Kontakt mit der Pariser Künstlerszene der 1930er Jahre begann er seine künstlerische Karriere mit surrealistischen Aquarellen und Zeichnungen sowie dem Medium der Fotografie. Vielleicht wäre Wols sogar Fotograf geblieben, wenn er 1939 nicht infolge der deutschen Kriegserklärung an Frankreich interniert worden wäre.

Als Folgeerscheinung – Wols stand in der Haft kein Fotoapparat mehr zur Verfügung – löste das leichter verfügbare Aquarell die zuvor im Mittelpunkt seines Interesses stehende Fotografie ab. In dieser Zeit entstanden jene kleinen, feingliedrigen und traumartigen Aquarelle, die das filigrane Zentrum seines Œuvres ausmachen und zu denen auch unsere Arbeit »La Tour de Babel« zählt. Diese entstand wahrscheinlich kurz nach seiner Entlassung aus dem Internierungslager, zu der es dank der Heirat mit seiner französischen Lebensgefährtin Gréty 1940 kam. →

Tusche und Aquarell auf Papier

19 x 23,5 cm

Signiert

Werkverzeichnis Gutbrod 2003 Nr. A-241

Provenienz: Henri-Pierre Roché, Meudon (direkt vom Künstler in Dieulefit, Frankreich erworben); Hanover Gallery, London (1959); Conte Dr. Paolo Marinotti, Mailand; Phyllis Kind Gallery, Chicago (Etikett); Mr. Harold X. Weinstein, Chicago; Richard Feigen Gallery, Chicago; Privatsammlung Chicago

Literatur: Philipp Gutbrod, »WOLS (1913-1951). Die Arbeiten auf Papier (Kommentiertes kritisches Werkverzeichnis)«,

Dissertation, Heidelberg 2003, Nr. A-241

Ausstellungen: Hanover Gallery, »Wols. Gouaches«, London 1959; Galerie Claude Bernard, »Wols. Gouaches de la collection Henri-Pierre Roché«, Paris 1958

Indian ink and watercolour on paper

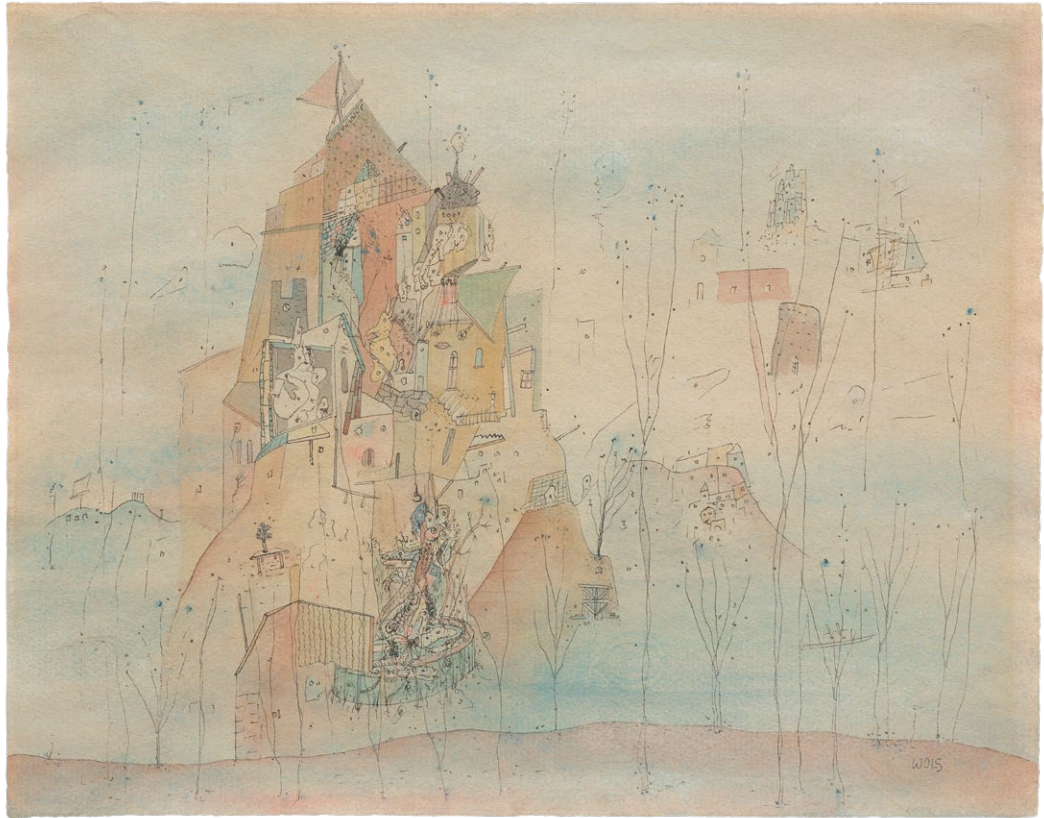
7 1/2 x 9 1/4 in

Signed

Catalogue Raisonné by Gutbrod 2003 no. A-241

Provenance: Henri-Pierre Roché, Meudon (acquired directly from the artist in Dieulefit, France); Hanover Gallery, London (1959); Conte Dr. Paolo Marinotti, Milan; Phyllis Kind Gallery, Chicago (Etikett); Mr. Harold X. Weinstein, Chicago; Richard Feigen Gallery, Chicago; Private Collection Chicago

Literature: Philipp Gutbrod, »WOLS (1913-1951). Die Arbeiten auf Papier (Kommentiertes kritisches Werkverzeichnis)«, Dissertation, Heidelberg 2003, no. A-241
Exhibited: Hanover Gallery, »Wols. Gouaches«, London 1959; Galerie Claude Bernard, »Wols. Gouaches de la collection Henri-Pierre Roché«, Paris 1958





→ Auf den ersten Blick ist es gar nicht so einfach, einen Überblick über das surreale Bildgeschehen zu gewinnen. Auf dem in zarten Blau- und Rosétönen aquarellierten Grund erkennt man eine Art Bergmassiv vor einer Hügel-landschaft, in das mit feinsten Tuschelinien eine Vielzahl von zarten Dingen verwoben ist. Zahlreiche Gesichter und biomorphe Gestalten alternieren mit Gebäuden, Fenstern und Treppen. Zentral vor dem Berg erhebt sich ein insekten- und amphibienartiges Wesen mit mehreren Köpfen. Ein Tisch mit einer Blumenvase steht in bedrohlicher Schiefelage am Abhang, Wegstücke aus Kopfsteinpflaster, Tore und Türen, Regenrinnen, Rohre, Gitter und Gatter bevölkern die Zwischenräume. Gekrönt wird dies alles von einem Mast mit aufgeblähten Segeln. Auf der Ebene im Vordergrund stehen Bäume und filigrane Pflanzengebilde, die das Abgebildete wie in einer magischen Unterwasserwelt erscheinen lassen. In dieser netzartigen Melange aus Stadtstrukturen bildet die burgartige Tuschfederzeichnung das wesentliche und maßgebliche Gerüst der Komposition. Die farbigen Flächen dienen der Akzentuierung, Stützung und plastischen Ausgestaltung.

Wie das Zitat zu Beginn des Textes schon anklingen lässt, entzieht sich die Zeichnung eindeutigen Interpretationen. Erst im Nachhinein hat vermutlich Wols' Ehefrau Gréty einen Titel für die Szenerie gefunden und mit »La Tour de Babel (Der Turm zu Babel)« einen biblischen Bezug hergestellt. Es sind fantastische, surreale Welten, die Wols zu jener Zeit konstruierte – geschaffen, um sich als Betrachter in ihnen zu verlieren.



Vergleichsabbildung: Pieter Bruegel der Ältere, Turmbau zu Babel, 1563, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie / akg-images

Wir sind Spezialisten für die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts. Seit nahezu 50 Jahren stehen wir unserer internationalen Kundschaft mit Expertise beratend und vermittelnd in allen Bereichen des Kunstmarkts zur Seite.

Seit 1975 steht die Galerie Ludorff für ein beständiges Programm von hoher Qualität. Werke des Impressionismus, des Expressionismus und der klassischen Moderne bilden das Fundament des Galerieprogramms. Das Sammeln von Nachkriegskunst und die Präsentation ausgewählter zeitgenössischer Positionen nimmt heute allerdings einen ebenso hohen Stellenwert ein.

Unser Team aus Kunsthistoriker:innen und Betriebswirten vereint kunsthistorisches Wissen mit marktwirtschaftlicher Perspektive. Fachliche Qualifikation trifft auf langjährige Erfahrung und Leidenschaft. Dadurch sind wir in der Lage, Sie bei der Suche und dem Verkauf von Kunstwerken optimal zu beraten. Wir helfen Ihnen gerne, den Wert eines Kunstwerks festzustellen und es unter Wahrung höchster Diskretion bestmöglich zu vermarkten. Wir beraten Sie aber auch gerne beim Aufbau einer privaten Sammlung oder einfach bei der Suche nach dem richtigen Objekt für eine bestimmte Stelle oder für einen bestimmten Anlass.

Grundsätzlich gilt, dass Kunstwerke und Sammlungen so unterschiedlich und individuell sind wie die Menschen, die sie zusammengetragen haben. Für jede Künstlerin, jeden Künstler und jedes Werk gibt es einen ganz eigenen Markt mit oft sehr unterschiedlichen Kriterienkatalogen für die Wertermittlung.

Vertrauen Sie uns und senden Sie uns gerne Abbildungen und Informationen zu Ihren Kunstwerken zu oder teilen Sie einfach Ihre Wünsche mit. Wir unterstützen Sie gerne und freuen uns auf Ihre Kontaktaufnahme.

Ihr Manuel Ludorff

**Sie haben eine gezielte Frage oder möchten mehr über unsere
Galerie erfahren? Sprechen Sie uns an!**

MANUEL LUDORFF

Managing Director
manuel@ludorff.com

SARAH MANS

Ankauf / Acquisition
sarah@ludorff.com

THERESA KOHLEPPEL

Verkauf / Sales
theresa@ludorff.com

GALERIE LUDORFF GMBH

Königsallee 22
40212 Düsseldorf
Deutschland

Telefon +49 211 326566
mail@ludorff.com
www.ludorff.com

Montag bis Freitag 10 – 18 Uhr
Samstag 11 – 14 Uhr
An gesetzlichen Feiertagen
geschlossen

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, Thiemo Kloss, Justin Kückemanns, Therés Lubinetzki, Nana Ludorff, Loreen Bartusek, Sarah Maria Mans, Jennifer Rumbach, Hagen Scheer, Nina Wagner

FOTOGRAFIE | PHOTOGRAPHY:
Achim Kukulies, Düsseldorf
Jennifer Rumbach (S. 15, 27, 31, 35)
Thiemo Kloss (S. 13, 61)

GESTALTUNG | DESIGN:
Anna Węsek, buchtypo

GESAMTHERSTELLUNG | PRODUKTION:
Qualitaner, Düsseldorf

ERSCHEINUNGSDATUM | DATE OF PUBLICATION:
März 2024

ISBN: 978-3-942248-64-8

ABBILDUNGSNACHWEIS / COPYRIGHT:
Bernd & Hilla Becher © Estate Bernd & Hilla Becher, represented by Max Becher 2024; Sonia Delaunay © Pracusa; George Grosz © Estate of George Grosz, Princeton, N.J. / VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Erich Heckel © Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen 2024; Hermann Hesse © Der Abdruck erfolgte mit freundlicher Genehmigung des Hermann Hesse-Editionsarchivs, Dr. Volker Michels, Offenbach am Main 2024; Ernst Wilhelm Nay © Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln / VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Emil Nolde © Nolde Stiftung Seebüll 2024; Gerhard Richter © Gerhard Richter 2024 (05022024); Hiroshi Sugimoto © Hiroshi Sugimoto, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

© VG Bild-Kunst, Bonn 2024: Stephan Balkenhol; Willi Baumeister; Hans Bellmer; Lyonel Feininger; Katharina Fritsch; Winfried Gaul; Gotthard Graubner; Katharina Grosse; ; Hans Hartung; Alex Katz; Karin Kneffel; Imi Knoebel; Lotte Laserstein; Christopher Lehmppuhl; Heinz Mack; Karl Schmidt-Rottluff; Renée Sintenis; Cornelius Völker; Fritz Winter

© beim Künstler 2024: Ulrich Erben; Michael van Ofen

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.

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

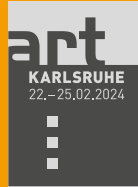
Monday to Friday
10 am – 6 pm
Saturday 11 am to 2 pm

Sämtliche Neuerwerbungen sind ab dem 25. März 2024 in der Galerie zu besichtigen. Einzelne Neuerwerbungen werden ab dem 22. Februar 2024 in Karlsruhe, ab dem 7. März 2024 in Maastricht und ab dem 12. April 2024 in Düsseldorf ausgestellt.

Wir freuen uns auf Ihren Besuch.

All recent acquisitions will be on display in our gallery from 25 March 2024. Individual recent acquisitions will be exhibited in Karlsruhe from 22 February 2024, in Maastricht from 7 March 2024, and in Dusseldorf from 12 April 2024.

We look forward to your visit.



ART KARLSRUHE
22.-25. Februar 2024

TEFAF
MAASTRICHT

TEFAF MAASTRICHT
7.-14. März 2024

ART
DÜSSEL
DORF

ART DÜSSELDORF
12.-14. April 2024

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

Bundesverband
Deutscher Galerien
(BVDG) e.V.

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

