

50 JAHRE

GALERIE

LUDORFF

50 YEARS



50 JAHRE

GALERIE

LUDORFF

50 YEARS

PART II





Alex Katz, **Anne & Alexej von Jawlensky, Abstrakter Kopf: Winter**

VORWORT



**Sehr geehrte Damen und Herren,
liebe Freundinnen und Freunde der Galerie,**

in der vorliegenden, zweiten Publikation, die anlässlich unseres 50. Jubiläums erscheint, setzen wir unsere faszinierende Reise fort und dürfen wieder eine Auswahl herausragender Werke aus der leidenschaftlichen Perspektive ganz besonderer Autorinnen und Autoren betrachten.

Wie bereits im ersten Katalog war uns nicht daran gelegen, ein tiefgreifendes, umfassendes Verständnis der Werke zu erhalten. Vielmehr galt es, Ihnen die persönliche und leidenschaftliche Sichtweise der Spezialisten zu vermitteln und Werke wie auch Kunstschaaffende aus neuen Blickwinkeln zu sehen, Facetten zu entdecken, die uns sonst verborgen geblieben wären.

Jeder Mensch sieht anders, jedem Menschen fallen andere Dinge auf und jeder Mensch betrachtet die Werke in einem anderen intellektuellen, historischen und visuellen Kontext. Ohne es zu kompliziert machen zu wollen, ist die Betrachtung von Kunst und das Wirken von Kunst im Allgemeinen sehr individuell.

Der Austausch über die Kunst und die jeweilige individuelle Sicht auf ein Kunstwerk ist dabei etwas ganz Wunderbares. Es gibt zweifelsohne Fakten und auch in der Kunst ein Richtig und Falsch, aber dazwischen gilt es eben auch noch ganz viel Persönliches und Individuelles zu entdecken. Die große Kraft der Kunst steckt meines Erachtens darin, sich über sie auszutauschen und die individuelle Sicht des Anderen in Erfahrung zu bringen.

Seit 1975 entdecken wir für Sie herausragende Werke der klassischen Moderne und der Nachkriegskunst, bringen sie mit Leidenschaft und Fachwissen zu Ihnen und tauschen uns mit Ihnen über die Werke aus. Dass wir dies bereits seit so langer Zeit erfolgreich tun dürfen, macht uns sehr dankbar und glücklich. Begeisterung und Überzeugung reichen hierbei allerdings nicht aus. Der Funke muss schon auch überspringen. Von unseren Autorinnen und Autoren auf uns, aber auch von uns auf Sie. Ohne Sie wären wir nicht so weit gekommen und ohne Sie wäre die Reise auch viel weniger faszinierend. Wir danken Ihnen wie auch den Autorinnen und Autoren dieser Publikation daher an dieser Stelle noch einmal ganz herzlich und freuen uns auf die kommenden Wochen und den Austausch über die Kunst. Bleiben Sie neugierig und bleiben Sie uns gerne gewogen.

Die nächste Gelegenheit für ein Wiedersehen ergibt sich anlässlich der Eröffnung des zweiten Teils unserer Jubiläumsausstellung am **Donnerstag, dem 30. Oktober 2025, von 19 bis 21 Uhr.**

Wir laden Sie und Ihre Freunde sehr herzlich zur Eröffnung ein und würden uns auch ganz besonders freuen, Sie auf einer der kommenden Messen in München oder Köln begrüßen zu dürfen.

Mit herzlichen Grüßen,
Ihre

Familie Ludorff





FOREWORD



Dear Ladies and Gentlemen, dear friends of the gallery,

With this second publication, which appears on the occasion of our 50th anniversary, we continue our fascinating journey and once again have the pleasure of presenting a selection of outstanding works from the passionate perspectives of very special authors.

As with the first catalogue, it was not our intention to provide a deep and comprehensive understanding of the works. Rather, our aim was to convey to you the personal and passionate viewpoints of the specialists and to see both works and artists from new perspectives, discovering facets that might otherwise have remained hidden from us.

Every person sees differently, notices different things, and views works within a different intellectual, historical, and visual context. Without wanting to make it too complicated, the contemplation of art — and the effect of art in general — is something deeply individual.

The exchange about art and the respective individual view of a work of art is something truly wonderful. There are, without a doubt, facts and even a right and wrong in art, but in between there is also so much personal and individual to be discovered. In my opinion, the great power of art lies in this very exchange and in experiencing the individual perspective of others.

Since 1975, we have been discovering outstanding works of classical modernism and post-war art for you, presenting them to you with passion and expertise, and engaging in dialogue with you about these works. That we have been able to do this successfully for such a long time fills us with gratitude and joy. Enthusiasm and conviction alone, however, are not enough—the spark must also be passed on. From our authors to us, and from us to you. Without you, we would not have come this far, and without you, this journey would be far less fascinating. We therefore extend our heartfelt thanks to you, as well as to the authors of this publication, and we look forward to the weeks ahead and to sharing our thoughts on art with you. Stay curious, and please continue to keep us in your good graces.

The next opportunity to meet will be the opening of the second part of our anniversary exhibition on

Thursday, October 30, 2025, from 7 to 9 p.m.

We warmly invite you and your friends to the opening and would be especially delighted to welcome you at one of the upcoming fairs in Munich or Cologne.

With warm regards,
Yours

Ludorff Family

ALEX KATZ

Anne
1990
Farbserigrafie auf Aluminium |
Screenprint on aluminium
172,5×62×1,9 cm | 67 7/8×24 3/8×3/4 in



Als die Galerie Ludorff vor einigen Jahren anfragte, ob ich über die Frauenbilder von Alex Katz schreiben würde, interessierte sie sich besonders für meine Perspektive als weibliche Porträtmalerin. Ich stimmte begeistert zu und wollte mich eingehender mit Katz beschäftigen, dessen Ansatz, Menschen zu malen – so glatt, so monumental, so cool –, mir immer antipodisch zu sein schien. Wie viele Porträtisten interessiere ich mich vor allem für die Eigenheiten des Individuums; Katz hingegen scheint, selbst wenn er Familie und Freunde darstellt, vom Archetypischen fasziniert zu sein. Nehmen wir sein oft zitiertes Lieblingskunstwerk: Thutmosis' Büste der ägyptischen Königin Nofretete aus dem 14. Jahrhundert v. Chr., eine Skulptur, die so paradigmatisch weiblich ist, dass sie ebenso gut neben „Frau“ im Wörterbuch stehen könnte.

In Katz' Gemälden von Menschen funktionieren seine Subjekte nicht als sie selbst, sondern als Gefäße, als trojanische Pferde für die Beschäftigung des Künstlers mit Stil, Glamour und Kultur. Katz hat von seiner Vorliebe für Modelle gesprochen, deren Gesten und Selbstdarstellung etwas vom Zeitgeist widerspiegeln, die dieselben kulturellen Referenzen reflektieren, die auch seine eigene visuelle Ästhetik prägen: Werbung und Kino, Mode und Tanz. In seinen wunderbaren Gemälden von Natur und Städten beschreibt er den Versuch, blitzschnelle Wahrnehmungen einzufangen und diese Empfindungen im Gedächtnis – und dann auf der Oberfläche – festzuhalten, bevor er sich in den Details verlieren kann. Ungeachtet des Themas ist er darauf fixiert, die Essenz des Augenblicks zu finden, eine Art des Sehens zu dokumentieren, die eher automatisch und angeboren ist als intellektuell,

ein Hinsehen, kein krampfhaftes Starren. Mit seinem weitwinkligen Stop-Motion-Auge und seinem geschickten, sparsamen Pinsel malt Katz seine Bilder nass in nass, wobei er die energiegeladene Dynamik des realen Lebens und die synthetische, sozial ansteckende Kultur der Plakatwände und der großen Leinwand miteinander verbindet.

Aus dem Blickwinkel eines zerrissenen, post-sozialen Medien-Amerikas empfinde ich Katz' Arbeitsweise, die so sehr auf dem Surfen in gemeinsamen gesellschaftlichen Strömungen beruht, mehr und mehr als bejahend – und ein wenig nostalgisch. Vielleicht ist das der Grund, warum sich der nicht mehr ganz so junge Künstler auf seiner ewigen Suche nach der Gegenwart der Malerei natürlicher und gebauter Umgebungen in Maine und New York City zugewandt hat, um Leinwände zu schaffen, die weniger filmisch als vielmehr elementar sind und die Repräsentation auf den Punkt bringen. Sie bringen mich dazu, über künstliche Intelligenz nachzudenken und darüber, was in der ungewissen Zukunft noch heilig und menschlich sein könnte. Was mich interessiert, ist, wie lesbar sie sind, selbst wenn sie mit solch begrenzten Informationen arbeiten: Auge zu Gehirn zu Hand zu Auge zu Gehirn, sie schmieden eine private, ursprüngliche Verbindung von einem Menschen zum anderen.

Julia Felsenthal

Künstlerin und Kunstkritikerin

When Galerie Ludorff reached out several years ago to ask if I'd write about Alex Katz's paintings of women, they expressed specific interest in my perspective as a woman painter of portraits. I enthusiastically agreed, eager to think more deeply about Katz, whose approach to painting people — so sleek, so monumental, so cool — had always seemed antipodal to my own. Like many portraitists, I'm interested mainly in the idiosyncrasies of the individual; Katz, by contrast, even when depicting family and friends, seems fascinated by the archetypal. Consider his often cited favorite work of art: Thutmose's 14th century BC bust of the Egyptian Queen Nefertiti, a sculpture so paradigmatically feminine that it might as well appear alongside "woman" in the dictionary.

In Katz's paintings of people, his subjects function not as themselves, but as vessels, Trojan horses for the artist's pre-occupation with style, glamour and culture. Katz has spoken of his preference for models whose gestures and self-presentation channel something of the zeitgeist, who reflect the same cultural references that inform his own visual aesthetic: advertising and cinema, fashion and dance. In his wonderful paintings of nature and cities, he describes attempting to nail down quicksilver flashes of perception, committing these sensations to memory — and then to his surface — before he can lose himself in the details. Subject matter notwithstanding, he's fixated on finding the essence of the moment, on recording a way of seeing that is automatic, innate rather than intellectual, a glance not a gimlet stare. With his wide-angle, stop-motion eye and his deft, economical brush, Katz paints his pictures wet-

into-wet, marrying the energetic dynamism of real life and the synthetic, socially-contagious culture of the billboard and the big screen.

From the vantage of a fractious, post-social media America, I more and more find something affirming — and a bit nostalgic — in Katz's way of working, so reliant on surfing shared social currents. Perhaps that's why, in his eternal search for the present tense, the nonagenarian has turned to painting natural and built environments in Maine and New York City, creating canvases — less cinematic, more elemental — that pare representation back to the bone. They make me think about artificial intelligence, and about what, in the uncertain future, might remain sacredly human. What interests me is how legible they are, even working with such limited information: eye to brain to hand to eye to brain, they forge a private, primordial link from one human being to another.

Julia Felsenthal

Painter and arts writer

KEITH HARING

Ohne Titel (Dance)

1988

Sumi Ink auf Papier | Sumi Ink on paper

77×111 cm | 30 3/8×43 3/4 in





Detail







RUPPRECHT GEIGER

A 10/81

1981

Gouache und Acryl auf Bütten |

Gouache and acrylic on handmade paper

68×49,5 cm | 26 3/4×19 1/2 in



RUPPRECHT GEIGER

Wie Farbe und Form zum Erlebnis werden

Während der langen französischen Sommerferien besuchte ich alljährlich meine Großeltern Monika und Rupprecht Geiger in München und im Chiemgau. Am südlichen Stadtrand von der Bayerischen Hauptstadt, fast ländlich gelegen, unter riesigen Bäumen versteckt, befand sich ihr Wohnhaus und das — für mich damals — sehr geheimnisvolle Künstleratelier. Dorthin verschwand mein Großvater jeden Tag, um ohne Störung seine leuchtenden Farben zu mischen und auf die Leinwand zu bringen. In der Zeit ging ich mit meiner Oma Himbeeren pflücken, zum Second-Hand-Laden oder zum Baden. Ein paar Tage waren wir immer auch am Chiemsee, machten Schiffsfahrten oder gingen wandern, eine der größten Leidenschaften meiner Großmutter. Als besondere Erinnerung prägten mich die Sonnenuntergänge im Chiemgauhof am Chiemsee, die wir schweigend und allesamt fasziniert Tag für Tag erlebten. Bei schlechtem Wetter durfte ich, um die Langeweile zu vertreiben, mit meinem Großvater kleine bunte Collagen gestalten.

Dass mein Großvater Rupprecht ein vielangesehener Künstler war, der unzählige Ausstellungen im In- und Ausland und viele Aufträge im öffentlichen Raum hatte, nahm ich erst richtig wahr, als ich Mitte der 1990er Jahre von Südfrankreich aus nach München umzog und ein Studium der Kunstgeschichte begann. Am Frühstückstisch sprachen wir häufig über Kunst oder Architektur. Als eine Werkstudentin für die Recherchen am Werkverzeichnis der Gemälde und Objekte gesucht wurde, war ich prädestiniert, diese Aufgabe zu übernehmen. Es war der Beginn einer bis heute andauernden, intensiven und lebenserfüllenden Auseinandersetzung mit dem faszi-

nierenden Schaffen meines Großvaters. Nach einer engen Zusammenarbeit mit ihm während seines letzten Lebensabschnittes, gründete ich vor nun 15 Jahren das Archiv Geiger in seinem ehemaligen Künstleratelier. Von dort aus wird sein Werk verwaltet und gefördert.

Für Rupprecht Geiger war die Farbe ein Lebenselixier. Mit außergewöhnlicher Konsequenz und Kontinuität arbeitete er fast sieben Jahrzehnte an diesem zentralen Thema und durchspielte dessen Facetten. Es ging ihm um die reine Farbe und deren Wahrnehmung. In diesem Sinne erfand er — auch auf spielerischer Art — sein Werk immer neu, malte vibrierende Farbmodulationen, reduzierte sein Formenvokabular auf einfache archetypische Gebilde, anonymisierte seinen Farbauftrag durch eine ausgeklügelte Sprühtechnik, zog recht früh als einer der ersten deutschen Künstler aus den USA importierte Tagesleuchtfarbpigmente heran, entwarf zur Meditation einladende Farbräume und malte intensive Lichtfelder.

Seine Kunst macht tatsächlich süchtig! Einmal vom Farbvirus infiziert werden die Farben essenziell fürs Leben, sie begleiten einen und je nach Stimmung wählt man auf der geigerischen Farbskala die passenden Farbnuancen: leise Gelb- und Grautöne oder lautere Pink- und Rotmodulationen. Obwohl ich mich seit nun mehr als 25 Jahren mit seinem farbinintensiven Œuvre befasse, bin ich immer wieder überrascht, wie vielfältig und spannend sein Farbuniversum ist.

Julia Geiger

Leiterin des Archiv Geiger und Enkelin des Künstlers

How colour and form become an experience

During the long French summer holidays, I visited my grandparents Monika and Rupprecht Geiger in Munich and Chiemgau every year. On the southern outskirts of the Bavarian capital, in an almost rural location, hidden under huge trees, was their house and what was — for me at the time — a very mysterious artist's studio. My grandfather would disappear there every day to mix his bright colours and apply them to the canvas without being disturbed. During that time, I went with my grandmother to pick raspberries, to the second-hand shop or swimming. We always spent a few days at Lake Chiemsee, going on boat trips or hiking, one of my grandmother's greatest passions. The sunsets at the Chiemgauhof on Lake Chiemsee, which we experienced in silence and fascination day after day, left a lasting impression on me. When the weather was bad, I was allowed to make small colourful collages with my grandfather to relieve the boredom.

It was only when I moved from the south of France to Munich in the mid-1990s and began studying art history that I truly realised that my grandfather Rupprecht was a highly respected artist who had had countless exhibitions at home and abroad and many commissions in public spaces. We often talked about art or architecture at the breakfast table. When a working student was sought to research the catalogue raisonné of paintings and objects, I was predestined to take on this task. It was the beginning of an intensive and fulfilling engagement with my grandfather's fascinating work that continues to this day. After working closely with him during the last phase of his life, I founded the Geiger Archive in his former artist's studio 15 years ago. From there, his work is managed and promoted.

For Rupprecht Geiger, colour was the elixir of life. With extraordinary consistency and continuity, he worked on this central theme for almost seven decades, exploring its many facets. He was interested in pure colour and its perception. In this sense, he — in a playful manner — constantly reinvented his work, painting vibrant colour modulations, reducing his formal vocabulary to simple archetypal structures, anonymising his application of paint through a sophisticated spraying technique, and, quite early on, becoming one of the first German artists to use fluorescent pigments imported from the USA. He designed colour spaces that invited meditation and painted intense fields of light.

His art is truly addictive! Once infected by the colour virus, colours become essential to life, accompanying you wherever you go, and depending on your mood, you choose the appropriate colour nuances from Geiger's colour scale: soft yellows and greys or louder pinks and reds. Although I have been studying his colour-intensive oeuvre for more than 25 years now, I am still surprised by how diverse and exciting his colour universe is.

Julia Geiger

Director of the Geiger Archive and granddaughter of the artist



Heinz Mack, **Ohne Titel (Buntes Raster)** & Rupprecht Geiger, **A10/81**



FRITZ WINTER

Zerstörte Brücke

1962

Öl auf Leinwand | Oil on canvas

135×170 cm | 53 1/8×66 7/8 in



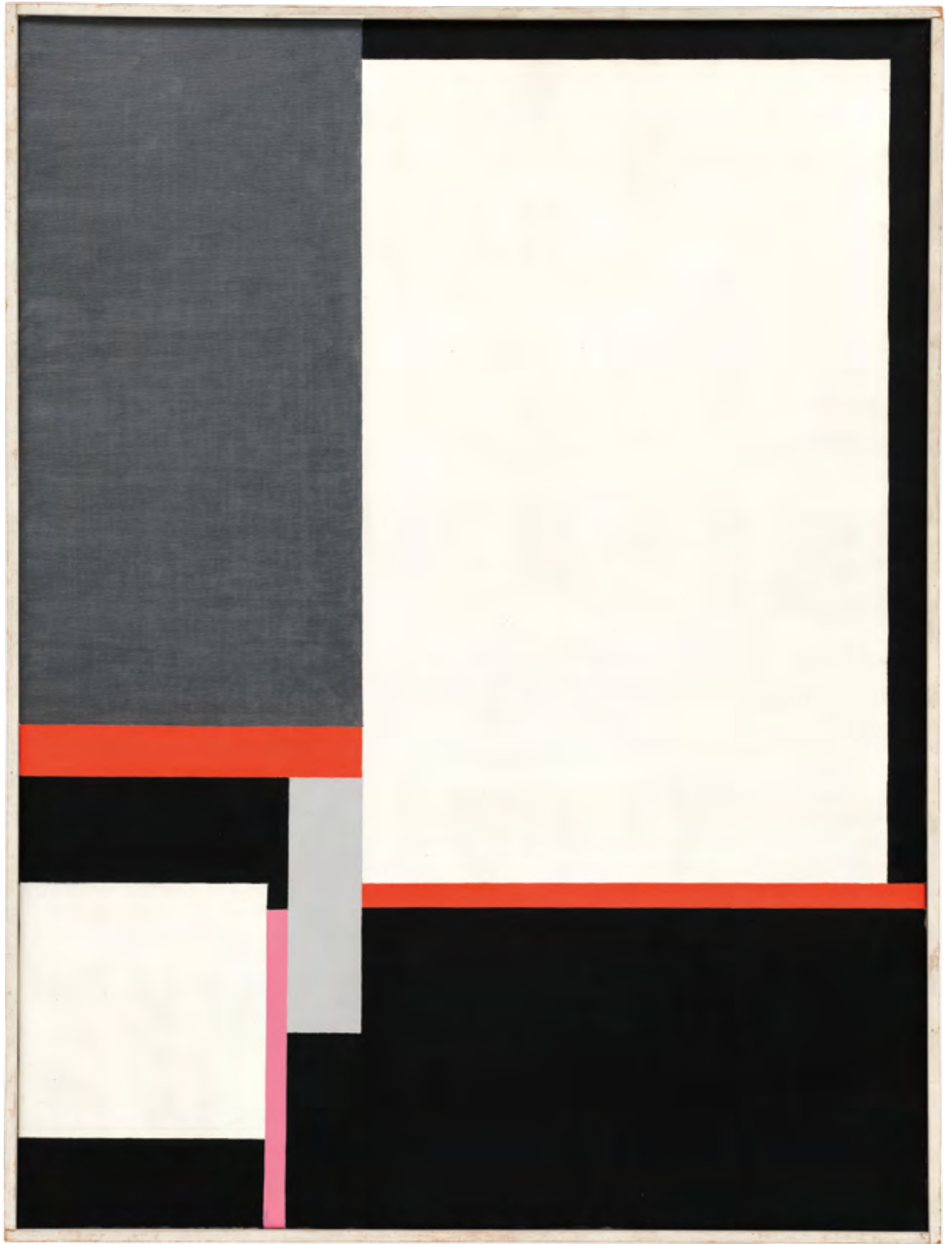


Walter Dexel, **Komposition Serie XXVII Nr. 5** & Fritz Winter, **Zerstörte Brücke**



WALTER DEXEL

Komposition Serie XXVII Nr. 5
1968
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
92×69 cm | 36 1/4×27 1/8 in



Ich lernte das Œuvre Walter Dexels näher kennen, als ich die Retrospektive zum 100. Geburtstag kuratierte (→ 34–35). Angesichts des damals reich versammelten Bildmaterials nahm ich, abweichend von der tradierten Wahrnehmung Dexels als Meister strenger Sachlichkeit, eher eine Art gebändigter Unruhe wahr – sah das Spiel der Bildelemente, seine Fuge der Farben, das anwachsene Schwarz der Bildflächen, die Lust am Lichtmedium, am Theater usw. Last not least: Dixel war Künstler und Wissenschaftler und baute in den 30er und 40er Jahren als „entarteter Künstler“ abseits vom Kunstbetrieb seine „Formsammlung“ auf.

Das Werk „Komposition Serie XXVII Nr. 5“ (1968) war Teil der Sammlung Luiza und Walter Vitt. Vitt war mit dem alten Dixel befreundet, hat zu dessen Lebzeiten noch diese späte Werkphase des Künstlers begleitet. Insbesondere Dexels Praxis, Entwürfe und Kompositionsideen der 1920er Jahre zum Ausgangspunkt seiner neuen Arbeiten zu wählen, thematisierte Vitt hinsichtlich ihres Innovationspotentials auf Abweichendes, Neues (siehe Walter Vitt, „Das Spätwerk Walter Dexels“, im Œuvrekatalog R. Wöbkemeier, Kunsthalle Bremen, Heidelberg 1995, S. 79f. und S. 87ff.)

Die „Serie XXVII“ von 1968, deren Nummern 4,5,6,8 und 9 im Œuvrekatalog dokumentiert wurden, ist in dem Sinne mehr als eine Reminiszenz an seine „Zwanziger“. Einerseits setzt Dixel selbst die Differenz. Die titelgebende, arabische Ziffer 27 der Zwanzigerjahre, als sachlich schlichte Datierung der eigenen Produktion im damaligen Zeitverlauf, und die 1968 von Dixel gewählte römische Ziffernfolge XXVII weisen auch auf den gesuchten

Umbruch im Kontinuum der Lebenszeiten. Und das explizit von ihm so benannte „Serielle“ verweist in den 1960er und 1970er Jahren ganz allgemein auf den sich auch medial verschiebenden Kunstdiskurs innerhalb der zeitgenössischen jungen Kunstpraxis, an dem Dixel nun auch u.a. mit einer Reihe von Siebdruckmappen engagiert teilnimmt.

Was die historische Seite – das Jahr 1927 – betrifft, so sind nachweisbar nur noch zwei weitere große Ölbilder („1927 I“ und lediglich als Archivfoto Dixel belegt „1927 III“), zwei bis drei größere Temperas/Gouachen und ein Hinterglasbild entstanden, während eine ganze Reihe von kleinen Entwürfen und Collagen sowohl auf das kreative Potential als auch auf die Forderungen der Zeit selbst verweisen: Dixel wird damals Mitarbeiter von Ernst May, der mit dem Projekt des „Neuen Frankfurts“ eine Schar von progressiven Künstlern und Architekten um sich sammelte.

Vitt weist darauf hin, dass das „Ur-Bild“ „1927 II“ Dixel auch unmittelbar auf ganz sinnliche Weise damals noch mal begegnete. Das Bild war restaurierungsbedürftig und wurde „mit einer neuen Leinwand stabilisiert“. Vielleicht – so Vitt – hätte ihn das fragil gewordene Bild zur Beschäftigung herausgefordert. (vgl. Vitt, ebd., S. 88)

Ruth Wöbkemeier

Verfasserin des Œuvrekatalogs von Walter Dixel und Privatdozentin am Institut für Kunstwissenschaft – Filmwissenschaft – Kunstpädagogik der Universität Bremen

I got to know Walter Dexel's œuvre better when I curated the retrospective on the 100th anniversary of his birth (734–35). In view of the richly assembled pictorial material at that time, I perceived, in contrast to the traditional perception, a kind of tamed restlessness — I saw the play of pictorial elements, his fusion of colours, the growing black of the pictorial surfaces, the pleasure in the medium of light, in theatre, etc. Last but not least, Dexel was an artist *and* scientist who, as a “degenerate artist” in the 1930s and 1940s, built his “collection of forms” away from the art world.

The work “Komposition Serie XXVII Nr. 5” (1968) was part of the Luiza and Walter Vitt Collection. Vitt was a friend of the old Dexel and accompanied this late phase of the artist's work during his lifetime. In particular, Dexel's practice of choosing designs and compositional ideas from the 1920s as the starting point for his new works was thematised by Vitt with regard to their potential for innovation, deviation and novelty (see Walter Vitt, “Das Spätwerk Walter Dexels”, in the catalogue raisonné R. Wöbkemeier, Kunsthalle Bremen, Heidelberg 1995, pp. 79f. and pp. 87ff.).

“Serie XXVII” from 1968, numbers 4, 5, 6, 8 and 9 of which are documented in the œuvre catalogue, is in this sense more than a reminiscence of his “twenties”. On the one hand, Dexel himself sets the difference. The Arabic numeral 27 of the 1920s, as a factually simple dating of his own production in the course of the 1920s, and the Roman numeral sequence XXVII chosen by Dexel in 1968 also point to the sought-after break in the continuum of lifetimes. And in the 1960s and 1970s, the “serial”, as he explicitly called it, generally announced the shifting art discourse within contemporary young art practice, in which Dexel was now also actively involved with a series of silkscreen portfolios, among other things.

As far as the historical side — the year 1927 — is concerned, only two large oil paintings (“1927 I” and “1927 III”, which is only documented as an archive photo of Dexel), two or three larger tempera/gouache paintings and a reverse glass painting can be proven to have been created, while a whole series of small designs and collages point to both the creative potential and the demands of the time itself: Dexel became an employee of Ernst May at the time, who gathered a crowd of progressive artists and architects around him with the project “Neues Frankfurt”.

Vitt points out that Dexel also encountered the “Ur-Bild” “1927 II” again in a very sensual way at that time. The painting was in need of restoration and was “stabilised with a new canvas”. Perhaps — according to Vitt — the fragile painting had challenged him to occupy himself with it. (cf. Vitt, *ibid.*, p. 88)

Ruth Wöbkemeier

Author of the catalogue raisonné of Walter Dexel and lecturer at the Institute for Art History, Film Studies and Art Education at the University of Bremen



Komposition Serie XXVII Nr. 5 (4. von links | 4th from the left), Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, „Walter Dexel. Retrospektive“, 11. Nov. 1990 – 20. Jan. 1991, Foto | Photo: Lars Lohrisch



ALEXEJ VON JAWLENSKY

Abstrakter Kopf: Winter

1927

Öl auf Karton aufgezogen auf Holz |

Oil on cardboard mounted on wood

42,2×32,8 cm | 16 5/8×12 7/8 in



ALEXEJ VON JAWLENSKY

Einatmen – Ausatmen

Eine Anmerkung zur Kunst Alexej von Jawlenskys

Wenn man mich fragt, was mich an Alexej von Jawlensky fasziniert, dann antworte ich immer, dass es nur wenige Künstlerinnen und Künstler gibt, die zweimal die Kunstgeschichte revolutioniert haben. Das ist wirklich selten. Jawlensky war eben nicht nur dabei, als in Murnau im Zusammenspiel mit Wassily Kandinsky, Gabriele Münter und Marianne von Werefkin zwischen 1908 und 1910 die Malerei flächig wurde, sich die Farbe von der Realität löste und die Kunst generell emotionalisierte, subjektivierte, sondern er war es auch, der im Exil in der Schweiz ab 1914 mit seinen landschaftlichen „Variationen“ die offene Serie als Kunstprinzip in die Kunstgeschichte einbrachte. Natürlich fußt er damit auf Claude Monet und Robert Delaunay, aber seine fast poetische Stringenz und lyrische Klarheit waren völlig neu und sein intuitives Gespür für sich gegenseitig ins Extreme steigernde Farbzusammenstellungen mitreißend für viele – selbst noch nach seinem Tod, denkt man etwa an die berühmten „Scheibenbilder“ Ernst Wilhelm Nays – und ja, eigentlich sogar bis heute.

Neben dieser inzwischen weltweit gefeierten Expressivität und Serialität des Künstlers wird aber oft übersehen, dass Jawlensky in seinen Bildern stets um den Menschen und sein Dasein in der Welt rang. Seine kurz vor dem Ersten Weltkrieg geschaffenen „Köpfe“ sind schier unausweichlich, brilliant und kraftvoll wie die Jugend, die in den 1920er-Jahren entstandenen „Abstrakten Köpfe“ wiederum haben, gemalt in der Reife seines Lebens, die perfekte Ausgeglichenheit von Körper und Geist zum Thema und in seinen letzten Werken, den kleinen von innen heraus leuchtenden „Meditationen“ der 1930er-Jahre, beschäf-

tigte sich der inzwischen schwer erkrankte Künstler mit seinem, oder allgemeiner, mit dem Alter. Diese stillen, teilweise nur postkartengroße Werke sind die berührendsten für mich, weil sie selbst uns, die wir uns noch längst nicht im Stadium der Auflösung wähnen, doch das Altsein auf sehr intime Art und Weise näherzubringen vermögen. Jawlensky schafft es, uns auf diesem unausweichlichen Weg des körperlichen Verfalls etwas Tröstliches mitzugeben. Die stets geschlossenen Augen, der gleichmäßige Takt des ruhig gezogenen Pinselstrichs, mit dem Jawlensky sein eigenes Ein- und Ausatmen in die Bilder einbrachte, und die dunkle, sonor nachhallende Tiefe der Farbe lassen die Grenze zwischen uns Betrachtenden und diesen durch und durch meditativen Arbeiten verschwimmen. Plötzlich ist man Teil des Werks. Dass sich (nach Ansicht Jawlenskys) der Mensch am Ende auflöst und nach einem kurzen Augenblick, angestrahlt im Hellen, zurück in die Dunkelheit des ewigen Urgrundes eintaucht, so als ob er ausglüht und in veränderter Form in eine andere, geistige Sphäre übergeht, darauf deutet ein authentischer Bildtitel dieser letzten Meditationen hin: „Mein Geist wird weiterleben“. Wenn mit intensiver Farbmalerie so etwas glückt, dann ist es, ehrlich gesagt, plötzlich gar nicht mehr so wichtig, ob mit ihr auch mehrfach große Kunstgeschichte geschrieben wurde. Schön ist dennoch, wenn es so ist, dann ist schlicht eines zum anderen gekommen.

Roman Zieglänsberger

Kustos am Museum Wiesbaden, das eine der weltweit größten Jawlensky-Sammlung beherbergt und Lehrbeauftragter an der Universität Mainz

Breathing In, Breathing Out

A Word about Alexej von Jawlensky's Art

When people ask me what I find fascinating about Alexej von Jawlensky, I always say that few artists have ever revolutionised art history twice. This is really rare. Jawlensky not only worked with Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, and Marianne von Werefkin in Murnau between 1908 and 1910 to make painting two-dimensional, while letting colour liberate itself from reality and art in general become emotionalised and subjective; he was also the one who introduced the open series as an artistic principle in art history with his landscape “Variationen”, which he began creating in exile in Switzerland in 1914. Although this was, of course, a reference to Claude Monet and Robert Delaunay, his consistency, which bordered on the poetic, and his lyrical clarity were completely new, and his intuition for colour combinations that mutually augmented each other was extremely captivating, even after his death — one only has to look at Ernst Wilhelm Nay's famous “Scheibenbilder” to see this — and still is even to this day.

The artist's expressivity and seriality are now globally celebrated, yet Jawlensky's attempts to always capture humans and their existence in the world is often overlooked. The group “Köpfe” he created shortly before the First World War are virtually unstoppable, brilliant, and powerful, like youth itself; while the “Abstrakte Köpfe” painted in the 1920s in his more mature years address the perfect balance between the body and mind. In his last works, the small “Meditationen” from the 1930s, which almost seem to glow from within, the severely ill artist explored his own old age and old age as such. These calm pictures, some of which are only the size of postcards, are the most touching to me because they enable us to understand old age better in a very intimate way, even if we do not imagine ourselves falling apart for a long time to come. Here, Jawlensky manages to give us something comforting to take with us on our inevitable path of physical decay. The always closed eyes, the regular rhythm of calm brushstrokes with which Jawlensky integrated his own breathing in and breathing out into the pictures and the dark, sonorous and resounding depth of the colours let the boundaries between us, the beholders, and these works, which are meditative through and through, disappear. Suddenly, we are part of the work. That people (according to Jawlensky) dissolve in the end and, after a short moment illuminated by brightness, return to the darkness of the eternal primordial ground, as if they had ceased glowing and had passed over into another spiritual sphere in a changed form, is indicated by the authentic title of one of his last “Meditationen”: “My spirit will live on.” If intense colour painting can make something like this possible, then whether art history stood up and took notice is actually no longer very relevant. That it did, however, is wonderful because then everything simply fell perfectly into place.

Roman Zieglgänsberger

Curator at the Museum Wiesbaden, which houses one of the world's largest Jawlensky collection, and lecturer at the University of Mainz



Abstrakter Kopf: Winter im | in Louisiana Museum of Modern Art, „Alexej Jawlensky“, 30. Jan. – 1. Jun. 2025, Foto | Photo: Louisiana Museum of Modern Art / Charlotte Stephan



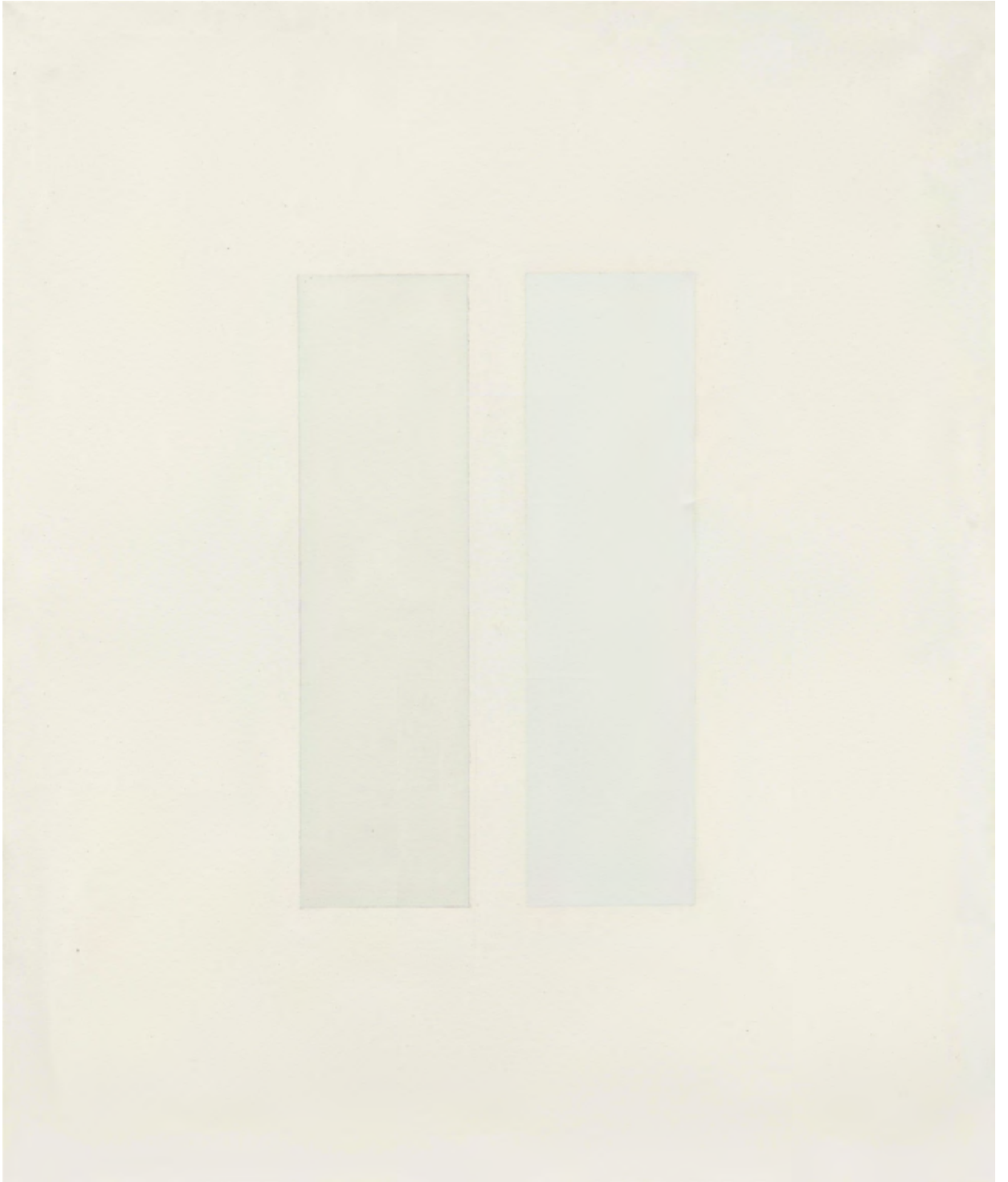
ULRICH ERBEN

Ohne Titel

1974

Öl auf Leinwand | Oil on canvas

170×140 cm | 66 7/8×55 1/8 in



ULRICH ERBEN



Lothar Wolleh, *Portrait Ulrich Erben*,
ca. 1972/1973 © Lothar Wolleh Estate,
Berlin, Foto | Photo: Lothar Wolleh





Zero-Mitternachtsball, Bahnhof Rolandseck, Remagen, 1966,
Inv.-Nr. mkp.ZERO.0.V20_4, Zero foundation, Düsseldorf, Foto | Photo: Werner Kohn



HEINZ MACK & ZERO

Eine vibrierende Lichterscheinung in der Wüste — dieses Bild aus dem Film „Tele-Mack“ sah ich erstmals 2014 in der ZERO-Ausstellung im Guggenheim Museum New York. Mit Kuratorin Valerie Hillings erklimmte ich die ikonische Rotunde, passierte zentrale Positionen der 1957 in Düsseldorf gegründeten Künstlerbewegung: Monochrome von Yves Klein, Achrome von Piero Manzoni, Strukturen von Jan Schoonhoven, vibrierende Energiefelder von Jesús Rafael Soto. Wir sahen Ueckers rotierende „Sandmühle“, Pienes poetisches „Lichtballett“ und erreichten die „Lichtstelen“ von Heinz Mack. Der „Forest of Light“, inspiriert von der Skyline New Yorks, entstand 1966 aus industriellen Materialien — polierter Metallfolie, Aluminiumnetzen, Spiegeln, Acrylglas und optischen Linsen. In der Betrachtung des Ensembles nahm ich wahr: Die Stelen reflektierten das Licht nicht nur, sie machten es sichtbar. Im Raum wurden sie zu Artikulationsflächen und das Licht zu ihrem eigentlichen, immateriellen Werkstoff.

Mit dem Gedanken, „eine heftige Lichterscheinung so in Vibration zu bringen, dass ihre Intensität notwendigerweise eine neue Umwelt fordert“, reiste Heinz Mack 1968 in die Sahara. Für den Film „Tele-Mack“ stellte er dort eine elf Meter hohe „Lichtstele“ auf, deren 26 Reflektoren die Sonne einfingen. „Da sahen unsere Augen mehr als selbst unsere kühnen Vermutungen erwartet hatten“, so Mack. „Es sind jene Augenblicke der reinen Faszination, in der alle Gedanken aufgehoben sind.“

Macks Verbindung von Technik, Natur und künstlerischer Idee ist materiell — und gerade deshalb offen für das Immaterielle. ZERO war nie Kunst des Ausdrucks, sondern der Wahrnehmung. Ihre zentralen Themen — Licht, Bewegung, Rhythmus, Struktur — richten sich

an unsere Aufmerksamkeit. Immateriell ist das, was entsteht, wenn Licht reflektiert wird, wenn Wind Skulpturen bewegt, wenn sich Raumwahrnehmung verändert und physikalische Prozesse zu ästhetischer Erfahrung werden. Besonders prägend ist der Umgang der ZERO-Künstler mit den vier Elementen: Licht wurde Material, Wind ein Motor, Wasser ein Spiegel, Himmel und Erde zum erweiterten Atelier. Mack legte Aluminiumfelder in die Wüste, die das Licht der Sonne reflektierten. Seine „Spiegelplantagen“ der 1960er sind frühe Formen der Land Art und künstlerische Vorboten heutiger Solarlandschaften in der Wüste.

Was Mack auszeichnet, ist seine Fähigkeit, abstrakte Konzepte konkret umzusetzen. Seine Arbeiten sind technisch präzise und zugleich offen. Sein „Sahara-Projekt“ war keine metaphorische Utopie, sondern der reale Versuch, Kunst — sowohl geografisch als auch gedanklich — in neue Räume zu übertragen. Die MACK FOUNDATION führt diesen Geist fort: mit Forschung, interdisziplinären Projekten und einem Archiv für Zukunftsfragen der Kunst.

ZERO wirkt bis heute nicht vergangen. Angesichts von Klimawandel, Digitalisierung und Reizüberflutung wird der ZERO-Ansatz wieder relevant. Nicht „Was will ich sagen?“ war die Frage, sondern „Wie wollen wir sehen?“ — eine Haltung, die uns heute hilft, das Verhältnis von Mensch, Technik und Natur neu zu denken.

Sophia Sotke

Wissenschaftliche Mitarbeiterin der MACK FOUNDATION, zuständig für deren Hochschulprogramm, Ausstellungen und Publikationen, Dissertation zu „Das Sahara-Projekt von Heinz Mack im internationalen Kontext von ZERO und Land Art, 1959–1976“ (Hirmer: 2022)

A vibrating light phenomenon in the desert — I first saw this image from the film “Tele-Mack” in 2014 at the ZERO exhibition at the Guggenheim Museum in New York. With curator Valerie Hillings, I climbed the iconic rotunda, passing key works by the artist movement founded in Düsseldorf in 1957: monochromes by Yves Klein, achromes by Piero Manzoni, structures by Jan Schoonhoven, vibrating energy fields by Jesús Rafael Soto. We saw Uecker’s rotating “Sandmühle”, Piene’s poetic “Lichtballett” and reached Heinz Mack’s “Lichtstelen”. The “Forest of Light”, inspired by the New York skyline, was created in 1966 from industrial materials — polished metal foil, aluminium nets, mirrors, acrylic glass and optical lenses. As I looked at the ensemble, I noticed that the steles not only reflected the light, they made it visible. In the space, they became surfaces of articulation and the light became their actual, immaterial material.

With the idea of “making a powerful light phenomenon vibrate in such a way that its intensity necessarily demands a new environment,” Heinz Mack travelled to the Sahara in 1968. For the film “Tele-Mack”, he erected an eleven-metre-high “Lichtstele” there, whose 26 reflectors captured the sun. “There, our eyes saw more than even our boldest expectations had anticipated,” said Mack. “These are moments of pure fascination in which all thoughts are suspended.”

Mack’s connection between technology, nature and artistic ideas is material — and precisely because of this, it is open to the immaterial. ZERO was never art of expression, but rather of perception. Its central themes — light, movement, rhythm, structure — draw our attention. Immaterial is what emerges when light is reflected, when wind moves sculptures, when the perception of space changes and physical processes become aesthetic experiences. The ZERO artists’ approach to the four elements is particularly striking: light became material, wind a motor, water a mirror, sky and earth an extended studio. Mack placed aluminium panels in the desert that reflected the light of the sun. His “Spiegelplantagen” (mirror plantations) of the 1960s are early forms of land art and artistic precursors of today’s solar landscapes in the desert.

What sets Mack apart is his ability to translate abstract concepts into concrete reality. His works are technically precise and open at the same time. His “Sahara-Projekt” was not a metaphorical utopia, but a real attempt to transfer art — both geographically and conceptually — into new spaces. The MACK FOUNDATION continues this spirit with research, interdisciplinary projects and an archive for future questions in art.

ZERO remains relevant to this day. In the face of climate change, digitalisation and sensory overload, the ZERO approach is becoming relevant again. The question was not “What do I want to say?” but “How do we want to see?” — an attitude that helps us today to rethink the relationship between humans, technology and nature.

Sophia Sotke

Research associate at the MACK FOUNDATION responsible for their University Program, exhibitions and publications, dissertation on “Das Sahara-Projekt von Heinz Mack im internationalen Kontext von ZERO und Land Art, 1959–1976” (Heinz Mack’s Sahara Project in the international context of ZERO and Land Art, 1959–1976) (Hirmer: 2022)



Heinz Mack während der Dreharbeiten zum Film *Tele-Mack* in der tunesischen Wüste | Heinz Mack during the shoot of the film *Tele-Mack* in the Tunisian desert, 1968, Foto | Photo: Edwin Braun/ Archiv MACK FOUNDATION / VG Bild-Kunst, Bonn 2025

HEINZ MACK

Flügel mit Federn

1979/1981

Aluminiumnetz (Honeycomb) auf Aluminium |

Aluminium net (honeycomb) on aluminium

83×92,5 cm | 32 5/8×36 3/8 in



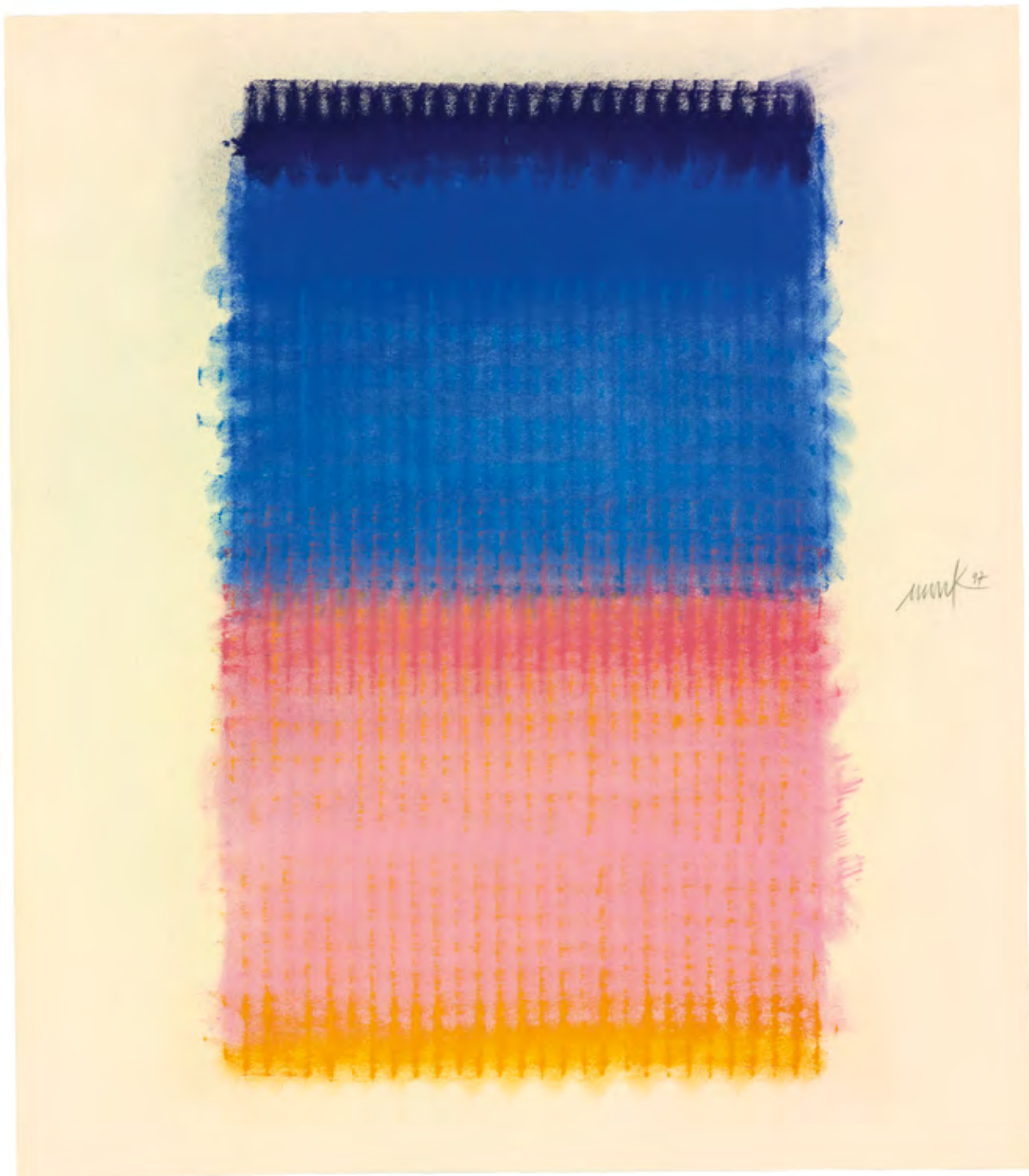
HEINZ MACK

Ohne Titel

1997

Pastellkreide auf Velin | Pastel crayon on vellum

79,5×68,5 cm | 31 1/4×27 in



OTTO PIENE

Wo Alu und Honig fließen

1972

Feuergouache (Aluminium) auf Karton |

Fire gouache (aluminium) on cardboard

99×64 cm | 39×25 1/4 in

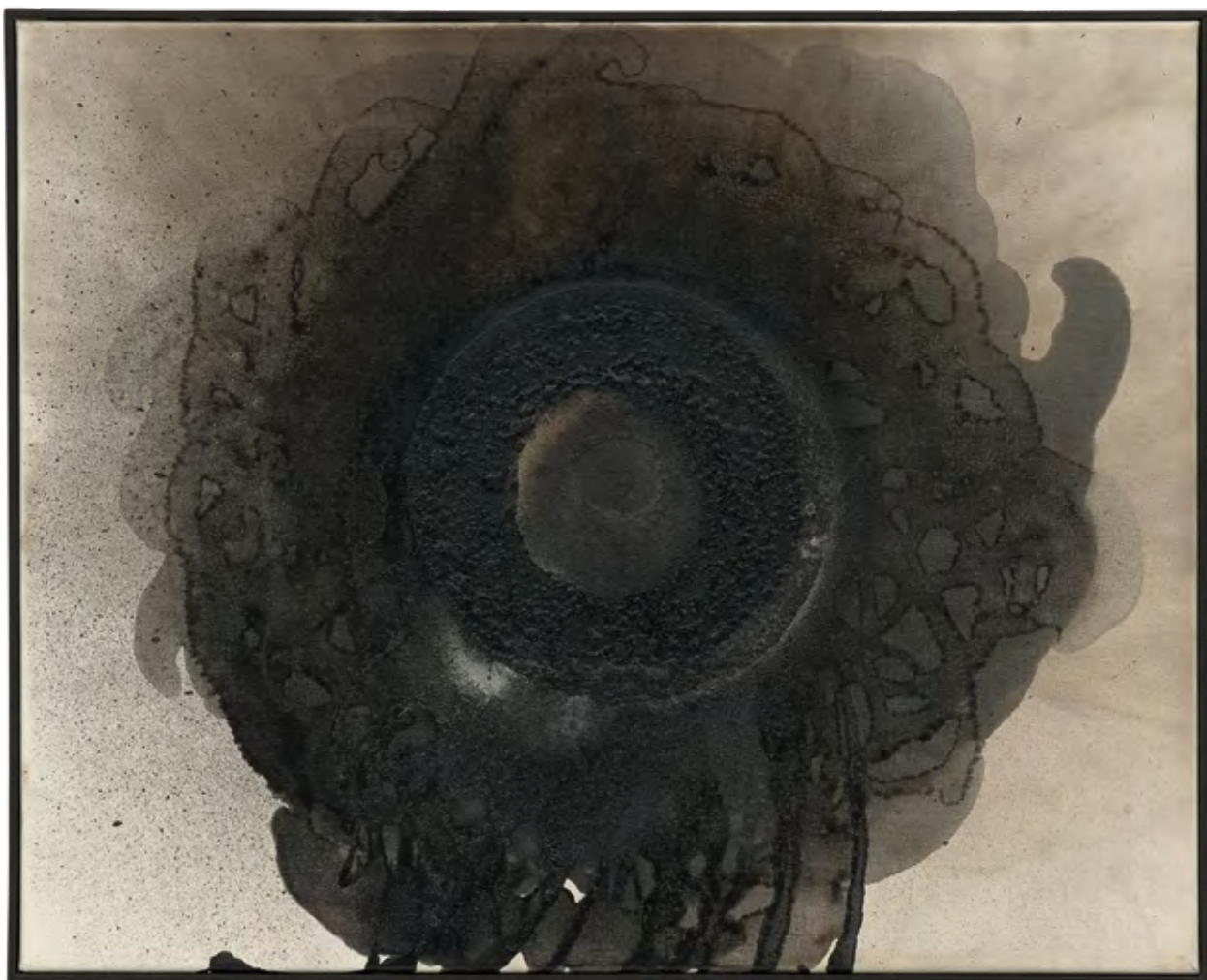


OTTO PIENE

Eye of the Rose

1982

Öl und Rauch auf Leinwand | Oil and smoke on canvas
40×50 cm | 15 3/4×19 5/8 in







MICHAEL VAN OFEN

Ohne Titel (Barrikadenbild)
2003
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
40×49,5 cm | 15 3/4×19 1/2 in



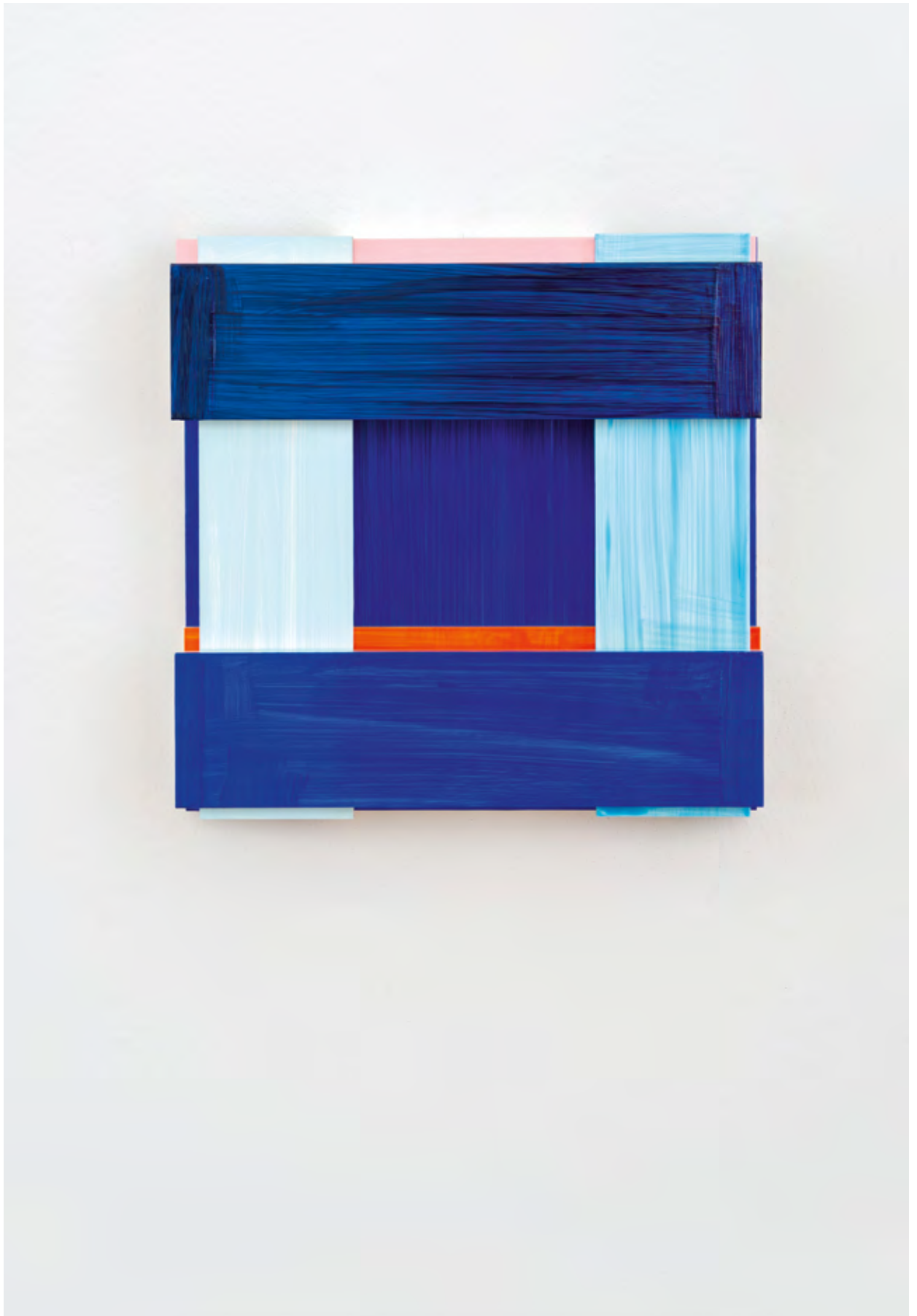


Vgl. | Cf. Jean-Victor Schnetz, *Combat devant l'Hôtel de Ville*
le 28 juillet 1830, Musée du Petit Palais, Paris



IMI KNOEBEL

Face 24
2003
Acryl auf Aluminium |
Acrylic on aluminium
38×38×9 cm | 15×15×3 1/2 in









Winfred Gaul, **Gizeh IX & Markierungen XVII**



WINFRED GAUL

Gizeh IX
1971
Polyvinylacetat auf Leinwand |
Polyvinyl acetate on canvas
175×200 cm | 68 7/8×78 3/4 in



WINFRED GAUL

Obwohl er Bart und Brille trug — als Caesar war Winfred Gaul dem römischen Feldherrn und Imperator in Joseph L. Mankiewiczs monumentalem Film „Cleopatra“ ähnlicher als Rex Harrison. Köpfe wie seinen findet man in Glyptotheken. Die kompakte Gestalt verlieh seiner Körpersprache natürliche Autorität. Er konnte spielend eine Gesellschaft in seinen Bann ziehen. Er war selbstbewusst, hoch intelligent und ebenso eloquent. Courage besaß er zudem. Im künstlerischen Feld hätte er allerdings nie eine Trophäe für Beliebtheit gewonnen.

Kennen gelernt habe ich ihn im gastfreundlichen Haus von Karl Fred und Ursula Dahmen, liebevoll „Usch“ genannt. Es befand sich in Stolberg, unweit von Aachen, und war eine Art informeller Salon der progressiven Künstler- und Intellektuellen-Szene in Deutschland. Von Götz bis Brüning, von Sonderborg bis zu den Schultzes, von Heißenbüttel bis zu Kalow.

Winfred und Barbara Gaul waren gern gesehene Gäste. Es muss irgendwann 1966 gewesen sein, als ich Winfred und Barbara hier zum ersten Mal traf. Sie machten Zwischenstation auf ihren Fahrten von Antwerpen, wo sie wohnten und Gaul sein Atelier unterhielt, nach Deutschland. Vermutlich hat Winfred mich zunächst — unfreiwillig — eingeschüchtert. Dennoch entwickelte sich quasi im Nu eine lebenslange Freundschaft. Wir haben heftig diskutiert und gestritten, nie persönlich, und uns wieder versöhnt. Herbst 1968 widmete ich ihm im legendären Aachener „Gegenverkehr“ eine Ausstellung mit seinen strahlenden „Shaped Canvasses“. Fünf Jahre später seine erste Retrospektive im Westfälischen Kunstverein Münster. Mittlerweile waren Winfred und Barbara nach Chiavari bei Genua verzogen.

Er sprach fließend italienisch, so dass ich ihn bat, mich auf eine Recherche in Italien zu begleiten. Das Resultat war die erste umfassende Ausstellung über den italienischen Konstruktivismus: Arte Concreta 1971 in Münster. Er hatte sie angeregt. Auf dem Weg zu Winfred und Barbara nach Italien raubten italienische Diebe mein Auto in Mailand leer. Gabi und mir blieb, was wir am Leib trugen. Um unseren materiellen Verlust zu mildern, beauftragten Winfred und seine italienischen Künstlerfreunde mich prompt, für sie Texte zu verfassen. Hilfsbereitschaft und Kooperationswille zeichneten ihn aus. Danach begannen Winfred und ich eine Theorie der künstlerischen PRAXIS am Beispiel der Malerei zu erarbeiten. Die erste in der Moderne. „Pittura Analytica“ (1976) war das Resultat, deren markanter Vertreter in Europa Gaul ist. Winfred war ein umfassender Kenner der Malerei — und als Freund ein kritischer Gesprächspartner in den Wechselbädern der Kunst der Spätmoderne.

Klaus Honnemann

Publizist, Kurator und Prof. em. für Theorie der Fotografie, langjähriger Wegbegleiter von Winfred und Barbara Gaul, ehemals Geschäftsführer des Westfälischen Kunstvereins in Münster, Ausstellungschef des Rheinischen Landesmuseums Bonn, Mitwirkender bei der documenta 5 + 6



Barbara & Winfred Gaul, 1979, Foto | Photo: K.O. Götz, VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Although he wore a beard and glasses — as Caesar, Winfred Gaul was more similar to the Roman general and emperor in Joseph L. Mankiewicz's monumental film "Cleopatra" than Rex Harrison. Heads like his can be found in glyptothèques. The compact figure lent his body language natural authority. He could easily cast a spell over a crowd. He was self-confident, highly intelligent and equally eloquent. He also possessed courage. However, he would never have won a trophy for popularity in the artistic field.

I got to know him in the hospitable home of Karl Fred and Ursula Dahmen, affectionately known as "Usch". It was in Stolberg, not far from Aachen, and was a kind of informal salon for the progressive artist and intellectual scene in Germany. From Götz to Brüning, from Sonderborg to the Schultzes, from Heißenbüttel to Kalow.

Winfred and Barbara Gaul were welcome guests. It must have been sometime in 1966 when I met Winfred and Barbara here for the first time. They were travelling from Antwerp, where they lived and Gaul had his studio, to Germany. Winfred probably intimidated me at first — involuntarily. Nevertheless, a lifelong friendship developed almost instantly. We had heated discussions and arguments, never in person, and made up again. In autumn 1968, I dedicated an exhibition to him in the legendary Aachen "Gegenverkehr" with his radiant

"Shaped Canvasses". Five years later, his first retrospective at the Westfälischer Kunstverein Münster. In the meantime, Winfred and Barbara had moved to Chiavari near Genoa.

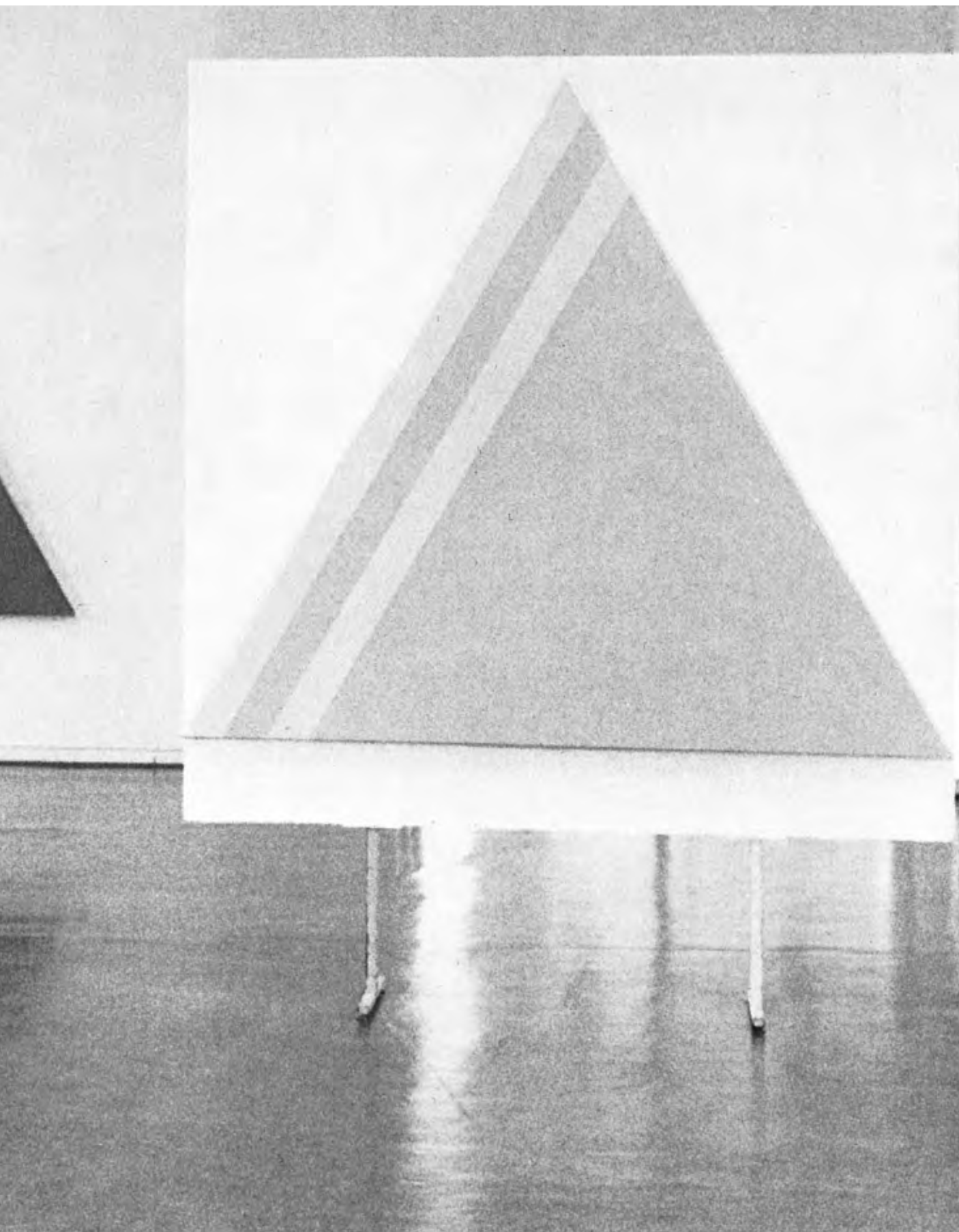
He spoke fluent Italian, so I asked him to accompany me on a research trip to Italy. The result was the first comprehensive exhibition on Italian Constructivism: *Arte Concreta 1971* in Münster. He had initiated it. On the way to Winfred and Barbara in Italy, Italian thieves robbed my car in Milan. Gabi and I were left with what we were wearing. To alleviate our material loss, Winfred and his Italian artist friends promptly commissioned me to write texts for them. He was characterised by his helpfulness and willingness to cooperate. Winfred and I then began to develop a theory of artistic PRACTICE using painting as an example. The first in modernism. "Pittura Analitica" (1976) was the result, of which Gaul is a prominent representative in Europe. Winfred was a comprehensive connoisseur of painting — and, as a friend, a critical dialogue partner in the vicissitudes of late modernist art.

Klaus Honnef

Publicist, curator and professor emeritus of photography theory, long-time companion of Winfred and Barbara Gaul, former managing director of the Westfälischer Kunstverein in Münster, exhibition director of the Rheinisches Landesmuseum Bonn, contributor to *documenta 5 + 6*



Gizeh IX (vorne | in the front),
Kunstmuseum Bochum, „Winfred Gaul.
Markierungen 71“, 1971, Foto | Photo:
Winfred Gaul



GERHARD RICHTER

1.8.89

1989

Öl auf Fotografie | Oil on photography
15,2×10,2 cm | 6×4 in



GERHARD RICHTER



Haupteingang des Kölner Doms |
Main entrance of Cologne Cathedral,
Foto | Photo: Galerie Ludorff

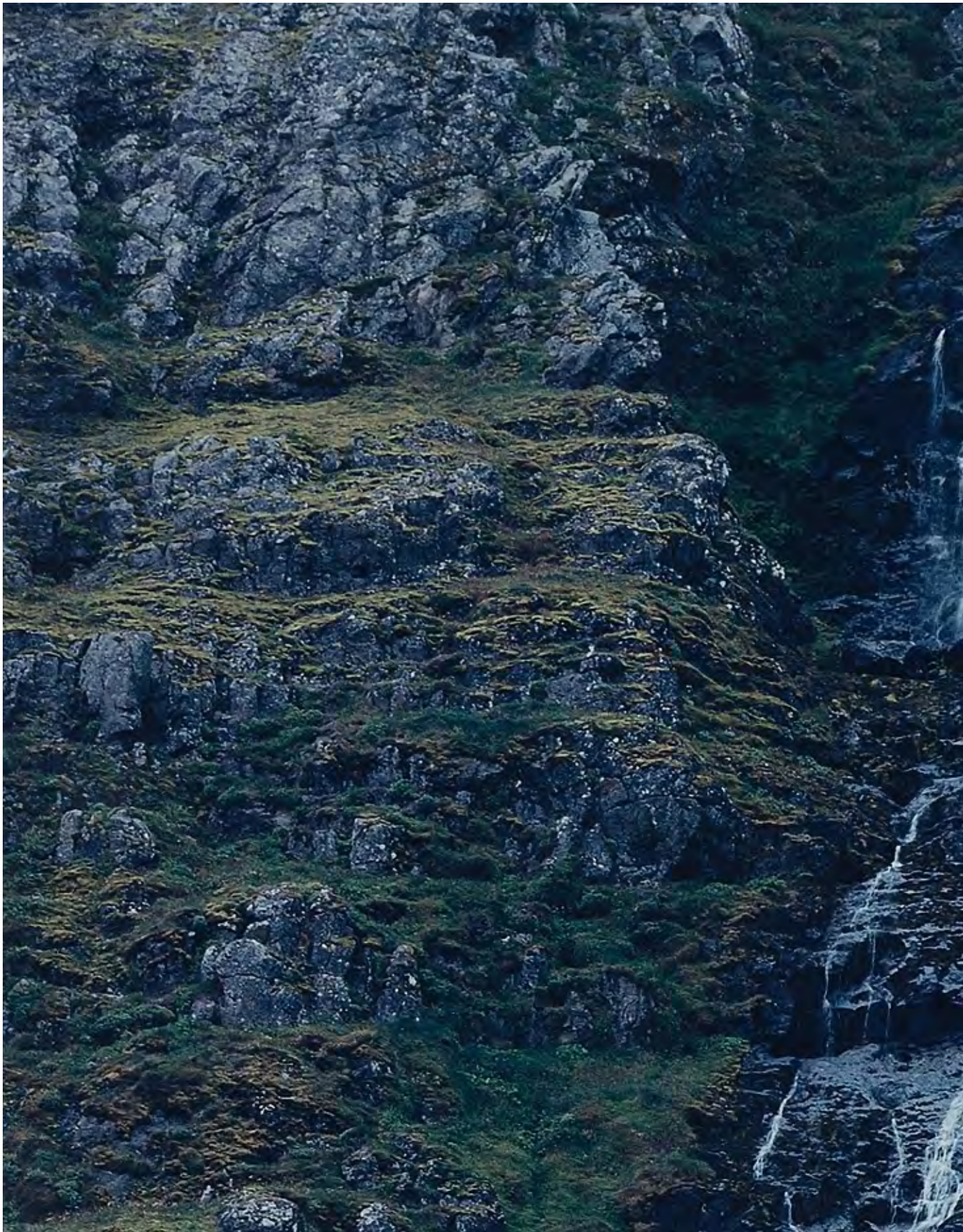




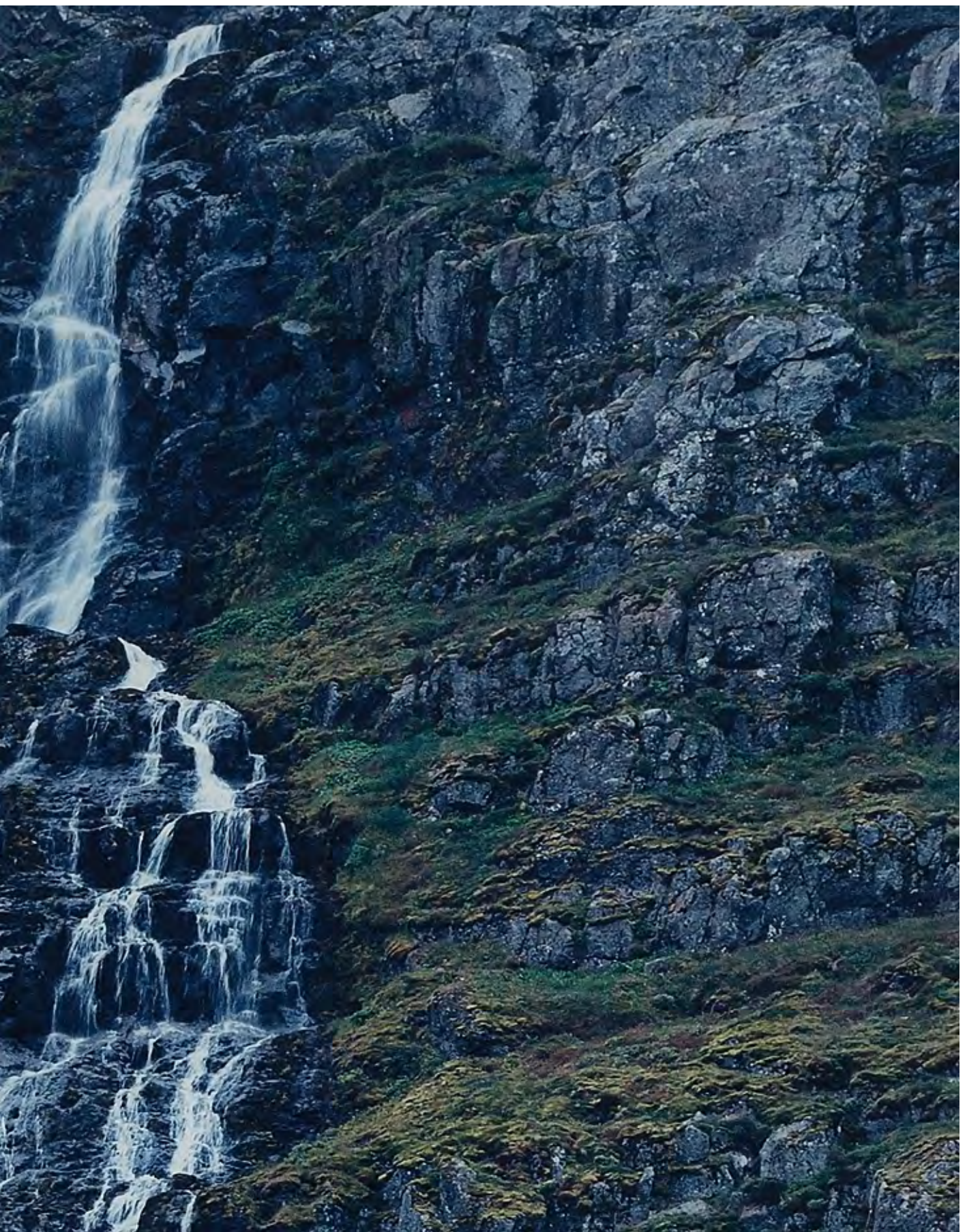
AXEL HÜTTE

SKJAVARARFOSS ICELAND, Waterfall #3
2002
C-Print | C-Print
196×118 cm | 77 1/8×46 1/2 in





Detail



EMIL NOLDE

Segelboote auf einem Bergsee
ca. 1920/1925
Aquarell und Tusche auf Japanpapier |
Watercolour and Indian ink on Japan paper
35,2×48,6 cm | 13 7/8×19 1/8 in



ROY LICHTENSTEIN

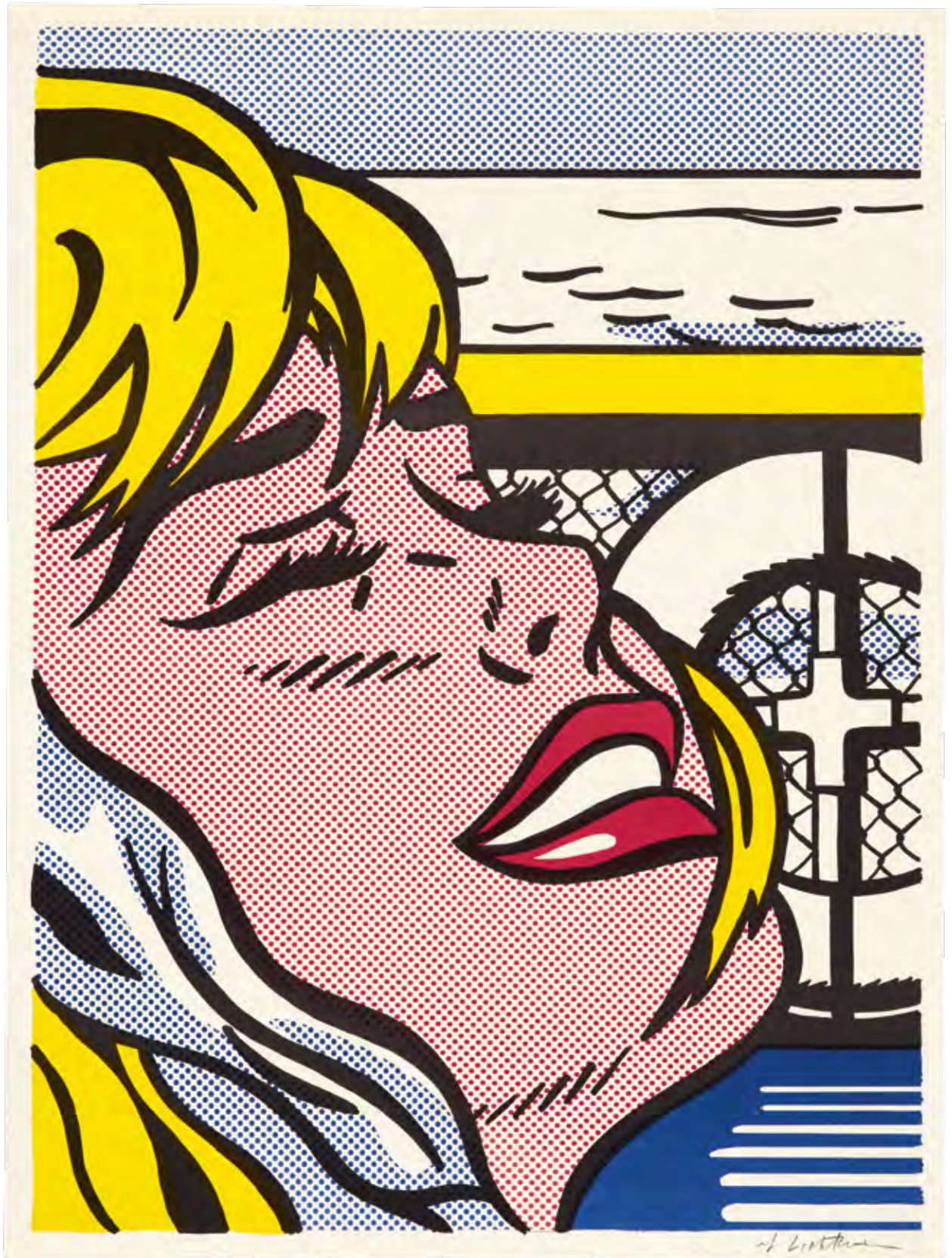
Shipboard Girl

1965

Farboffset auf Velin | Colour offset on vellum

Darstellung | Image: 66,3×48,7 cm | 26 1/8×19 3/16 in

Blatt | Sheet: 69×51,5 cm | 27 3/16×20 1/4 in



„ICH GLAUBE NICHT, DASS
GESCHICHTENERZÄHLEN
ETWAS MIT MODERNER MALE-
REI ZU TUN HAT, ZUMINDEST
NICHT MIT MEINEN BILDERN.
WENN ICH COMICBILDER VER-
WENDET HABE, DANN NUR
IRONISCH, UM DIE FRAGE AUF-
ZUWERFEN: ,WARUM SOLLTE
JEMAND SO ETWAS MIT MO-
DERNER MALEREI MACHEN
WOLLEN?“

Roy Lichtenstein 1995

**“I don’t think storytelling has anything to do
with modern painting, or with my paintings
at least. When I have used cartoon images
I’ve used them ironically, to raise the questi-
on, ‘Why would anyone want to do this with
modern painting?’”**



STEPHAN BALKENHOL

Frau mit Handtuch

2022

Holz (Douglasie), farbig gefasst |

Wood (Douglas fir), painted

222×88×47 cm | 87 3/8×34 5/8×18 1/2 in



Stephan Balkenhols Figuren stehen da — aus Holz geschlagen, farbig gefasst, vollkommen unbeirrt von ihrer Umgebung. Kein Pathos, keine Pose. Sie tragen Alltagskleidung — ein weißes Hemd, ein schwarzes Kleid, einfache Schuhe — und doch entfalten sie eine bemerkenswerte Präsenz.

Seit den frühen 1980er-Jahren arbeitet Balkenhol an der Wiederbelebung der menschlichen Figur. In einer Zeit, in der sich die Kunst Konzept, Abstraktion und Bildkritik verschreibt, setzt er auf Gegenständlichkeit — und damit auf eine Ausdrucksform, die längst als überholt gilt. Als Antipode zu seinen Weggefährten:innen und Lehrer:innen wie Ulrich Rückriem geht Balkenhol unbeirrt seinen eigenen Weg. Seine Skulpturen wirken schlicht, beinahe spröde und sind gerade dadurch erstaunlich zeitgemäß.

Auch das Material, mit dem Balkenhol arbeitet, widersetzt sich jedem Trend: kein Edelstahl, kein Kunststoff, kein *Objet trouvé*, sondern Holz. Ein Werkstoff, den wir von Altären und Ikonen des Mittelalters kennen und den er nun ins Profane überführt. Es trägt etwas Ursprüngliches in sich, etwas Archaisches — wie auch Balkenhols Figuren selbst. Meist sind es Menschen oder Tiere, die er mit Hammer und Beißel direkt aus dem Stamm herauschält. Die Spuren dieses Prozesses bleiben sichtbar: Kerben, Splitter, Rillen. Die Oberfläche wird nicht geglättet. Im Kontrast zu den ruhigen, fast statuarischen Figuren wirkt sie lebhaft, beinahe expressiv. In ihr zeichnen sich die Abdrücke der Werkzeuge wie Lebensspuren ab. Die Bemalung ist zurückhaltend und markiert nur das Wesentliche: Haut bleibt Haut, Stoff bleibt Stoff. Es gibt keine Illusion.

Die Skulptur „Frau mit Handtuch“ reiht sich still und selbstverständlich in diesen Werkzusammenhang ein. Eine zierliche Frau, die einem massiven Baumstamm entwächst. Sie trägt ein weißes Handtuch, steht im leichten Kontrapost — mehr nicht. Keine Erzählung, keine Allegorie. Und doch steht sie da: deutlich, klar und gegenwärtig. Sie schaut uns nicht direkt an, sondern fixiert mit ihrem Blick einen imaginativen Horizont. Ihre Mimik bleibt starr, fast emotionslos. Wie viele von Balkenhols Werken ist auch die „Frau mit Handtuch“ weder expressiv noch laut. Und doch fesselt sie uns auf unerwartete Weise.

Trotz aller Reduktion wirken Balkenhols Figuren nie leer. Sie erzählen nichts — und eröffnen gerade dadurch Raum für eigene Geschichten. Ihre Stärke liegt in der Zurückhaltung. Sie behaupten nichts und behaupten sich doch. Jede steht für sich, jede bleibt. Sie spiegeln nicht mehr und nicht weniger als unser menschliches Selbst. Vielleicht liegt genau darin ihre Anziehungskraft.

Anne Groh

Kustodin für Kunst der Moderne und der Gegenwart am Lehmbruck Museum in Duisburg, das über 1000 Werke aus dem Nachlass Wilhelm Lehmbrucks beheimatet und wissenschaftlich betreut



Stephan Balkenhol's figures stand there — carved from wood, coloured, completely unperturbed by their surroundings. No pathos, no pose. They are wearing everyday clothes — a white shirt, a black dress, simple shoes — and yet they have a remarkable presence.

Balkenhol has been working on revitalising the human figure since the early 1980s. At a time when art is committed to concept, abstraction and pictorial criticism, he is focussing on figuration — and thus on a form of expression that has long been considered outdated. As the antipode to his companions and teachers such as Ulrich Rückriem, Balkenhol unwaveringly goes his own way. His sculptures appear simple, almost brittle and are remarkably contemporary precisely because of this.

The material Balkenhol works with also defies every trend: no stainless steel, no plastic, no objet trouvé, but wood. A material that we know from altars and icons of the Middle Ages and which he now transposes into the profane. There is something primal about it, something archaic — just like Balkenhol's figures themselves. Most of them are people or animals, which he carves directly from the trunk with a hammer and chisel. The traces of this process remain visible: notches, splinters, grooves. The surface is not smoothed. In contrast to the calm, almost statuesque figures, it appears lively, almost expressive. The imprints of the tools stand out in it like traces of life. The colouring is restrained and only marks the essentials: Skin remains skin, fabric remains fabric. There is no illusion.

The sculpture "Frau mit Handtuch" fits quietly and naturally into this context. A petite woman growing out of a massive tree trunk. She is wearing a white towel, standing in a slight contrapposto — nothing more. No narrative, no allegory. And yet there she is: distinct, clear and present. She is not looking directly at us, but is fixing her gaze on an imaginary horizon. Her facial expression remains rigid, almost emotionless. Like many of Balkenhol's works, "Frau mit Handtuch" is neither expressive nor loud. And yet it captivates us in an unexpected way.

Despite all the reduction, Balkenhol's figures never seem empty. They tell us nothing — and precisely because of this, they open up space for our own stories. Their strength lies in their restraint. They assert nothing and yet they assert themselves. Each stands for itself, each remains. They reflect no more and no less than our human selves. Perhaps this is their very appeal.

Anne Groh

Curator for modern and contemporary art at the Lehmbruck Museum in Duisburg, which houses over 1,000 works from the Wilhelm Lehmbruck's estate

MAX LIEBERMANN

Strandterrasse in Noordwijk (Huis ter Duin)

1913

Öl auf Leinwand | Oil on canvas

70,5×100 cm | 27 3/4×39 3/8 in



MAX LIEBERMANN

Faszinierend ist die Kunst Max Liebermanns vor allem durch ihren Spagat zwischen Tradition und Moderne. Als einer der bedeutendsten Maler des deutschen Impressionismus nahm Liebermann eine zentrale Rolle als Wegbereiter der modernen Kunst in Deutschland ein. Der Maler orientierte sich zunächst am Realismus und hier besonders an den Künstlern von Barbizon und Niederländern wie Frans Hals – und dies sowohl im Malstil als auch thematisch. Zunehmend entwickelte er seinen eigenen impressionistischen Stil, der das Flüchtige, Lichtdurchflutete und Lebendige mit virtuoser Leichtigkeit einfing. Die Darstellung des Alltäglichen, von arbeitenden Menschen in Landwirtschaft und Handwerk und bürgerlicher Freizeit, interessierte ihn, nicht die klassischen großen Themen der Historienmalerei. Die Natur und später sein eigener Garten am Wannsee waren zentrale Motive für ihn. Zudem machte sich Liebermann zu Recht als bedeutender Porträtist einen Namen. Bei seinen meist ganz auf die Wiedergabe des Gesichts fokussierten Bildnissen wird der Charakter der Dargestellten lebhaft eingefangen, während alles Weitere in den Hintergrund tritt.

Liebermanns künstlerische Entwicklung geht mit großen gesellschaftlichen Umbrüchen einher. Mit dieser Zeit der Veränderungen, die das Kaiserreich und die Weimarer Republik prägten und den Entwicklungen, die schließlich in der NS-Diktatur endeten, beschäftige ich mich schon seit längerer Zeit. Als so wichtiger Teil der deutschen Geschichte ist die Erinnerung daran elementar und ebenso die Erforschung ihrer komplexen und vielschichtigen Zusammenhänge gerade auf dem kulturellen Sektor. Der Künstler Liebermann sticht dabei als prägende Figur heraus. Er war europaweit mit gleichgesinnten Künstler:innen vernetzt. Schon damals wurde er als kämpferisch, wegweisend, einflussreich, aber zugleich auch als sehr bürgerlich wahrgenommen.

Bis heute bleibt seine Kunst relevant, weil sie schon damals Fragen des Alltags, der Arbeit und des städtischen Lebens aufgriff. Diese Themen, die völlig neu und aufsehenerregend waren und die Auseinandersetzung mit ihnen, prägen auch heute unsere Gegenwart. Zudem stand Liebermann als jüdischer Künstler und Vorsitzender der „Berliner Secession“ und späterer Präsident der Preußischen Akademie der Künste vorbildhaft für kulturelle Vielfalt und den Kampf um künstlerische Freiheit. Gerade letzteres tritt in der allgemeinen Wahrnehmung hinter dem großen Impressionisten bis heute noch zu sehr in den Hintergrund, zählt aber zu seinen großen Verdiensten.

Evelyn Wöldicke

Direktorin der Liebermann-Villa in Berlin, die ein Kunstmuseum beherbergt, das Max Liebermann und seiner Zeit gewidmet ist





Georg Kolbe, **Kauernde** & Max Liebermann, **Strandterrasse in Noordwijk (Huis ter Duin)**

MAX LIEBERMANN



Strandterrasse in Noordwijk (2. von links | 2nd from the left), Haags Gemeentemuseum,
„Max Liebermann en Holland“, Den Haag 1980, Foto | Photo: Kunstmuseum Den Haag



The art of Max Liebermann is particularly fascinating due to its balancing act between tradition and modernity. As one of the most important painters of German Impressionism, Liebermann played a central role as a pioneer of modern art in Germany. The painter initially oriented himself towards realism, particularly towards the artists of Barbizon and Dutch artists such as Frans Hals — both in terms of painting style and subject matter. He increasingly developed his own impressionist style, capturing the fleeting, light-flooded and lively with virtuoso ease. He was interested in depicting everyday life, working people in agriculture and crafts and bourgeois leisure time, rather than the classic grand themes of history painting. Nature and later his own garden at Wannsee were central motifs for him. Liebermann also rightly made a name for himself as an important portraitist. In his portraits, which usually focus entirely on the depiction of the face, the character of the sitter is vividly captured, while everything else fades into the background.

Liebermann's artistic development goes hand in hand with major social upheavals. I have been studying this period of change, which shaped the German Empire and the Weimar Republic, and the developments that ultimately ended in the Nazi dictatorship, for some time now. As such an important part of German history, remembering it is fundamental, as is researching its complex and multi-layered connections, especially in the cultural sector. The artist Liebermann stands out as a formative figure. He was networked with like-minded artists throughout Europe. Even back then, he was perceived as combative, pioneering and influential, but also very bourgeois.

His art remains relevant to this day because even then it addressed issues of everyday life, work and urban life. These themes, which were completely new and sensational, and the confrontation with them, continue to shape our present day. Moreover, as a Jewish artist and chairman of the "Berlin Secession" and later president of the Prussian Academy of Arts, Liebermann was a role model for cultural diversity and the struggle for artistic freedom. The latter in particular still takes too much of a back seat in the general perception of the great Impressionist, but it is one of his greatest achievements.

Evelyn Wöldicke

Director of the Liebermann Villa in Berlin, which houses an art museum dedicated to Max Liebermann and his era

LYONEL FEININGER

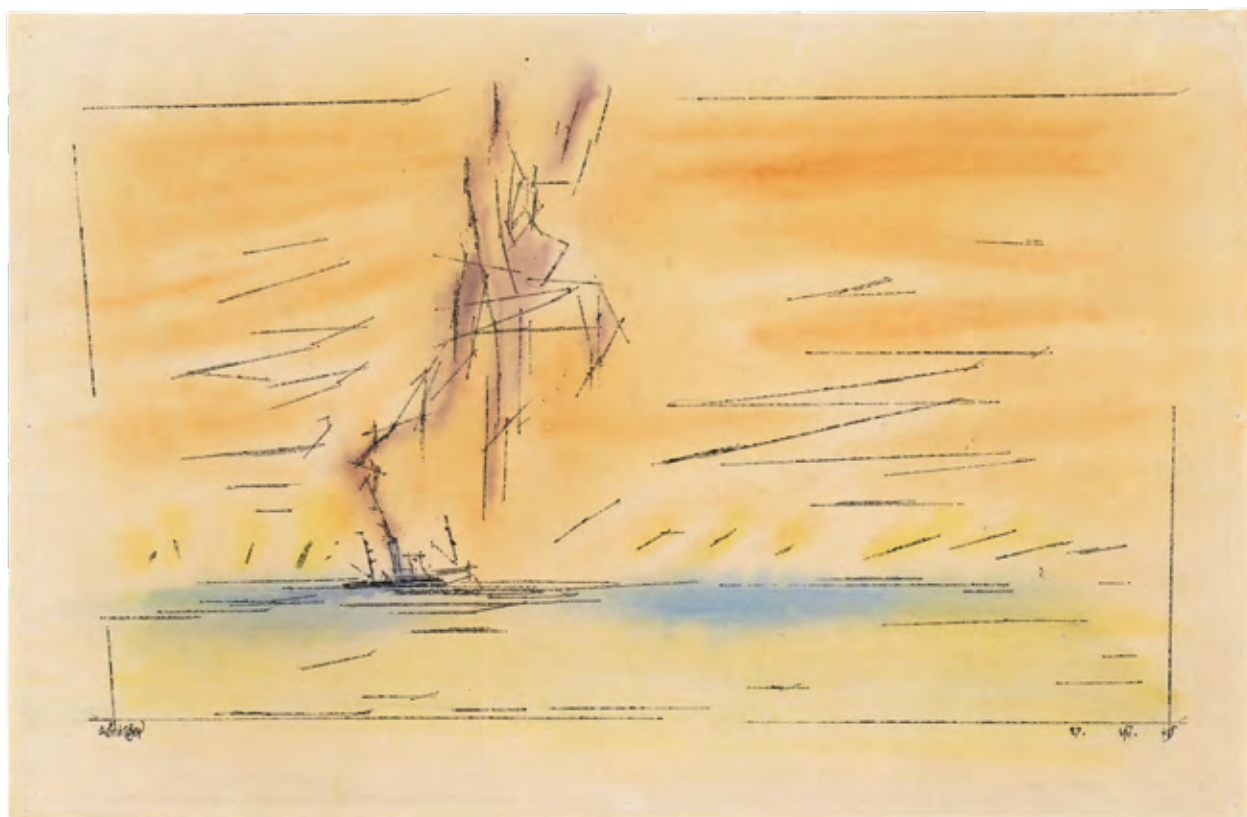
Glorious Day

1945

Aquarell und Tusche auf Papier |

Watercolour and Indian ink on paper

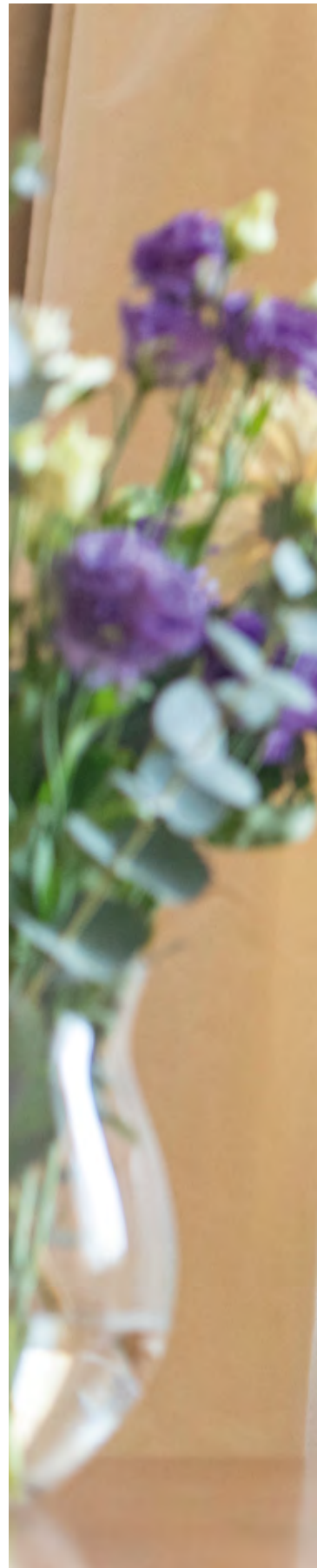
31,8×48,6 cm | 12 1/2×19 1/8 in



„JEDES EINZELNE WERK
IST AUSDRUCK UNSERER
GANZ PERSÖNLICHEN
BEFINDLICHKEIT IM
JEWELIGEN MOMENT
UND DES UNAUSWEICH-
LICHEN, ZWINGENDEN
BEDÜRFNISSES NACH
BEFREIUNG DURCH EINEN
ENTSPRECHENDEN
GESTALTUNGSAKT:
IN RHYTHMUS, FORM,
FARBE UND STIMMUNG
EINES BILDES.“

Lyonel Feininger

**“Each individual work serves
as an expression of our most
personal state of mind at that
particular moment and of the
inescapable, imperative need
for release by means of an
appropriate act of creation:
in the rhythm, form, color and
mood of a picture.”**





MAX ERNST

De but en blanc

1959

Öl auf Holz | Oil on wood

45×54 cm | 17 3/4×21 1/4 in





Willi Baumeister, **Tschun-Li**, Fritz Winter, **Blau und Rot**, Max Ernst, **De but en blanc**



WILLI BAUMEISTER

Tschun-Li

1949

Öl auf Hartfaserplatte auf Hartfaserplatte montiert |

Oil on hardboard mounted on hardboard

44,7×33,9 cm auf 52×41 cm |

17 5/8×13 3/8 in on 20 1/2×16 1/8 in



WILLI BAUMEISTER

Willi Baumeister, Maler und Zeichner – Bühnenbildner? Typograf? Autor?

Als ich vor Urzeiten – um genau zu sein vor einem Vierteljahrhundert – für das Archiv Baumeister in Stuttgart zu arbeiten begann, war mir nicht klar, dass Willi Baumeister nicht nur als Maler und Zeichner, sondern auch als Typograf, Bühnenbildner und Autor tätig gewesen war. Und auch auf diesen Gebieten mit großem Erfolg.

Ich kannte einige Gemälde – natürlich waren die einprägsamen Montaru-Bilder darunter. Damals hatte ich die kleinformatigen Collagen, die parallel zu diesen großformatigen Gemälden entstanden, noch nie gesehen. Bis heute finde ich diese ganz besonders charmant. Einige konstruktivistische Mauerbilder waren mir auch sehr eindrücklich im Gedächtnis. Die farbig minimal abgestuften Reliefbilder aus den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, in die er wie in den Valltorta-Läufer-Bildern aus den 1930er Jahren Sand zur Oberflächenstrukturierung eingearbeitet hatte, waren für mich eine Entdeckung!

Erst einige Jahre später stieß ich auf seine Bühnenbildentwürfe, die mich sofort begeisterten: ganz besonders die frühen Entwürfe zu Ernst Tollers „Wandlung“ von Ende 1919. Die Reduktion der Bühnenelemente auf das Notwendigste, um einen Raum bzw. eine Situation zu charakterisieren, finde ich noch immer beeindruckend. Durch die im Archiv erhaltenen schwarz-weiß Fotografien, aufgenommen während der Theaterproben, lässt sich die Raumwirkung gut nachvollziehen. Baumeister kann da als Bühnenbildner in einem Atemzug mit der russischen Avantgarde genannt werden.

Baumeister entwickelte die Corporate Identity – wie man heute sagen würde – für die Werkbundausststellung 1927, in deren Rahmen die architektonisch bedeutende Weißenhofsiedlung in Stuttgart entstanden ist. Das Plakat „Wie wohnen“ ist bis heute eine Ikone der Typografie.

Sowohl zur Bühne wie auch zur Typografie, zu Farbe im Raum oder zum Maler als letztem Handwerker schrieb Baumeister Beiträge für verschiedene (Fach-)Zeitschriften und Publikationen. Seine wichtigste Schrift, sein kunsttheoretisches Vermächtnis, ist und bleibt jedoch „Das Unbekannte in der Kunst“. Er verfasste sie in den letzten Kriegsjahren, konnte sie jedoch erst 1947 publizieren. Sie sollte eine ganze Künstlergeneration prägen.

Willi Baumeister war Künstler wie auch Typograf, Bühnenbildner und Autor – und diese Vielseitigkeit seines Schaffens beeindruckt mich bis heute. Dank dieser entdeckte ich noch immer Neues in seinem Werk.

Hadwig Goez

Leiterin des Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart, das für den künstlerischen und schriftlichen Nachlass von Willi Baumeister verantwortlich ist





Willi Baumeister 1953, Stuttgart, Staatl. Akademie der Bildenden Künste. Foto | Photo: Johannes Schubert, Archiv Baumeister Kunstmuseum Stuttgart



Willi Baumeister (2. von links | 2nd from the left), ca. 1953. Stuttgart, Gerokstraße, Foto | Photo: unbekannt | unknown, Archiv Baumeister Kunstmuseum Stuttgart

WILLI BAUMEISTER

Willi Baumeister, painter and draughtsman — Stage designer? Typographer? Author?

When I started working for the Baumeister Archive in Stuttgart a long time ago — a quarter of a century ago to be precise — I didn't realize that Willi Baumeister had not only worked as a painter and draughtsman, but also as a typographer, stage designer and author. And with great success in these fields, too.

I knew some of his paintings — of course the memorable Montaru pictures were among them. At the time, I had never seen the small-format collages that were created alongside these large-format paintings. To this day, I find them particularly charming. Some constructivist wall paintings were also very impressive in my memory. The relief paintings with minimal colour gradations from the years after the Second World War, in which he had incorporated sand to structure the surface, as in the Valltorta runner paintings from the 1930s, were a discovery for me!

It wasn't until a few years later that I came across his stage designs, which immediately inspired me: especially the early designs for Ernst Toller's "Wandlung" from the end of 1919. I still find the reduction of the stage elements to the bare essentials to characterize a space or a situation impressive. The black and white photographs preserved in the archive, taken during rehearsals, make it easy to understand the spatial effect. As a stage designer, Baumeister can be mentioned in the same breath as the Russian avant-garde.

Baumeister developed the corporate identity — as one would say today — for the Werkbund exhibition in 1927, in the context of which the architecturally significant Weissenhof Estate in Stuttgart was created. The poster "Wie wohnen" is still an icon of typography today.

Baumeister wrote articles on the stage as well as typography, on colour in space or on the painter as the last craftsman for various (specialist-)magazines and publications. However, his most important work, his art-theoretical legacy, is and remains "Das Unbekannte in der Kunst". He wrote it during the last years of the war, but was only able to publish it in 1947. It was to shape an entire generation of artists.

Willi Baumeister was an artist as well as a typographer, stage designer and author — and the versatility of his work still impresses me today. Thanks to this, I still discover new things in his work.

Hadwig Goez

Head of the Baumeister Archive at the Kunstmuseum Stuttgart, which is responsible for the artistic and written estate of Willi Baumeister

ERNST WILHELM NAY

David und Bathseba

1949

Gouache und Bleistift auf Papier |

Gouache and pencil on paper

27×24 cm | 10 5/8×9 1/2 in



„MALEREI IST
GEISTIGE SETZUNG
DER FARBE.“

Ernst Wilhelm Nay ca. 1967

“Painting is the spiritual setting of colours.”





Nays Atelier | Nay's studio in Hofheim, 1950, Fotoarchiv Ernst Wilhelm Nay Stiftung,
Foto | Photo: Ludwig Baron von Döry

KÄTHE KOLLWITZ

Mutter mit zwei Kindern
1932–1936 / Guss | Cast ca. 1991
Bronze | Bronze
77×79×84 cm |
30 3/8×31 1/8×33 1/8 in



KÄTHE KOLLWITZ

Leidenschaftlich, kraftvoll und zutiefst menschlich ist ihre Kunst. Sie ist eine der wenigen Künstler des 20. Jahrhunderts, in deren Werk Ästhetik und soziale Aussage gleichermaßen bedeutend sind: Käthe Kollwitz. Widerstand, Protest, Leiden, Verlust, Schmerz, Liebe und Innigkeit sind die Themen, die ihr Schaffen prägen. Mit ihrer Nähe zu den Menschen, dabei politisch hellwach, ist sie eine Ausnahmeerscheinung in ihrer Zeit. Sie selbst formulierte: „Ich will wahr sein, echt und ungefärbt.“ Ihre radikale Ehrlichkeit erfahren die Betrachter auf besondere Weise in ihren Selbstbildnissen.

Schwerpunkt ihres Schaffens und heute weltweit verbreitet ist ihr druckgrafisches Werk. Mit ihrem ersten Zyklus wurde sie früh bekannt und international gesammelt. Ihr intensives Ringen um die angemessene Umsetzung führte Käthe Kollwitz oft von einer Drucktechnik zur nächsten, so von der Radierung über die Lithografie zum Holzschnitt. Aber die Tatsache, dass sie auch eine herausragende Zeichnerin war und oft gerade in der Spontaneität der ersten Entwürfe ihre Genialität und Virtuosität zum Ausdruck kommen, macht sie für mich zu einer ganz großen Künstlerin. Schon in der Mitte ihres Schaffens betrachtete sie ihr grafisches Werk als abgeschlossen und plante nur noch plastisch zu arbeiten. Sie erweiterte ihr Œuvre damit um einen wesentlichen, neuen Aspekt. Besonders in der Auseinandersetzung mit den Mutter-Kind-Themen fand die Künstlerin zu einer ganz persönlichen Vergegenwärtigung ihrer Liebe zu Kindern. Welch eine Spannweite zu den von ihr genial umgesetzten großen politischen Themen!

Für mich, die ich ursprünglich über ein Thema des Impressionismus meine Abschlussarbeit schreiben wollte, schien der Weg zu Käthe Kollwitz weit. Der Empfehlung meines Dozenten, mit ihren Tagebüchern zu beginnen, folgte ich und begeisterte mich rasch für ihre Persönlichkeit und ihr Werk. Welche Fügung, dass in Köln 1985 das erste Käthe Kollwitz Museum eröffnete, dessen Direktorin ich von 1990 bis 2022 sein durfte. Die Besucher aller Altersgruppen haben über die Jahrzehnte hinweg immer wieder einen frischen Zugang zum Werk von Käthe Kollwitz gefunden. Dass dieses Interesse nicht nachlässt, beweisen die großen Ausstellungen der letzten Jahre in Zürich, Frankfurt, New York oder in Kopenhagen. Ihre Themen erfahren auch heute neue Aktualität, während sie gleichzeitig zeitlos bleiben und ihre ikonischen Motive sich in das Gedächtnis der Menschen eingegraben haben.

Hannelore Fischer

Jahrzehntelange Direktorin des Käthe Kollwitz Museum Köln,
das die umfangreichste und bedeutendsten Kollwitz-Sammlung
weltweit beheimatet



Her art is passionate, powerful and deeply human, and she is one of the few artists of the 20th century whose work values aesthetics and a social message equally: Käthe Kollwitz. The defining themes of her work are resistance, protest, suffering, loss, pain, love and intimacy. Her empathy for people and her political awareness made her an exceptional figure of her time. She said herself, "I want to be true, genuine and undyed." This radical honesty is perceptible in a special way in her self-portraits.

A major focus of her work are her prints, which can be found all over the world today. Thanks to her first print cycle, she became well-known and her works began to be collected internationally. Kollwitz went to great lengths to determine how to best realise her artistic vision, and she often tried one printing technique after the other: first etching, then lithography and finally woodcut. However, the fact that she was also brilliant at drawing and that especially the spontaneity of her first drafts often reveals her genius and virtuosity is what makes her a great artist in my eyes. And yet, she decided that her prints and works on paper had reached completion already in the middle of her career, and she decided to make only sculptures in the future. In this way,

she expanded her œuvre to include an essential new aspect. Especially her exploration of the mother-and-child theme lent her the opportunity to express her love for children in a very personal way. That she could move from the brilliantly realised, grand political issues to this theme shows how broad her range was!

Because I originally wanted to write my thesis on Impressionism, Kollwitz seemed far away for me at first. Still, I followed my teacher's suggestion to start reading her dairies, and I soon became fascinated by her personality and her work. It was pure serendipity that the first Käthe Kollwitz Museum opened in Cologne in 1985 and that I served as its director from 1990 to 2022. Over the decades, visitors of all ages have always found a fresh new approach to the work of Käthe Kollwitz. The major exhibitions in Zurich, Frankfurt, New York and Copenhagen in the last few years are proof of this unwavering interest. Her themes are still topical today, for they are also timeless, and her iconic motifs have become deeply embedded in human memory.

Hannelore Fischer

Long-standing director of the Käthe Kollwitz Museum Cologne, which houses the most extensive and significant Kollwitz collection in the world

„SIE MÜSSEN MUTTER
WERDEN. JE ÄLTER ICH
WERDE, DESTO MEHR
KOMMT ES MIR WIE
DAS ALLERSCHÖNSTE
IM LEBEN VOR.“

Käthe Kollwitz an Anna Erika Gampp Weihnachten 1919

**“You have to become a mother. The older
I get, the more it seems to me like to most
beautiful thing in life.”**

Detail





LOTTE LASERSTEIN

**Selbstportrait mit Palette, Pinsel
und angeschnittener Figur**

1962

Öl auf Hartfaser | Oil on Masonite
81×59 cm | 31 7/8×23 1/4 in



**Selbstportrait mit
Palette, Pinsel und
angeschnittener Figur**
(links | on the left),
Kunsthalle Emden,
„HIER BIN ICH! Künst-
lerinnenselbstporträt“,
6. Mai – 3. Sept. 2023,
Foto | Photo: Kunsthalle
Emden





LOTTE LASERSTEIN

Kurze Haare, weißer Malerkittel, in der Hand den Pinsel und ernst aus dem Bild oder konzentriert auf die Leinwand schauend – so zeigt sich Lotte Laserstein in vielen Selbstporträts aus den 1920er Jahren. Es sind programmatische Bilder, gemalte Statements in einer männlich geprägten (Kunst-)Welt.

Seht her! Das bin ich.
Die Malerin Lotte Laserstein.

Schon als Kind hatte sie vom Studium an der Akademie geträumt. Ein kühner Wunsch, denn noch waren Frauen dort nicht zugelassen. Als nach dem Ersten Weltkrieg endlich auch die Berliner Kunstakademie ihre Tore für angehende Künstlerinnen öffnete, gehörte Laserstein zu den ersten Studentinnen. Nach dem Studium, das sie 1927 mit Auszeichnung abschloss, gelang es ihr schnell, sich in der vielfältigen Berliner Szene einen Namen zu machen. Ihre Darstellungen selbstbewusster, emanzipierter Großstädterinnen, raffiniert komponierte Malerin-Modell-Szenen, sinnliche Akte und eindringliche Porträts begeisterten Publikum und Kritik gleichermaßen. Die sich abzeichnende Karriere der in der Presse als „leuchtendes Talent“ gefeierten Malerin fand nach 1933 jedoch ein brutales Ende. Die Nationalsozialisten erklärten Laserstein zur „Dreivierteljüdin“ und belegten sie mit Berufsverbot. 1937 sah sie sich zur Emigration gezwungen. Sie ging nach Schweden, wo sie sich im Laufe der Jahre eine neue Existenz als Porträt- und Landschaftsmalerin aufbauen konnte. Auch wenn der Anschluss an die schwedische Kunstszene nur mäßig gelang, vermochte sie es (anders als die meisten emigrierten Künstlerinnen und Künstler), im

Exil weiterhin von ihrer Kunst zu leben. Bemerkenswert an Lasersteins Werdegang ist vor allem die Beharrlichkeit, mit der sie auch unter widrigsten Umständen an der Kunst, genauer: an ihrer Kunst festhielt. Zeitlebens fühlte sie sich einem Realismus verpflichtet, der genaue Beobachtung mit höchster Malkultur verknüpft. Selbst in den abstraktionsdominierten Nachkriegsjahrzehnten hielt sie ungeachtet aller zeitgenössischer Modernismen an der Figuration fest und konstatierte in fortgeschrittenem Alter mit selbstbewusster Nonchalance: „Es ist nicht modern, was ich mache, aber auch nicht ‚akademisch‘. Es ist eben ‚ich‘.“

Nach vielen Jahren des Vergessens zählt Lotte Laserstein heute zu den wichtigsten Malerinnen des 20. Jahrhunderts. Ihre Werke finden Eingang in bedeutende Themenausstellungen sowie in die Sammlungen renommierter Museen. Während in der Vergangenheit das Interesse vor allem dem Berliner Œuvre galt, gerät zunehmend auch das schwedische Schaffen in den Blick. Die Wiederentdeckung Lotte Lasersteins ist also noch lange nicht beendet.

Anna-Carola Krausse

Kunsthistorikerin, Kuratorin u.a. der Ausstellungen „Lotte Laserstein ‚Meine einzige Wirklichkeit‘“ (Berlin 2003) und „Lotte Laserstein. Ett delat liv / A Divided Life“ (Malmö/Stockholm 2023). Zudem ist sie die Verfasserin des Werkverzeichnisses der Künstlerin.

Her hair short, wearing a white painter's smock, holding a brush in her hand and staring intently at the canvas — this is how Lotte Laserstein depicts herself in many self-portraits from the 1920s. These are pictures with a message, painted statements in a male-dominated (art-)world.

Look at me! This is me: The painter Lotte Laserstein.

As a child, Laserstein dreamed of studying at the art academy: a bold wish, for at the time women were not allowed in this institution. When the Academy of Art in Berlin finally opened its doors to prospective women artists after the First World War, Laserstein was one of its first students. She graduated with honours in 1927, after which she quickly managed to make a name for herself in the multifaceted Berlin art scene. Her depictions of self-confident, emancipated, big-city women, painter-and-model scenes with sophisticated compositions, sensuous nudes and intense portraits were celebrated by audiences and art critics alike. It became apparent that she would have a stellar career as a painter and she was hailed as a “bright talent”. Then everything came to a brutal end in 1933, when the Nazis decided Laserstein was a “three-quarter Jew” and she was banned from working. In 1937, she saw no other alternative but to emigrate, so she went to Sweden, where over the years she was able to establish a new livelihood as a portrait and landscape painter. Although she was not easily accepted into the Swedish art scene, she was able to make a living with her art in exile (unlike most émigré artists). What is remarkable about Laserstein's career is that she held on to art — or, more precisely, to her art — with persistence, even under the most adverse conditions. All her life, she felt committed to a realism that combined precise observation with the highest painting culture. Even in the decades after the war, which were dominated by abstraction, she continued to create figurative art, despite all the contemporary modernisms. When she was older, she also stated with self-confident nonchalance, “What I do is not modern, but it's not ‘academic’ either. It's simply ‘me’.”

After many years during which she was forgotten, Laserstein is now ranked among the most important women painters of the 20th century. Today, her works are shown in major thematic exhibitions and have been acquired by renowned museums for their collections. Whereas her œuvre from Berlin was previously a main focus, recently her works from Sweden have also received increasing attention. The rediscovery of Lotte Laserstein is far from over.

Anna-Carola Krausse

Art historian, curator of exhibitions including “Lotte Laserstein ‘Meine einzige Wirklichkeit’” (Berlin, 2003) and “Lotte Laserstein. Ett delat liv / A Divided Life” (Malmö/Stockholm, 2023). She is also the author of the artist's catalogue raisonné.

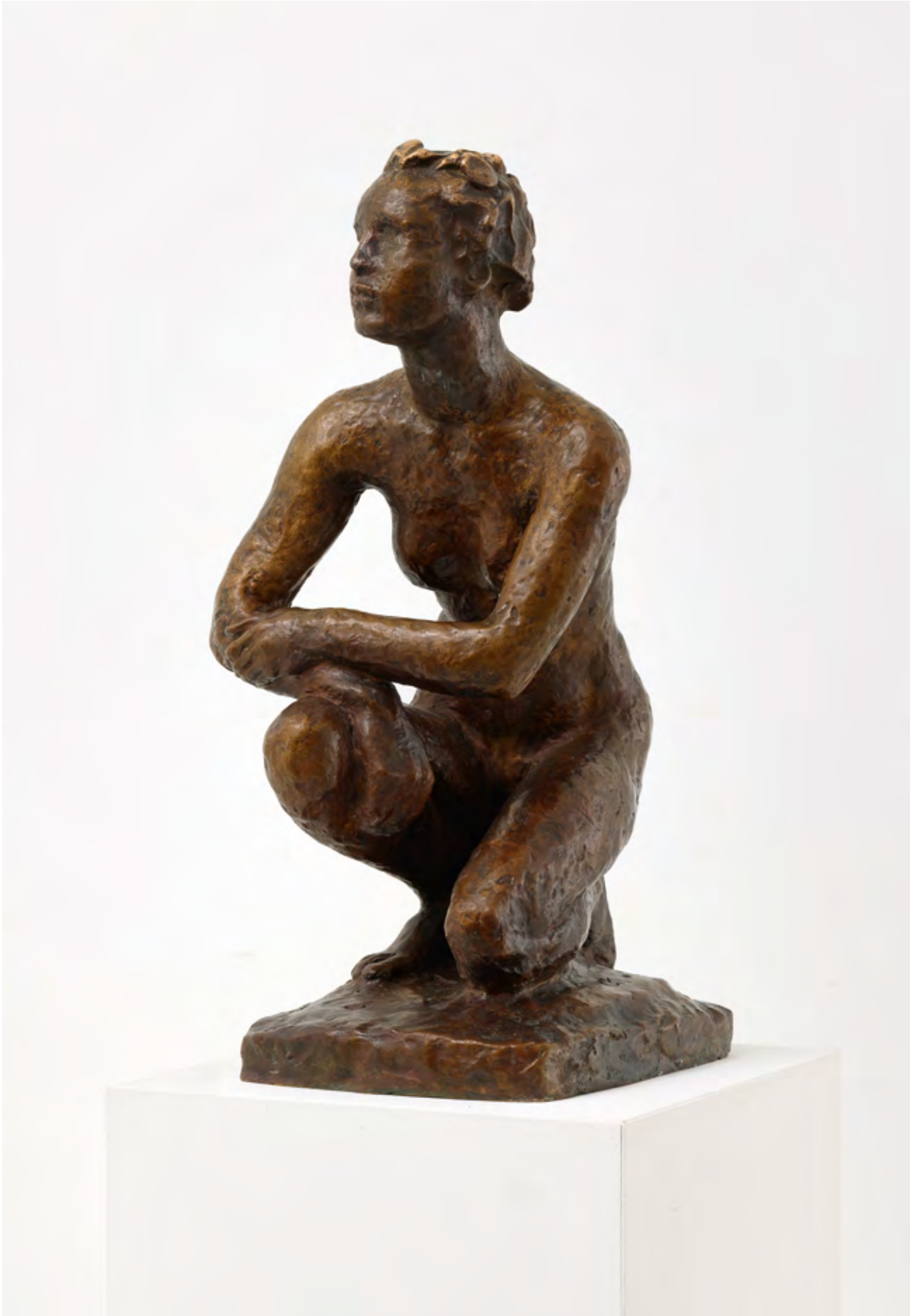


Lotte Laserstein, **Selbstportrait mit Palette, Pinsel und angeschnittener Figur**,
George Kolbe, **Kauernde Marburg**, Lotte Laserstein, **Die Mutter der Künstlerin (Meta Laserstein) vor Häusern**



GEORG KOLBE

Kauernde Marburg
1925–1927 / Guss vor |
Cast before 1939
Bronze | Bronze
43,5×22×22 cm |
17 1/8×8 5/8×8 5/8 in



Zu einer intensiven Beschäftigung mit dem Werk von Georg Kolbe kam ich durch Julia Wallner und Elisa Tamaschke, die mich 2021 einluden, Teil einer freien Forschungsgruppe im Rahmen des Georg Kolbe Museums in Berlin zu sein, dessen Direktorin Wallner zu diesem Zeitpunkt war. Ausgehend von einem dem Museum neu zugegangenen Nachlass-Konvolut Georg Kolbes lag das Ziel der Forschung darin, Kolbes Schaffen in der Zeit des Nationalsozialismus kritisch zu beleuchten. Hieraus ging unter anderem eine Publikation hervor, in der ich mich mit der Bedeutung des Mediums Fotografie für die Rezeption von Kolbes künstlerischem Werk befasste. Dadurch, dass Georg Kolbe von den Anfängen seiner Bildhauertätigkeit an um die fotografische Dokumentation seiner Werke bemüht war und er Wert auf die Rundumsicht seiner Plastiken im Fotografischen legte, näherte ich mich seinen Skulpturen durch fotografische Bilder: Die Kontinuität, mit der er bereits ab 1907 sein künstlerisches Werk bis zu seinem Tod im Jahr 1947 fotografisch reproduzieren ließ, ist bemerkenswert und von unschätzbarem Wert für das (nachtägliche) Erfassen und Einordnen seiner Skulpturen.

Georg Kolbes Objekte wirken als Spiegel jener Zeit, innerhalb der sie entstanden sind: Diese Zeit umfasst mehrere Jahrzehnte, politische Systeme, Weltkriege und Weltbilder; angefangen mit Kolbes frühen Tierfiguren, die er ab 1887 fertigte, über vielfältigste Körperbilder bis hin zu Kleinplastiken, die er im besiegten Deutschland den Alliierten zukommen ließ. Kolbes bildplastisches Werk umfasst damit auch mehrere Spektren der Kunstgeschichte, mäandert zwischen einem realistisch-naturalistischen, expressionistischen und sachlichen

Vokabular. Die Kontinuitäten und Brüche, die Kolbes Werk dadurch umfassen, ja Bestandteil sind, machen es für mich so interessant und höchst relevant.

Bemerkenswert in seinen Darstellungen von Menschen wie etwa in Form von Büsten, Standbildern oder Kleinplastiken ist der Gesichtsausdruck der von ihm Porträtierten oder frei geschaffenen Figuren. Mimik und Gestik bis hin zu Posen wirken auf mich in Kolbes Objekten stets authentisch: und zwar nicht in Bezug auf das „Wahrhaftige“ eines Abbilds (das Kolbe außerdem gekonnt umsetzte), sondern durch das Situative, das seine Figuren umfängt. Die „Kauernde“ ist ein Motiv, dem sich Georg Kolbe zeitlebens widmete und durch seine eigene Lebenszeit hindurch in ihrer Ausformulierung stets wandeln ließ. Sie zeigt damit die Varianz, die einem Moment innewohnen kann.

Christina Irrgang

Kunst- und Medienwissenschaftlerin, Musikerin und freie Autorin zahlreicher Texte zur Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts

I became intensively involved with the work of Georg Kolbe through Julia Wallner and Elisa Tamaschke, who invited me to be part of an independent research group at the Georg Kolbe Museum in Berlin in 2021, of which Wallner was the director at the time. The aim of the research was to shed critical light on Kolbe's work during the National Socialist era, based on a new collection of Georg Kolbe's estate that the museum had received. Among other things, this resulted in a publication in which I dealt with the significance of the medium of photography for the reception of Kolbe's artistic work. As Georg Kolbe endeavoured to document his works photographically from the very beginning of his sculptural career and attached great importance to an all-round view of his sculptures in photographs, I approached his sculptures through photographic images: The continuity with which he had his artistic work reproduced photographically from 1907 until his death in 1947 is remarkable and of inestimable value for the (subsequent) recording and categorisation of his sculptures.

Georg Kolbe's objects act as a mirror of the period in which they were created: This period encompasses several decades, political systems, world wars and world views; starting with Kolbe's early animal figures, which he produced from 1887 onwards, through a wide variety of body sculptures to small sculptures that he sent to the Allies in defeated Germany. Kolbe's sculptural work thus also encompasses several spectrums of art history, meandering between a realistic-naturalistic, expressionist and objective vocabulary. The continuities and ruptures that Kolbe's work thus encompasses, indeed is part of, are what make it so interesting and highly relevant for me.

What is remarkable in his depictions of people, for example in the form of busts, statues or small sculptures, is the facial expression of the figures he portrays or creates freely. Facial expressions and gestures, including poses, always seem authentic to me in Kolbe's objects: not in relation to the "truthfulness" of a likeness (which Kolbe also skilfully realised), but through the situational aspect that surrounds his figures. "Die Kauende" is a motif to which Georg Kolbe devoted himself throughout his life and whose formulation changed constantly throughout his own lifetime. It thus shows the variance that can be inherent in a moment.

Christina Irrgang

Art and media scholar, musician and freelance author of numerous texts on 20th and 21st century art





SONIA DELAUNAY

Rythme couleur
ca. 1970
Gouache und Grafit auf Papier |
Gouache and graphite on paper
28,6×22,8 cm | 11 1/4×9 in



„DIE WIRKLICH NEUE MALEREI WIRD BEGINNEN, WENN MAN VERSTEHT, DASS DIE FARBE EIN EIGENLEBEN HAT, DASS DIE UNENDLICHEN FARBKOMBINATIONEN IHRE EIGENE POESIE UND POETISCHE SPRACHE BESITZEN, WEIT AUSDRUCKSSTÄRKER ALS DIE ALTEN MITTEL. ES IST EINE MYSTERIÖSE SPRACHE, DIE IN BEZIEHUNG STEHT ZU SCHWINGUNGEN, ZUM EIGENTLICHEN LEBEN DER FARBE. AUF DIESEM GEBIET GIBT ES UNERSCHÖPFLICH NEUE MÖGLICHKEITEN.“

Sonia Delaunay

“True new painting will begin when we understand that colour has a life of its own, that the infinite combinations of colour have their own poetry and poetic language that is much more expressive than traditional methods. It is a mysterious language related to vibrations, the very life of colour. In this field, there are endless new possibilities.”



Sonia Delaunay, 1965, created by Sidney J Waintrob © David Stekert of Budd Studio 2025



Sonia Delaunay, **Rythme couleur** & Renée Sintenis, **Sich leckendes Fohlen**



RENÉE SINTENIS

Sich leckendes Fohlen
1942
Bronze | Bronze
h = 10,7 cm | h = 4 1/4 in



RENÉE SINTENIS

Die Anfrage, einen Beitrag zu Renée Sintenis für diese Festschrift zu schreiben, ließ mein Herz höherschlagen. Im Rahmen meiner ersten Ausstellungskuration kam ich vor sieben Jahren zum ersten Mal in Berührung mit der außergewöhnlichen Künstlerin. Was sie und mich verbindet? Die Liebe zur Kunst, zur Natur, zu Sport, zu Tieren, und besonders zu Pferden. Während der intensiven Auseinandersetzung mit ihrer faszinierenden Persönlichkeit und ihrem einzigartigen Werk entstand das Gefühl einer tiefen Verbundenheit. Eines meiner Lieblingsobjekte „Ausschlagendes Pferdchen“ (1923) war die auserwählte Werbefigur – ein kecker Ausdruck purer Lebensfreude!

In der Weimarer Republik galt sie als eine der meistfotografierten Frauen, trug einen modischen Kurzhaarschnitt, maßgeschneiderte Herrenanzüge und rauchte Zigaretten. Sie nannte sich Renée statt Renate, wurde zur Ikone der „Neuen Frau“ und der gleichgeschlechtlichen Emanzipationsbewegung. Morgens ritt sie mit ihrem Pferd aus, nachmittags fuhr sie in ihrem Auto zur Bildgießerei Noack, abends war sie auf Partys. Heute wäre Renée Sintenis eine Influencerin.

Stattdessen ist der Name Renée Sintenis heute kaum jemanden außerhalb der Kunstwelt ein Begriff. Völlig zu Unrecht, ist ihr Werk doch allgegenwärtig. Das prominenteste Beispiel: der „Berliner Bär“. Er wird alljährlich auf der Berlinale in Silber und Gold als begehrte Filmtrophäe verliehen. Seine großen Brüder stehen auf den Mittelstreifen der Autobahnen Richtung Berlin. Der Bär ist nicht nur eine Tierfigur, sondern ein emotional und politisch aufgeladener Archetyp: Trophäe und ikonisches Symbol des wiederaufbauenden Berlins. Kein/e andere/r Tierbildhauer/in verband Tierdarstellung so unmittelbar mit kollektiver Identität. Neben den so beliebten Tierfiguren gehören zu ihrem Repertoire charaktervolle Porträts, weibliche Akte, expressive Knaben- und Sportlerfiguren sowie Buchillustrationen.

Einerseits pflegte Sintenis das Bild einer mondänen Großstadtkünstlerin, andererseits war sie von Schüchternheit und Bescheidenheit geprägt. Sie fühlte sich den Tieren näher als den Menschen, tankte Mut und Kraft bei ihrem Darstellungsprozess. Sintenis' Werk hebt sich durch mehrere Qualitäten ab, die ihr eine besondere Stellung in der Kunstgeschichte sichern: Sie besaß eine unglaubliche Auffassungsgabe, Bewegungen in einem flüchtigen Moment schnell und sicher festzuhalten, sei es beim Modellieren oder mit dem Zeichenstift. Ihre Skulpturen wirken lebendig, verletzlich, neugierig. Sie brachte eine weibliche Perspektive in das Genre der Tierplastik. Während Zeitgenossen wie August Gaul oder Richard Frieze auf Größe oder Naturtreue setzten, entschied sich Sintenis für Reduktion und Eleganz. Sie konnte ihren eigenen künstlerischen Weg verfolgen und war nicht auf Auftragsarbeiten angewiesen. Für die damalige Zeit ein äußerst radikaler Weg! Als Bildhauerin trotzte sie einer von Männern dominierten Welt.

Sintenis' Werk eröffnet heute mehr denn je neue Perspektiven. Ihre Kunst steht für Zivilisation im Umbruch, für urbane Modernität, für Gendergrenzen in Bewegung. Tiere werden dabei zu Trägern stiller Resilienz. In einer Zeit in der Tierdarstellungen oft kühl oder dekorativ blieben, schenkte sie im Prozess einer echten, ernsthaften künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Körper und seiner Ausdruckskraft ihren Figuren eine stille Seele. Das macht ihr Werk bis heute einzigartig.

Alexandra Demberger

Wissenschaftliche Mitarbeiterin für die Konzeptentwicklung und Koordination der Neuausrichtung des städtischen Museums in Regensburg und Autorin des 2019 erschienen Buchs zur Ausstellung „Die Bildhauerin Renée Sintenis: Zwischen Freiheit und Moderne“





RENÉE SINTENIS

The request to write a contribution about Renée Sintenis for this anniversary publication made my heartbeat faster. I first encountered this extraordinary artist seven years ago when curating my first exhibition. What connects her and me? A love of art, nature, sport, animals, and especially horses. During my intensive study of her fascinating personality and unique work, I developed a feeling of deep connection. One of my favourite objects, “Ausschlagendes Pferdchen” (1923), was the chosen advertising figure – a cheeky expression of pure joie de vivre!

During the Weimar Republic, she was considered one of the most photographed women, wore a fashionable short haircut, tailor-made men’s suits and smoked cigarettes. She called herself Renée instead of Renate and became an icon of the ‘New Woman’ and the same-sex emancipation movement. In the mornings she rode out on her horse, in the afternoons she drove to the Noack foundry in her car, and in the evenings she went to parties. Today, Renée Sintenis would be an influencer.

Instead, the name Renée Sintenis is hardly known to anyone outside the art world nowadays. This is completely unjustified, as her work is omnipresent. The most prominent example is the “Berliner Bär”. Every year, it is awarded in silver and gold as a prestigious film trophy at the Berlinale. Its big brother stands on the central reservation of the motorways leading to Berlin. The bear is not just an animal figure, but an emotionally and politically charged archetype: a trophy and iconic symbol of Berlin’s reconstruction. No other animal sculptor has so directly linked animal representation with collective identity. In addition to her popular animal figures, her repertoire includes characterful portraits, female nudes, expressive boys and athlete figures, and book illustrations.

On the one hand, Sintenis cultivated the image of a sophisticated big-city artist, but on the other hand, she was characterised by shyness and modesty. She felt closer to animals than to people, drawing courage and strength from her creative process. Sintenis’ work stands out for several qualities that secure her a special place in art history: she had an incredible ability to quickly and confidently capture movements in a fleeting moment, whether modelling or drawing. Her sculptures appear lively, vulnerable, curious. She brought a female perspective to the genre of animal sculpture. While contemporaries such as August Gaul and Richard Frieze focused on size and realism, Sintenis opted for reduction and elegance. She was able to pursue her own artistic path and was not dependent on commissioned work. An extremely radical path for the time! As a sculptor, she defied a male-dominated world.

Today, more than ever, Sintenis’ work reveals new perspectives. Her art stands for civilisation in transition, for urban modernity, for shifting gender boundaries. Animals become bearers of quiet resilience. At a time when depictions of animals often remained cool or decorative, she gave her figures a quiet soul in the process of a genuine, serious artistic exploration of the body and its expressive power. This is what makes her work unique to this day.

Alexandra Demberger

Research associate for concept development and coordination of the reorientation of the municipal museum in Regensburg and author of the book published in 2019 accompanying the exhibition „Die Bildhauerin Renée Sintenis: Zwischen Freiheit und Moderne“ (The Sculptor Renée Sintenis: Between Freedom and Modernity)

„RENÉE SINTENIS HATTE IHR GANZES
LEBEN TIERE GELIEBT UND MODELLIERT.
[...] IN BEWEGUNG UND MIT DER
GANZEN GRAZIE DER KREATUR. [...] UND ES GIBT KEINEN TIERBILDHAUER
NEBEN IHR, DEM ES GELINGEN WÄRE,
DIE ECHTHEIT DER NATUR MIT DER
ECHTHEIT DER KUNST SO SELBSTVER-
STÄNDLICH ZU VERBINDEN.“

Will Grohmann 1965

“Renée Sintenis had loved and sculpted animals her entire life. [...] in motion and with all the grace of the creature. [...] And there is no other animal sculptor besides her who has succeeded in combining the authenticity of nature with the authenticity of art so naturally.”



Sich leckendes Fohlen auf der Fensterbank in Sintenis' Wohnung |
on the windowsill in Sintenis' home, Foto | Photo: Fritz Eschen, Por-
traitserie Renée Sintenis, 1947, © Deutsche Fotothek / Fritz Eschen

LESSER URY

Bellevueallee im Sommer, Berlin

1920/1925

Pastell auf Karton | Pastel on cardboard

49,8×34,7 cm | 19 5/8×13 5/8 in



Meine erste Begegnung mit dem Werk Lesser Urys



Detail

Während meines Studiums an der Freien Universität Berlin hatte ich durch einen Freund 1968 Gelegenheit, die private Kunstsammlung des Zeitungsverlegers Axel Springer (1912–1985) in Berlin zu besichtigen.

Axel Springer, Inhaber des gleichnamigen und heute börsennotierten Medienkonzerns, war Verleger vieler Zeitungen und Zeitschriften wie *Die Welt*, *Bild*, *Hörzu* und weiterer. Mir war aus der Berliner Kunstszene schon bekannt, dass er auch ein bedeutender Sammler von Werken der Deutschen Klassischen Moderne war, aber die Sammlung war privat, nicht öffentlich zugänglich und daher in ihrer Substanz kaum jemand bekannt. In ihr befanden sich Werke der Deutschen Expressionisten, eine große Anzahl Skulpturen Barlachs, eine große, repräsentative Gruppe von Werken Heinrich Zilles und eben auch eine hervorragende Auswahl von Werken Lesser Urys. Mir war schon von Berliner Kunsthändlern berichtet worden, dass Springers besonderes Interesse diesem Maler galt, von dem er versuchte, möglichst viele bedeutende Stücke zu erwerben.

Ich war erstaunt über die hervorragende Qualität dieser Werke und erstaunt über den Reiz, den die vornehmlich Berliner Motive in ihrer speziellen Farbigkeit auf mich ausübten. So etwas hatte ich in dieser Fülle bisher noch nicht gesehen. Mein Interesse und meine Neugier am Werk dieses Künstlers war geweckt. In den folgenden Jahren konnte ich dann intensiv das Bemühen um die Erforschung des Gesamtwerkes mitverfolgen und auch unterstützen.

Auch die Marktentwicklung habe ich in der Folge nicht nur in Berlin, sondern auch weltweit verfolgen können. Da hatte ich aber dann schon mit meiner Frau die Galerie gegründet und Lesser Ury als Repräsentanten des Deutschen Impressionismus fest in unser Galerieprogramm aufgenommen.

Rainer M. Ludorff

Gründer der Galerie Ludorff

My first encounter with the work of Lesser Ury

While studying at the Freie Universität Berlin, a friend gave me the opportunity to visit the private art collection of newspaper publisher Axel Springer (1912–1985) in 1968.

Axel Springer, owner of the eponymous media group, which is now listed on the stock exchange, was the publisher of many newspapers and magazines such as *Die Welt*, *Bild*, *Hörzu* and others. I already knew from the Berlin art scene that he was also an important collector of works of German classical modernism, but the collection was private, not open to the public, and therefore hardly anyone knew what it contained. It included works by German Expressionists, a large number of sculptures by Barlach, a large, representative group of works by Heinrich Zille and an excellent selection of works by Lesser Ury. I had already been told by Berlin art dealers that Springer was particularly interested in this painter, from whom he tried to acquire as many important pieces as possible.

I was amazed by the outstanding quality of these works and by the appeal that the predominantly Berlin motifs exerted on me with their special colourfulness. I had never seen anything like it in such abundance before. My interest and curiosity in this artist's work was aroused. In the years that followed, I was able to closely follow and support the efforts to research his entire œuvre.

I was also able to follow market developments not only in Berlin, but also worldwide. By then, however, my wife and I had already founded the gallery and firmly established Lesser Ury as a representative of German Impressionism in our gallery programme.

Rainer M. Ludorff

Founder of Galerie Ludorff

MAX PECHSTEIN

Frühling
ca. 1918
Öl auf Leinwand | Oil on canvas
69×79 cm | 27 1/8×31 1/8 in



„... Alles ersäuft bei mir in Farben. Mein Gehirn ist nur mit Bildern gefüllt und jagd mich die Idee des zu malenden von einem Ort zum anderen. Noch nie erlebte solche Zeit, eine Wiedergeburt!“

Worte von Max Pechstein an seinen Freund Paul Fechter im Sommer 1919 aus Nidden. Sie spiegeln wider, was Pechstein erreichen, ausdrücken und vermitteln wollte – in und mit seiner Kunst – vor allem auch mit seiner Farbenvielfalt.

Er war ein herausragender Maler und Grafiker, der als einer der bedeutendsten Vertreter des Expressionismus gilt, Mitglied der einflussreichen Künstlergruppe „Die Brücke“, welche sich durch eine Abkehr von traditionellen Darstellungsformen auszeichnete – gerade durch die expressive Farbgebung.

Pechsteins Werke sind bekannt für ihre intensiven Farben und die Darstellung von Menschen und Natur – ein zentraler Aspekt seiner Kunst. Dies zeigen auch seine Werke, die an der Ostseeküste entstanden sind, insbesondere in Nidden und Leba: Diese Orte wurden für ihn zu einem paradiesähnlichem Rückzugsort – hier hielt er in seinen Arbeiten die Schönheit der Natur fest.

Licht und Farbe gekonnt kombinieren: Das zeigt sich u.a. in seinen bekanntesten Gemälden wie „Selbstbildnis liegend“ (1909), „Russisches Ballett“ (1909), „Das gelbschwarze Trikot“ (1910), „Sitzendes Mädchen“ (1910), „Fischerboot“ (1913, Abb. S. 159), „Boot bei aufgehender Sonne“ (1949). Sowie bei der beidseitig bemalten Leinwand „Keitelkähne“ (1920), die rückseitig seinen ältesten Sohn Frank mit dessen Kinderfrau Anna Gärtner darstellt. Auf der Vorderseite eines seiner beliebtesten Themen – eine Landschaft mit

Fischerbooten, aus der Zeit des o.g. Zitates. Diese Beispiele verdeutlichen darüber hinaus seine Fähigkeit zu meisterhaften Kompositionen.

Sein Arbeitseifer in 1917 ist besonders bemerkenswert – ein Jahr, in dem er u.a. seine Reise in die Südsee von 1914 verarbeitet. Es entsteht eine neue Dimension seiner Ausdrucksweise: 41 Ölgemälde und 2 Mappenwerke mit Holzschnitten. Diese Arbeiten zeigen seine Auseinandersetzung mit exotischen Motiven – diesmal in einer fast surrealen Farbigkeit.

Pechsteins Einfluss auf die moderne Kunst ist unbestreitbar. Er wird nicht nur als Pionier des deutschen Expressionismus angesehen, sondern vor allem als ein Künstler, dessen Werke bis heute relevant sind – insbesondere wegen ihrer Nähe zur Natur und dem Menschen inmitten dieser. Seine Fähigkeit, Emotionen durch Farbe auszudrücken, seine innovative Herangehensweise an verschiedene Kunstformen und sein Bedürfnis, sich den Menschen zuzuwenden und ihnen sein Werk zugänglich zu machen, lassen ihn zu einer Schlüsselfigur in der Geschichte der modernen Kunst werden.

Max Pechstein selbst forderte:

„Die Kunst soll nicht mehr Genuss Weniger, sondern Glück und Leben der Masse sein!“

Julia Pechstein

Vorsitzende des Kuratoriums der Max Pechstein Stiftung, des Fördervereins „Max Pechstein“ – Kunstsammlungen Zwickau e.V. und Enkelin des Künstlers

“I drown everything in colour, my brain is filled only with paintings, and the idea of what to paint drives me from one place to the other. Never before have I experienced such a time, such a rebirth!”

Max Pechstein wrote these words to his friend Paul Fechter while staying in Nidden in the summer of 1919. They reflect what Pechstein wanted to achieve, to express and to convey in and with his art, primarily through his multitude of colours.

Pechstein was an exceptional painter and printmaker who is regarded as one of the most important representatives of Expressionism. He was a member of the influential artist group “Die Brücke”, which was characterised by its members’ rejection of traditional forms of representation and especially by their use of expressive colours.

Works made by Pechstein are known for their intense colours and depictions of people and nature — key aspects of his art. The pictures he painted at the Baltic Sea also illustrate this, especially those from Nidden and Leba. These places became a kind of paradise or retreat where he captured the beauty of nature in his works.

Pechstein’s masterful combinations of light and colour can be seen in his most well-known paintings, such as “Selbstbildnis liegend” (1909), “Russisches Ballett” (1909), “Das gelbschwarze Trikot” (1910), “Sitzendes Mädchen” (1910), “Fischerboot” (1913, see ill.) and “Boot bei aufgehender Sonne” (1949). Another example is the work “Keitelkähne” (1920), that has been painted on both sides and which shows his oldest son Frank with his nanny Anna Gärtner on the backside. The front consists of one of Pechstein’s favourite themes — a landscape with fishing boats — made during the time of the quote above. These examples also demonstrate his ability to create masterful compositions.

The industriousness of Pechstein is especially remarkable in 1917. This was the year when, among other things, he transformed his impressions from his journey to the South Sea in 1914 into artworks. A new dimension in his mode of expression evolved, and he created 41 oil paintings and 2 portfolios of woodcuts. These works represent his exploration of exotic motifs, but this time with an almost surreal colouration.

Pechstein’s influence on modern art is undeniable. He is not only regarded as a pioneer of German Expressionism, but more importantly, as an artist whose works are still relevant to this day, especially because of their closeness to nature and to the people in nature. His ability to express emotions through colour, his innovative approach to different forms of art and his need to focus on people and to make his work accessible to them establish him as a key figure in the history of modern art.

Max Pechstein himself demanded that “art should no longer be just the enjoyment of a few but the happiness and life of the masses”.

Julia Pechstein

Chair of the Board of Trustees of the Max Pechstein Foundation, the Fördervereines “Max Pechstein” – Kunstsammlungen Zwickau e.V. and granddaughter of the artist.



Vgl. | Cf. Max Pechstein, *Fischerboot*, 1913, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, Brücke-Museum © Pechstein – Hamburg / Berlin; VG Bild-Kunst, Bonn 2025

EWALD MATARÉ

Grasende Kuh II

1930

Bronze | Bronze

Figur: 15,5×25 cm | Figure: 6 1/8×9 7/8 in

Plinthe: 33×25 cm | Plinth: 13×9 7/8 in







MAX BECKMANN

Lesendes Mädchen

ca. 1944

Bleistift und Tusche auf Papier |

Pencil and Indian ink on paper

26,6×32 cm | 10 1/2×12 5/8 in



MAX BECKMANN

Der persönliche Zugang zur Kunst und das Betroffensein durch sie sind von entscheidender Bedeutung, damit Kunst für das eigene Leben Relevanz gewinnt. Mögliche Einflüsse in der Familie, etwa frühe Begegnungen mit originaler Kunst im Elternhaus, der Besuch von Museen und Galerien, oder auch gute Reproduktionen in Büchern können hier Weichen stellen. So kann eine Öffnung auf die Kunst stattfinden und sie kann einem buchstäblich „zustoßen“ – die Erfahrung von Kunst muss man jedoch zulassen, darf sich ihr nicht verschließen, auch wenn sie im ersten Moment bedrohlich, irritierend oder verstörend sein kann.

Mich traf die Kunst von Max Beckmann früh als Oberstufenschüler und vielleicht zuerst in Form einer Reproduktion in Werner Schmalenbachs Darstellung „Bilder des 20. Jahrhunderts“, in der er die Kunst-

sammlung Nordrhein-Westfalen in Form einer Geschichte der modernen Kunst erläutert. Beckmann ist mit drei wichtigen Gemälden in dieser Ausnahmesammlung vertreten. Sein Werk „Die Nacht“ traf und bewegte mich und ließ in mir sogar den kurzzeitigen Wunsch entstehen, selbst Maler zu werden. Zweifellos ist „Die Nacht“ eines der bekanntesten Beckmann-Gemälde. Es wurde 1918/19 gemalt und reflektiert die dramatische Umbruchphase der deutschen Gesellschaft im Zuge der Niederlage im Ersten Weltkrieg, der Revolution und der Gründung der ersten deutschen Demokratie. Mich haben zeitgeschichtliche Kontexte von Kunstwerken immer interessiert.

„Die Nacht“ ist ein sehr schönes und gleichermaßen ungeheuer grausames, brutales Bild. Ich vermute, dass es genau diese Mischung war, die mich faszinierte und das bis heute tut. Eine, wohl die eigene, Familie wird

drangsaliert, vielleicht sogar vergewaltigt, ermordet oder verschleppt – Beckmann deutet dies alles an; das Gemälde ist erschreckend aktuell. Inseln von Farbe durchwirken das eigentlich gräuliche Bild; präzise Zeichnung trifft auf relativ abstrakte, flächige Partien – Beckmann lässt einen über Malerei und ihre Mittel nachdenken. Das Gemälde ist für das Sehen ein Ereignis, ebenso wie es ein Tableau des Schreckens und persönliches Zeitzeugnis ist.

Erst einige Jahre

später wurden „The Cabins“ für mich wichtiger, ein später Beckmann in der Düsseldorfer Kunstsammlung, der 1949 auf die Exilzeit anspielt. Das Gemälde faszinierte mich aufgrund seiner komplexen Erzählung und Hermetik, denn es zeigt zahlreiche kleinere, sinnlichen Farbigkeit.

Damit erschloss sich mir nach und nach der ganze Beckmann: der Maler,

der Grafiker, der gerade in seinem Spätwerk mitunter brillante Zeichner – wie das in sich versunkene „Lesende Mädchen“ von ca. 1944 zeigt – und dann der schreibende, lakonische wie rätselhafte Künstler und Vielleser in seinen Briefen, Tagebüchern und Texten.



Vgl. | Cf. Max Beckmann, *Die Nacht*, 1918–1919, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Foto | Photo: Walter Klein, Düsseldorf

Olaf Peters

Kunsthistoriker und Kurator, Professor an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und Autor zahlreicher Publikationen zu Max Beckmann

Personal access to art and being affected by it are crucial to making art relevant to one's own life. Possible influences in the family, such as early encounters with original art in the parental home, visits to museums and galleries, or even good reproductions in books can set the course here. In this way, an opening to art can take place and it can literally 'happen' to you — but you have to allow yourself to experience art and not close yourself off to it, even if it can be threatening, irritating or disturbing at first.

I encountered the art of Max Beckmann early on as a sixth-form student and perhaps first in the form of a reproduction in Werner Schmalenbach's account "Bilder des 20. Jahrhunderts", in which he explains the art collection of North Rhine-Westphalia in the form of a history of modern art. Beckmann is represented by three important paintings in this exceptional collection. His work "Die Nacht" struck and moved me and even made me briefly want to become a painter myself. "Die Nacht" is undoubtedly one of Beckmann's best-known paintings. It was painted in 1918/19 and reflects the dramatic period of upheaval in German society in the wake of the defeat in the First World War, the revolution and the founding of the first German democracy. I have always been interested in the historical contexts of works of art.

"Die Nacht" is a very beautiful and at the same time incredibly cruel and brutal picture. I suspect that it was precisely this mixture that fascinated me and still does today. One, probably his own family is being harassed, perhaps even raped, murdered or abducted — Beckmann hints at all this; the painting is frighteningly topical. Islands of colour permeate

the actually greyish picture; precise drawing meets relatively abstract, two-dimensional areas — Beckmann makes us think about painting and its means. The painting is an event for the eye, just as it is a tableau of horror and a personal testimony to the times.

It wasn't until a few years later that "The Cabins" became more important to me, a late Beckmann in the Düsseldorf art collection that alludes to the exile period in

1949. The painting fascinated me because of its complex narrative and hermeticism, as it shows numerous smaller scenes in a dark, sensual colour scheme. This gradually revealed the whole of Beckmann to me: the painter, the graphic artist, the sometimes brilliant draughtsman, especially in his late work — as shown by the immersed "Lesende Mädchen" from ca. 1944 — and then the writing, laconic and enigmatic artist and prolific reader in his letters, diaries and texts.



Vgl. | Cf. Max Beckmann, *Seated Woman Reading*, National Gallery of Art, Washington, Gift of Mrs. Max Beckmann, Foto | Photo: National Gallery of Art, Washington

Olaf Peters

Art historian and curator, professor at Martin Luther University Halle-Wittenberg and author of numerous publications on Max Beckmann.

HENRI MATISSE

Henriette lisant

ca. 1923

Kohle auf Papier | Charcoal on paper
31,5×34,4 cm | 12 3/8×13 1/2 in



„FÜR ANDERE
BEDEUTET DAS
MODELL INFOR-
MATION. FÜR
MICH IST ES
ETWAS, DAS
MICH IN MEINEN
BAHNEN HÄLT.
ES IST DER FOKUS
MEINER ENERGIE.“

Henri Matisse

**“The model, for others, means informati-
on. For me, it’s something that stops me in
my tracks. It’s the focus of my energy.”**





Henri Matisse beim Malen des Modells | painting the model Henriette Darricarrère,
Atelier | studio Place Charles-Felix, Nizza | Nice, 1921, Foto | Photo: Marguerite Matisse /
Archives Henri Matisse

GABRIELE MÜNTER

Murnau

1924

Öl auf Karton | Oil on cardboard
32,7×44,6 cm | 12 7/8×17 1/2 in



GABRIELE MÜNTER

Gabriele Münter, Künstlerkollegin und Partnerin Wassily Kandinskys, war mit ihm zusammen Mitbegründerin des „Blauen Reiter“ und ist die bekannteste Malerin des deutschen Expressionismus. Gemeinsam mit ihren Künstlerkollegen des „Blauen Reiter“ in München und Murnau verhalf sie in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg einer neuen Malerei von starker Farbigkeit, kühner Formvereinfachung und emotionaler Ausdruckskraft zum Durchbruch.

Während meiner jahrzehntelangen Tätigkeit als Kuratorin des „Blauen Reiter“ am Lenbachhaus München war ich mit Gabriele Münter, ihrem Werk und Leben, natürlich intensiv befasst und bin es bis heute mit Blick auf ihr umfangreiches, vielfältiges Œuvre. Und nicht zuletzt, weil die weltweit größte Sammlung des „Blauen Reiter“ überhaupt erst durch Münters hochherzige Schenkung an ihrem 80. Geburtstag 1957 – die bedeutendste der neueren Museumsgeschichte – an das Lenbachhaus kam. In dieser Schenkung waren zahlreiche Gemälde von Kandinsky, viele der Künstlerfreunde wie Marc, Jawlensky, Wexler, Macke und Klee sowie Gemälde ihrer eigenen Hand enthalten. Damit setzte sie den entscheidenden Impuls für eine breite Rezeption des „Blauen Reiter“ nach Jahren der Verfehlung.

Und ich habe in der Zeitspanne von den 1980er Jahren bis heute auch die kontinuierliche Wertsteigerung verfolgen können, die Münters Bilder auf dem Kunstmarkt erfahren. Für Münters Werke, von denen viele in Privatbesitz sind und öfter gehandelt werden als etwa manche ihrer prominenten Künstlerkollegen, mussten beziehungsweise konnten wir im Museumsbestand laufend höhere Versicherungswerte anpassen und ich erinnere mich gut, welches Aufsehen es gab, als sie mit Verkaufspreisen von August Macke gleichzuziehen begann. Heute ist ihre Rolle und Bedeutung für die Avantgarde des 20. Jahrhunderts unbestritten, aktuell werden ihr große Ausstellungen im In- und Ausland gewidmet.

Die Auswahl der über die Galerie Ludorff vermittelten Werke spiegelt die Breite von Münters Schaffen: Von den Anfängen der kleinen Ölstudien in Spachteltechnik im nach-

impressionistischen Stil, den sie zunächst von ihrem Lehrer Kandinsky gelernt hat, zeugt die bezaubernde kleine Landschaft mit Blick auf das Murnauer Moos, die zugleich einen Übergang markiert. Denn der Aufenthalt in Murnau 1908 bedeutete eine entscheidende Wende hin zu neuen malerischen Ausdrucksmitteln. Das intensive Licht des Alpenvorlandes mit seiner starken Farbigkeit trägt zu der Befreiung ihres Sehens bei. In flüssigem und spontanem Pinselduktus entstehen nun in leuchtenden Farben Ansichten des Ortes und der Landschaft. Die wesentlichen Merkmale sind: Einfache Formen und Umrisse, ungemischte Farben, flächiger Bildaufbau und eine Reduktion der Gegenstände zur Steigerung des Ausdrucks. Münters große künstlerischen Stärken, die Intensität ihres Blicks und ihre Fähigkeit zur Vereinfachung des real Gesehenen, gelangten in Murnau zur vollen Entfaltung und fanden die Bewunderung ihrer Freunde, denen sie damit zeitweise zum inspirierenden Vorbild wurde.

Diesen Stil führt Münter, in Rückbesinnung auf ihre eigene expressionistische Tradition und gefiltert durch Einflüsse wie der Neuen Sachlichkeit, in den 1920er und besonders in den 1930er Jahren fort, als sie sich wieder dauerhaft in Murnau niederlässt. Sie wird nicht müde, die Landschaft um den Staffelsee in immer neuen, homogen wirkenden Kompositionen zu umkreisen. Eine tiefe Vertrautheit mit den eigenen Bildmitteln und Motiven zeigt sich auch in ihren Stillleben, seit der Zeit des „Blauen Reiter“ ebenfalls ein wichtiger Teil ihres Schaffens. Im hohen Alter wechselt sie häufiger die Technik in Öl auf Papier, hier werden die Grundelemente der Landschaft durch einfache schwarze Konturen voneinander abgegrenzt, die auch an die für den „Blauen Reiter“ wichtige Kunst der Hinterglasmalerei erinnern, während die Blumenstillleben auf weißem Grund mit ihren gerundeten Blütenköpfen und harmonischem Bildaufbau eine unverwüstliche Lebendigkeit ausstrahlen.

Annegret Hoberg

Freie Autorin und Kuratorin, bis 2021 betreute sie am Lenbachhaus in München die zum größten Teil von Gabriele Münter gestiftete, weltweit bedeutendste Sammlung der Kunst des Blauen Reiter





Blick aus dem Münter-Haus auf die Kirche in Murnau | View from Gabriele Münter's house towards the church in Murnau. Foto | Photo: Rainer Göttlinger, Webmuseen Verlag

GABRIELE MÜNTER

Gabriele Münter, a fellow artist and partner of Wassily Kandinsky, co-founded the „Blauer Reiter“ with him and is the best-known female painter of German Expressionism. Together with her fellow artists of the “Blauer Reiter” in Munich and Murnau, she helped a new style of painting with strong colours, bold simplification of form and emotional expressiveness achieve a breakthrough in the years before the First World War.

During my decades as curator of the „Blauer Reiter“ at the Lenbachhaus in Munich, I was of course intensively involved with Gabriele Münter, her work and life, and I still am today with regard to her extensive, diverse oeuvre. And not least because the world’s largest collection of “Blauer Reiter” came to the Lenbachhaus thanks to Münter’s generous donation on her 80th birthday in 1957 – the most significant in the museum’s recent history. This donation included numerous paintings by Kandinsky, many of her artist friends such as Marc, Jawlensky, Werefkin, Macke and Klee, as well as paintings by her own hand. She thus provided the decisive impetus for a broad reception of the „Blauer Reiter“ after years of ostracism.

And in the period from the 1980s to the present day, I have also been able to follow the continuous increase in value that Münter’s paintings have experienced on the art market. For Münter’s works, many of which are in private ownership and are traded more frequently than some of her prominent artist colleagues, we had to or were able to constantly adjust higher insurance values in the museum holdings and I well remember the sensation when she began to equal the sales prices of August Macke. Today, her role and significance for the avant-garde of the 20th century is undisputed, and major exhibitions are currently being dedicated to her at home and abroad.

The selection of works presented by Galerie Ludorff reflects the breadth of Münter’s oeuvre: The enchanting small landscape with a view of the Murnauer Moos, which also marks a transition, bears witness

to the beginnings of the small oil studies in palette knife technique in the post-impressionist style, which she first learnt from her teacher Kandinsky. Her stay in Murnau in 1908 signalled a decisive turning point towards new means of expression in painting. The intense light of the Alpine foothills with its strong colours contributed to the liberation of her vision. In a fluid and spontaneous brushstroke, she now created views of the place and the landscape in bright colours. The essential characteristics are: Simple forms and outlines, unmixed colours, two-dimensional composition and a reduction of objects to heighten expression. Münter’s great artistic strengths, the intensity of her gaze and her ability to simplify what she actually saw, came to full fruition in Murnau and found the admiration of her friends, for whom she became an inspiring role model at times.

Münter continued this style, returning to her own expressionist tradition and filtered through influences such as New Objectivity, in the 1920s and especially in the 1930s, when she settled permanently in Murnau again. She never tired of circling the landscape around the Staffelsee in ever new, homogenous compositions. A deep familiarity with her own pictorial means and motifs is also evident in her still lifes, which have also been an important part of her work since the time of the “Blauer Reiter”. In old age, she frequently changed her technique to oil on paper, here the basic elements of the landscape are delineated by simple black contours, which are also reminiscent of the art of reverse glass painting, which was important for the “Blauer Reiter”, while the flower still lifes on a white background with their rounded flower heads and harmonious composition radiate an indestructible liveliness.

Annegret Hoberg

Freelance author and curator, until 2021 she was responsible for the world’s most important collection of Blaue Reiter (Blue Rider) art at the Lenbachhaus in Munich, most of which was donated by Gabriele Münter

AUGUST MACKE

Am Raubtierhaus im Zoo
1913/14
Bleistift auf Papier |
Pencil on paper
20,5×16,5 cm | 8 1/8×6 1/2 in





Detail



PAUL KLEE

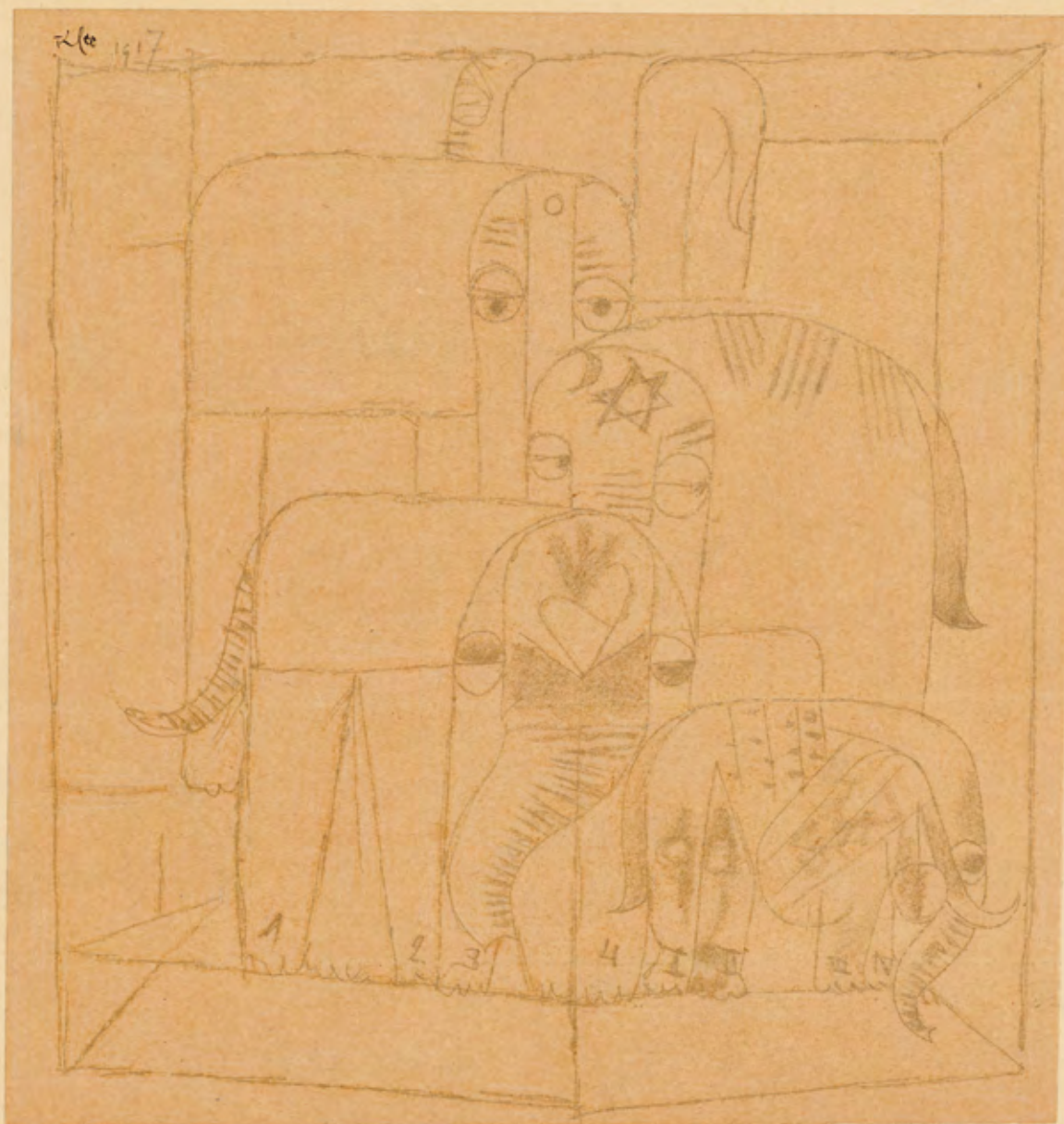
Elefantengruppe

1917

Bleistift auf Papier auf Karton |

Pencil on paper on cardboard

15,9×15,2 cm | 6 1/4×6 in



1917 161 Elefantengruppe

Paul Klee gilt – auch heute noch – als Mittler zwischen den Welten. Mit seinen Zeichnungen und Aquarellen führt er ins Reich der Fantasie, der Träume, Märchen und Visionen, in das er als Künstler Einblick zu haben scheint. Bei der Betrachtung seiner oft sehr persönlich und vergeistigt anmutenden Blätter vermischen sich erinnerte Wirklichkeit mit eigenen, inneren Bildern. Und unmittelbar entsteht eine vertrauliche Kommunikation zwischen mir und diesem außergewöhnlichen Künstler, der sich zur Aufgabe gemacht hat, das Nicht-Sichtbare sichtbar zu machen. Die humorvolle und spielerische Weise, mit der er seine Imagination von Figuren und Landschaften auf einem Blatt festhält, lässt uns dabei alle Freiheit der Ausdeutung. Impulse, die seine Bilder auslösen, können auch vor dem Hintergrund unserer heutigen Realität mit (Erkenntnis-)Gewinn interpretiert werden. Das macht seine Bilder einerseits zeitlos, andererseits nahezu visionär.

Wenn Klee, wie in der Zeichnung „Elefantengruppe“ von 1917, einen deutlichen Strich auf die Kartonunterlage zieht, darauf einen Bildtitel vermerkt, holt er seine Figuren aus der Vorstellungswelt ins Hier und Jetzt, macht sie sozusagen dingfest. Die Gruppe der fünf Elefanten wird von einem abstrahierenden, geometrischen Gefüge von ineinandergreifenden und aufeinander aufbauenden Linien gebildet. Es ist faszinierend zu sehen, wie Klee es hier schafft, mit seinem die Feinheiten beiläufig registrierenden Stift die Tiere auf kleinstem Raum gewaltig erscheinen zu lassen. Die drei größten Elefanten, deren Köpfe sich genau in der Mitte des Bildes befinden, schauen uns frontal und mit großen Augen an. Der oberste hat sich nach links abgewendet und scheint auch perspektivisch in die Ferne gerückt. Ein kleiner, unten im Bildvordergrund dargestellt, wendet den Kopf nach rechts. So entsteht eine rhythmische Bewegung um die

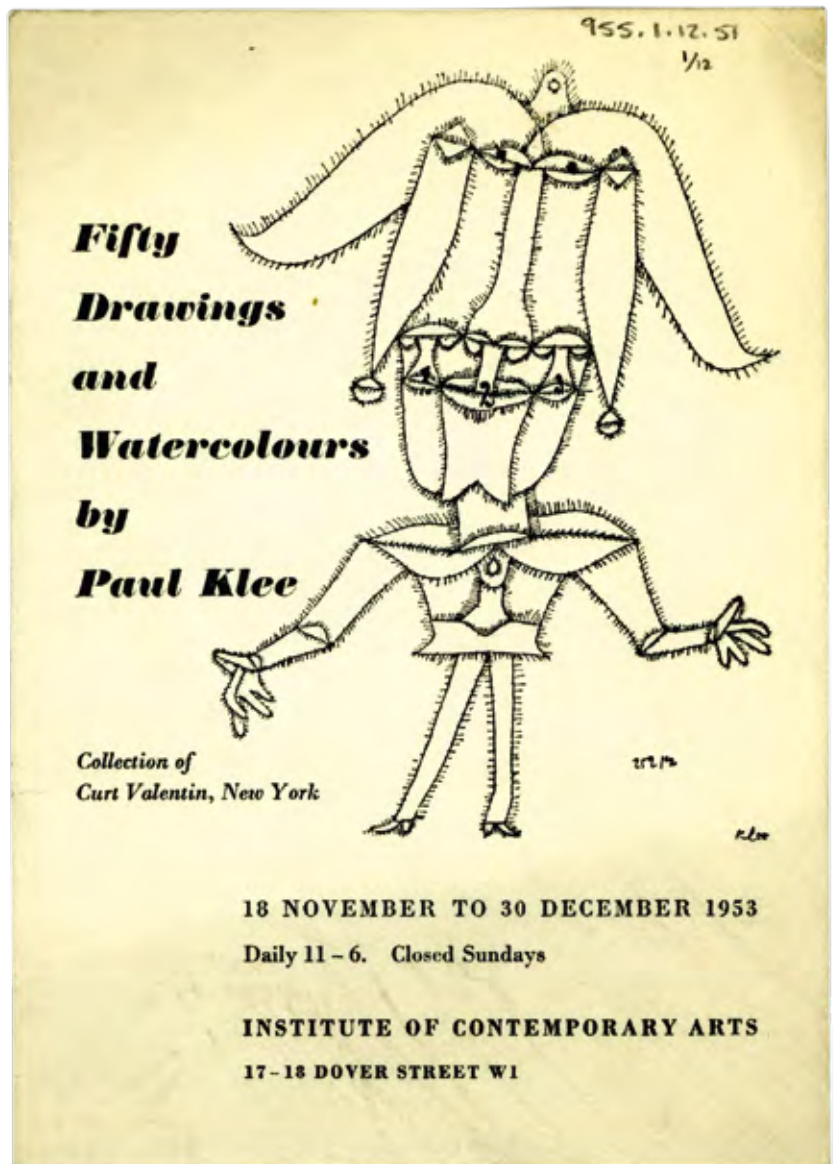
Bildmittelachse, während der geschachtelte Raum, in dem die Elefanten fest eingebunden sind, den Eindruck eines Geheges erweckt, das sie einengt.

Tiere malte Klee häufiger, vor allem Fische und Vögel. Man fragt sich, auf welche menschlichen Eigenschaften die Elefanten verweisen könnten. Am unteren Bildrand sind Beine mit Zahlen versehen: 1,2,3,4 und I, II, III, IV, als müsste sich ein Kind beim Zeichnen vergewissern, ob alles vorhanden ist. Auf den drei Häuptern der das Blatt dominierenden Tiere erscheinen drei Zeichen: der Davidstern, die Mondsichel, ein Herz, letzteres betont durch einen Pfeil. Man findet die Symbole häufiger in Klees Zeichnungen – Geheimzeichen des Kosmos' oder ein Hinweis auf die Weltreligionen?

Klee zufolge tritt bei der Bildbetrachtung ein sehendes Auge und ein fühlendes Auge in Aktion, wobei er das Fühlen ebenfalls für eine Gehirnfunktion hielt. Tatsächlich appelliert das Bild trotz der strengen Komposition an unsere Empathie: Das hier sind keine Dickhäuter, sondern sehr empfindsame Wesen. Gezeichnet hat Paul Klee sie 1917, also während des Ersten Weltkriegs, als anrührende, wissende und stoische Gestalten, die den bewegten Zeiten zu trotzen scheinen. Tatsächlich ist die Relevanz des Blattes für die heutige Zeit verblüffend.

Beate Eickhoff

Wissenschaftliche Mitarbeiterin / Sammlung Gemälde am Von der Heydt-Museum, das eine Vielzahl von Paul Klees Kunstwerken beheimatet



Elefantengruppe wurde 1953 in London ausgestellt | was exhibited in London in 1953
Einladungskarte | Private view card, Institute of Contemporary Arts, "Fifty Drawings
and Watercolours by Paul Klee", London 1953 © courtesy Institute of Contemporary
Arts, London



Even today, Paul Klee is still regarded as a mediator between worlds. His drawings and watercolours take us into the realm of fantasy, dreams, fairy tales and visions, into which he seems to have an insight as an artist. When you look at his often very personal and spiritualised works, remembered reality mingles with your own inner images. And an intimate communication immediately develops between me and this extraordinary artist, who has set himself the task of making the invisible visible. The humorous and playful way in which he captures his imagination of figures and landscapes on a sheet of paper gives us complete freedom of interpretation. The impulses that his pictures trigger can also be interpreted with (cognitive) profit against the background of our present-day reality. This makes his pictures both timeless and almost visionary.

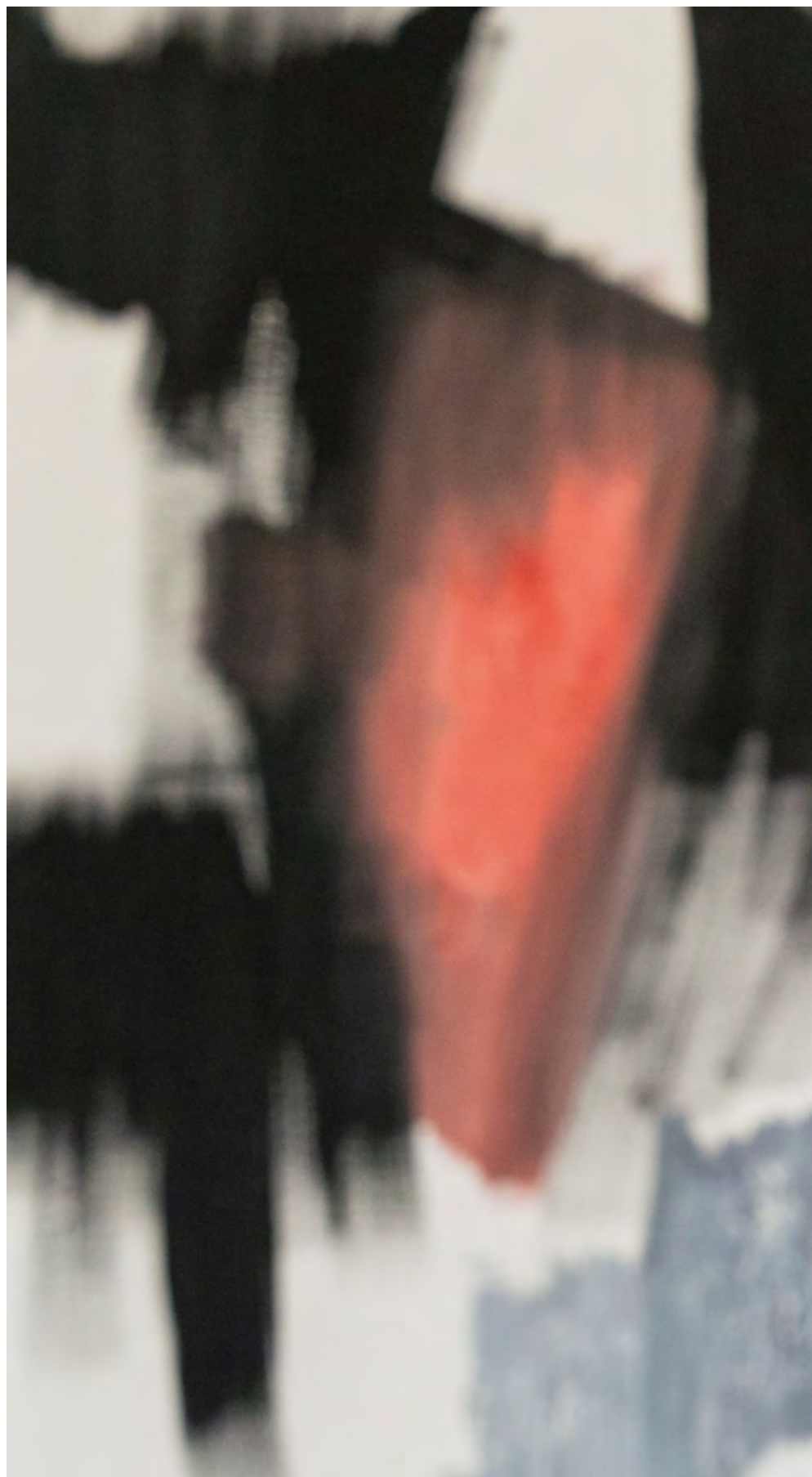
When Klee, as in the drawing “Elefantengruppe” from 1917, draws a clear line on the cardboard base and notes a title on it, he brings his figures from the world of imagination into the here and now, making them tangible, so to speak. The group of five elephants is formed by an abstract, geometric structure of interlocking lines that build on one another. It is fascinating to see how Klee manages to make the animals appear enormous in the smallest of spaces with his pencil that casually registers the subtleties. It is fascinating to see how Klee manages to make the animals appear enormous in the smallest of spaces with his pencil, which casually registers the subtleties. The three largest elephants, whose heads are exactly in the centre of the picture, look at us frontally and with wide eyes. The top one has turned away to the left and also appears to have moved into the distance in terms of perspective. A smaller one, shown below in the foreground, turns its head to the right. This creates a rhythmic movement around the centre axis of the picture, while the nested space in which the elephants are firmly embedded gives the impression of an enclosure that confines them.

Klee painted animals more frequently, especially fish and birds. One wonders what human characteristics the elephants could be referring to. At the bottom of the picture, legs are labelled with numbers: 1,2,3,4 and I, II, III, IV, as if a child had to make sure that everything was there when drawing. Three symbols appear on the three heads of the animals dominating the sheet: the Star of David, the crescent moon and a heart, the latter emphasised by an arrow. These symbols are frequently found in Klee’s drawings – secret signs of the cosmos or a reference to the world religions?

According to Klee, a seeing eye and a feeling eye come into action when looking at the picture, whereby he also considered feeling to be a brain function. Despite the austere composition, the picture does indeed appeal to our empathy: these are not pachyderms, but very sensitive creatures. Paul Klee drew them in 1917, during the First World War, as touching, knowing and stoic figures that seem to defy the turbulent times. In fact, the relevance of the sheet for today is astounding.

Beate Eickhoff

Research associate / Painting collection at the Von der Heydt Museum, which houses a large number of Paul Klee’s artworks





INDEX

A-Z

■ S. | p. 91

Stephan Balkenhol

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

Frau mit Handtuch

2022

Holz (Douglasie), farbig gefasst |

Wood (Douglas fir), painted

222×88×47 cm |

87 3/8×34 5/8×18 1/2 in

Unikat

Expertise: Stephan Balkenhol, Kassel 2023

PROVENIENZ: Privatsammlung Belgien

—

Unique

Certificate of Authenticity by Stephan Balkenhol, Kassel 2023

PROVENANCE: Private Collection Belgium

■ S. | p. 109

Willi Baumeister

1889 Stuttgart – 1955 Stuttgart

Tschun-Li

1949

Öl auf Hartfaserplatte auf

Hartfaserplatte montiert |

Oil on hardboard mounted on hardboard

44,7×33,9 cm auf 52×41 cm |

17 5/8×13 3/8 in on 20 1/2×16 1/8 in

Signiert und „49“ datiert sowie rückseitig nochmals signiert, datiert und betitelt

Online-Werkverzeichnis Nr. BB-1514A; Aufgenommen in den Nachtrag des Werkverzeichnisses der Gemälde des Künstlers von Felicitas Baumeister und Peter Beye, Baumeister Archiv Stuttgart

PROVENIENZ: Privatsammlung Hessen; Villa Grisebach, Berlin (108. Auktion, 30. Mai 2003, Los 64); Privatsammlung Europa (2003–2023)

—

Signed and dated “49” also signed, dated and titled again on the verso Online Catalogue Raisonné no. BB-1514A; Registered for the supplement to the Catalogue Raisonné of the artist’s paintings by Felicitas Baumeister and Peter Beye, Baumeister Archive Stuttgart

PROVENANCE: Private Collection Hesse; Villa Grisebach, Berlin (108th Auction, 30 May 2003, lot 64); Private Collection Europe (2003–2023)

■ S. | p. 165

Max Beckmann

1884 Leipzig – 1950 New York

Lesendes Mädchen

ca. 1944

Bleistift und Tusche auf Papier |

Pencil and Indian ink on paper

26,6×32 cm | 10 1/2×12 5/8 in

Signiert sowie rückseitig „lesendes Mädchen“ beschriftet

Aufgenommen in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Zeichnungen Max Beckmanns von Hedda Finke und Stephan Wiese

PROVENIENZ: Atelier des Künstlers (–1950); Mathilde „Quappi“ Beckmann, New York (durch Erbschaft, 1950–); Buchholz Gallery [Curt Valentin], New York (in Kommission von Mathilde Beckmann, –1955); Privatsammlung New Jersey (–1964); Dr. Ernst Hauswedell, Hamburg (6. Jun. 1964, Los 325); Privatsammlung Hamburg (1964–1976); Sammlung Hermann Heidtmann, Bad Homburg; Galerie Joseph Fach, Frankfurt (1987); Privatsammlung Frankfurt (1987–2025)

LITERATUR: Stiftung Ahlers Pro Arte, „Das Lesen in der Kunst. Lektürebilder – Bildlektüre“, Ausst.-Kat., Herford 2019, S. 51 & 88; Franz Marc Museum, „Lektüre. Bilder vom Lesen – Vom Lesen der Bilder“, Ausst.-Kat., Kochel am See 2018, S. 118–120 & 161; Städel Museum, „Beckmann & America“, Ausst.-Kat., Frankfurt 2011, S. 144, Nr. 57; Sinclair-Haus, „Max Beckmann. Spektakel des Lebens – Arbeiten auf Papier“, Ausst.-Kat., Bad Homburg 2001, S. 38 & 169, Nr. 37; Galerie Joseph Fach, „Frankfurter Malerei seit der Jahrhundertwende“, Ausst.-Kat., Frankfurt 1988, S. 8, Nr. 10a; Erhard Göpel/Barbara Göpel, „Max Beckmann. Katalog der Gemälde“, Bd. I, Bern 1976, S. 452 & S. 589; Die Weltkunst, 34/10 (1964); City Art Museum, „Max Beckmann 1948“, Ausst.-Kat., St. Louis 1948, S. 99, Nr. 81

AUSSTELLUNGEN: Stiftung Ahlers Pro Arte, „Das Lesen in der Kunst. Lektürebilder – Bildlektüre“, Herford 2019; Franz Marc Museum, „Lektüre. Bilder vom Lesen – Vom Lesen der Bilder“, Jun. – Sept., Kochel am See 2018; Städel Museum, „Beckmann & America“, Okt. – Jan., Frankfurt 2011/2012; Sinclair-Haus, „Max Beckmann. Spektakel des Lebens – Arbeiten auf Papier“, Bad Homburg 2001; Galerie Joseph Fach, „Frankfurter Malerei seit der Jahrhundertwende“, Nov. – Mai, Frankfurt 1988/1989; City Art Museum, „Max Beckmann 1948“, Mai – Jun., St. Louis 1948

—

Signed and inscribed “lesendes Mädchen” on the verso

Included in the catalogue raisonné of Max Beckmann’s drawings currently being prepared by Hedda Finke and Stephan Wiese

PROVENANCE: The artist’s studio

(–1950); Mathilde “Quappi” Beckmann, New York (by inheritance, 1950–); Buchholz Gallery [Curt Valentin], New York (on commission from Mathilde Beckmann, –1955); Private Collection New Jersey (–1964); Dr. Ernst Hauswedell, Hamburg (6 Jun. 1964, lot 325); Private Collection, Hamburg (1964–1976); Hermann Heidtmann Collection, Bad Homburg; Galerie Joseph Fach, Frankfurt (1987); Private Collection, Frankfurt (1987–2025)

LITERATURE: Stiftung Ahlers Pro Arte, “Das Lesen in der Kunst. Lektürebilder – Bildlektüre”, exh.cat., Herford 2019, pp. 51 & 88; Franz Marc Museum, “Das Lesen in der Kunst. Lektürebilder – Bildlektüre”, exh.cat., Kochel am See 2018, pp. 118–120 & 161; Städel Museum, “Beckmann & America”, exh.cat., Frankfurt 2011, p. 144, no. 57; Sinclair House, “Max Beckmann. Spektakel des Lebens – Arbeiten auf Papier”, exh.cat., Bad Homburg 2001, pp. 38 & 169, no. 37; Galerie Joseph Fach, “Frankfurter Malerei seit der Jahrhundertwende”, exh.cat., Frankfurt 1988, p. 8, no. 10a; Erhard Göpel/Barbara Göpel, “Max Beckmann. Katalog der Gemälde”, vol. I, Bern 1976, pp. 452 & 589; Die Weltkunst, 34/10 (1964); City Art Museum, “Max Beckmann 1948”, exh.cat., St. Louis 1948, p. 99, no. 81

EXHIBITED: Ahlers Pro Arte Foundation, “Das Lesen in der Kunst. Lektürebilder – Bildlektüre”, Herford 2019; Franz Marc Museum, “Das Lesen in der Kunst. Lektürebilder – Bildlektüre”, Jun. – Sept., Kochel am See 2018; Städel Museum, “Beckmann & America”, Oct. – Jan., Frankfurt 2011/2012; Sinclair House, “Max Beckmann. Spektakel des Lebens – Arbeiten auf Papier”, Bad Homburg 2001; Galerie Joseph Fach, “Frankfurter Malerei seit der Jahrhundertwende”, Nov. – May, Frankfurt 1988/1989

■ S. | p. 139

Sonia Delaunay

1885 Gradizhsk/Ukraine – 1979 Paris

Rythme couleur

ca. 1970

Gouache und Grafit auf Papier |

Gouache and graphite on paper

28,6×22,8 cm | 11 1/4×9 in

Blatt 1 aus dem Buch „Livre blanc“, mit 38 Gouachen, Aquarellen und Zeichnungen.

Expertise: Jean-Louis Delaunay & Richard Riss, 2019

PROVENIENZ: Atelier der Künstlerin; Jacques Damase, Paris (als Geschenk direkt von der Künstlerin); Privatsammlung Europa (–2019); Cornette de Saint Cyr, Paris (27. Jun. 2019, Los 6); Privatsammlung Frankreich (2019–); Privatsammlung (–2024); Sotheby's, London (5. Dez. 2024, Los 119); Privatsammlung UK (2024–)

AUSSTELLUNGEN: #7 clous à Marseille, „Sonia Delaunay: Le livre blanc“, 27. Jan. – 17. Feb., Marseille 2019

—
Sheet 1 from the book „Livre blanc“, with 38 gouaches, watercolours and drawings

Certificate of Authenticity by Jean-Louis Delaunay & Richard Riss, 2019

PROVENANCE: The artist's studio; Jacques Damase, Paris (as a gift directly from the artist); Private Collection Europe; Private Collection Europe (–2019); Cornette de Saint Cyr, Paris (27. Jun. 2019, lot 6); Private Collection France (2019–); Private Collection (–2024); Sotheby's, London (5. Dec. 2024, lot 119); Private Collection UK (2024–)

EXHIBITED: #7 clous à Marseille, „Sonia Delaunay: Le livre blanc“, 27 Jan. – 17 Feb., Marseille 2019

■ S. | p. 31

Walter Dixel

1890 München – 1973 Braunschweig

Komposition Serie XXVII Nr. 5

1968

Öl auf Leinwand | Oil on canvas

92×69 cm | 36 1/4×27 1/8 in

Rückseitig auf dem Keilrahmen signiert und betitelt
Werkverzeichnis Wöbkemeier/Vitt 1995 Nr. 489

PROVENIENZ: Atelier des Künstlers; Sammlung Luiza & Walter Vitt, Nordrhein-Westfalen (direkt vom Künstler, 1968–2020); Privatsammlung Deutschland (2020–)

LITERATUR: Ruth Wöbkemeier, „Walter Dixel – Werkverzeichnis“, Heidelberg 1995, Nr. 489; Ruth Wöbkemeier, „Walter Dixel: Bild, Zeichen, Raum“, Ausst.-Kat. Kunstverein Bremen e.V., Bremen 1990, S. 179; Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, „Walter Dixel:

Bilder, Aquarelle, Collagen, Leuchtreklame“, Ausst.-Kat., Münster 1979, S. 172, Nr. 111; Kestner Gesellschaft, „Walter Dixel: Bilder, Grafik, angewandte Kunst“, Ausst.-Kat., Hannover 1974, S. 76, Nr. 162; Kunstmuseum Bonn und Bonner Kunstverein, „Walter Dixel: Bilder, Grafik, angewandte Kunst“, Ausst.-Kat., Bonn 1973, Nr. 129; Werner Hoffmann, „Der Maler Walter Dixel“, Starnberg 1972, S. 17 & S. 74; Deutsches Kulturzentrum Goethe Institut, „Walter Dixel“, Ausst.-Kat., Paris 1972, Nr. 12; Kunstverein Braunschweig, „Walter Dixel“, Ausst.-Kat., Braunschweig 1970, Kat.-Nr. 48; Galerie Charles Lienhard, „Walter Dixel“, Ausst.-Kat., Zürich 1970, Nr. 34
AUSSTELLUNGEN: Kunsthalle Bremen/Kunstverein Karlsruhe, „Walter Dixel: Bild, Zeichen, Raum“, 11. Nov. 1990 – 13. Jan. 1991, Bremen / 16. Aug. – 29. Sept., Karlsruhe 1991; Landesmuseum Münster, „Walter Dixel: Bilder, Aquarelle, Collagen, Leuchtreklame“, Münster 1973; Kestner-Gesellschaft, „Walter Dixel: Bild, Grafik, angewandte Kunst“, 25. Jan. – 03. März, Hannover 1974; Kunstmuseum Bonn, „Walter Dixel – Bilder, Grafik, Angewandte Kunst“, Bonn 1973; Deutsches Kulturzentrum Goethe Institut, „Walter Dixel“, Paris 1972; Galerie Charles Lienhard, „Walter Dixel“, Basel 1970; Kunsthalle Braunschweig, „Walter Dixel“, Braunschweig 1970

—
Signed and titled on the stretcher on the verso
Catalogue Raisonné by Wöbkemeier/Vitt 1995 no. 489

PROVENANCE: The artist's studio; Luiza & Walter Vitt Collection, North Rhine-Westphalia (directly from the artist, 1968–2020); Private Collection, Germany (2020–)

LITERATURE: Ruth Wöbkemeier, „Walter Dixel – Werkverzeichnis“, Heidelberg 1995, no. 489; Ruth Wöbkemeier, „Walter Dixel: Bild, Zeichen, Raum“, exh.cat. Kunstverein Bremen e.V., Bremen 1990, p. 179; Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, „Walter Dixel: Bilder, Aquarelle, Collagen, Leuchtreklame“, exh.cat., Münster 1979, p. 172, no. 111; Kestner Gesellschaft, „Walter Dixel: Bilder, Grafik, angewandte Kunst“, exh.cat., Hannover 1974, p. 76, no. 162; Kunstmuseum Bonn und Bonner Kunstverein, „Walter Dixel: Bilder, Grafik, angewandte Kunst“, exh.cat., Bonn 1973, no. 129; Werner Hoffmann, „Der Maler Walter Dixel“, Starnberg 1972, p. 17 & p. 74; Deutsches Kulturzentrum Goethe Institut, „Walter Dixel“, exh.cat., Paris 1972, no. 12; Kunstverein Braunschweig, „Walter Dixel“, exh.cat., Braunschweig 1970, cat.-no. 48; Galerie Charles Lienhard, „Walter Dixel“, exh.cat., Zürich 1970, no. 34
EXHIBITED: Kunsthalle Bremen/Kunstverein Karlsruhe, „Walter Dixel: Bild, Zeichen, Raum“, 11 Nov. 1990 – 13 Jan. 1991, Bremen; 16 Aug. – 29 Sept., Karlsruhe 1991; Landesmuseum Münster, „Walter Dixel: Bilder, Aquarelle,

Collagen, Leuchtreklame“, Münster 1973; Kestner-Gesellschaft, „Walter Dixel: Bild, Grafik, angewandte Kunst“, 25 Jan. – 3 Mar., Hannover 1974; Kunstmuseum Bonn, „Walter Dixel – Bilder, Grafik, Angewandte Kunst“, Bonn 1973; Deutsches Kulturzentrum Goethe Institut, „Walter Dixel“, Paris 1972; Galerie Charles Lienhard, „Walter Dixel“, Basel 1970; Kunsthalle Braunschweig, „Walter Dixel“, Braunschweig 1970

■ S. | p. 43

Ulrich Erben

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

Ohne Titel

1974

Öl auf Leinwand | Oil on canvas

170×140 cm | 66 7/8×55 1/8 in

Rückseitig auf dem Keilrahmen signiert und datiert

PROVENIENZ: Art in Progress, München (–1975); Privatsammlung Deutschland (1975–2025)

AUSSTELLUNGEN: Museum DKM, „Künstlerräume aus der Sammlung“, Duisburg 2024/2025; Museum DKM, „10 Jahre Museum DKM“, Duisburg 2019; Museum DKM, „Ulrich Erben. Farben der Erinnerung – Wanheimerort“, Duisburg 2009/2010

—
Signed and titled on the stretcher on the verso

PROVENANCE: Art in Progress, Munich (–1975); Private Collection Germany (1975–2025)

EXHIBITED: Museum DKM, „Künstlerräume aus der Sammlung“, Duisburg 2024/2025; Museum DKM, „10 Jahre Museum DKM“, Duisburg 2019; Museum DKM, „Ulrich Erben. Farben der Erinnerung – Wanheimerort“, Duisburg 2009/2010

■ S. | p. 105

Max Ernst

1891 Brühl – 1976 Paris

De but en blanc

1959

Öl auf Holz | Oil on wood

45×54 cm | 17 3/4×21 1/4 in

Signiert und „59“ datiert
Werkverzeichnis Spies/Metken 1998 Nr. 3462

PROVENIENZ: Atelier des Künstlers; Edouard Loeb, Paris; Sammlung Graf Dr. Paolo & Gräfin Gretel Marinotti, Mailand; Nachlass Marinotti

LITERATUR: Galerie Ludorff, „40 Jahre 40 Meisterwerke“, Düsseldorf 2015, S. 68–69; Werner Spies/Sigrid Metken/Günter Metken, „Max Ernst Œuvre-Katalog Werke 1953–1964“, Bd. VI, Houston/Köln 1998, Nr. 3462; „Hommage à Max Ernst. Numéro spécial de la revue XXe siècle“, Paris 1971, Abb. S. 96; Centro Internazionale delle Arti e del Costume (Hg.), „Max Ernst.

Oltre la pittura“, Ausst.-Kat., Venedig 1966, Nr. 17, S. 95

AUSSTELLUNGEN: Galerie Ludorff, „40 Jahre 40 Meisterwerke“, Düsseldorf 2015; Palazzo Grassi, „Max Ernst. Oltre la pittura“, Venedig 1966

— Signed and dated “59”

Catalogue Raisonné by Spies/Metken 1998 no. 3462

PROVENANCE: The artist's studio; Edouard Loeb, Paris, France; Count Dr. Paolo & Countess Gretel Marinotti, Milan, Italy; Marinotti Estate

LITERATURE: Galerie Ludorff, „40 Jahre 40 Meisterwerke“, Düsseldorf 2015, pp. 68–69; Werner Spies/Sigrid Metken/Günter Metken, „Max Ernst Œuvre-Katalog Werke 1953–1964“, vol. VI, Houston/Cologne 1998, no. 3462; “Hommage à Max Ernst. Numéro spécial de la revue XXe siècle“, Paris 1971, ill. S. 96; Centro Internazionale delle Arti e del Costume (ed.), “Max Ernst. Oltre la pittura“, exh.cat., Venice 1966, no. 17, p. 95

EXHIBITED: Galerie Ludorff, „40 Jahre 40 Meisterwerke“, Düsseldorf 2015; Palazzo Grassi, “Max Ernst. Oltre la pittura“, Venice 1966

■ S. | p. 101

Lyonel Feininger

1871 New York — 1956 New York

Glorious Day

1945

Aquarell und Tusche auf Papier |
Watercolour and Indian ink on paper
31,8×48,6 cm | 12 1/2×19 1/8 in

Signiert und „27. VIII. 45“ datiert sowie rückseitig betitelt

Registriert im Archiv des Lyonel Feininger Project LLC New York/Berlin unter der Nr. 1935-08-10-24

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

PROVENIENZ: Nachlass des Künstlers; Sammlung der Familie Colin, USA (direkt vom Künstler, durch Erbschaft in Familienbesitz, –2025)

LITERATUR: Dallas Museum for Contemporary Arts (Hg.), „Lyonel Feininger: A Retrospective“, Ausst.-Kat., Dallas 1963, Nr. 45; Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum (Hg.), „Lyonel Feininger: Paintings of Harbors, Ships and the Sea“, Ausst.-Kat., Cambridge 1958, S. 6; Ogunquit Museum of American Art (Hg.), „Twenty-five Works by Lyonel Feininger“, Ausst.-Kat., Ogunquit 1958, Nr. 13; Willard Gallery (Hg.), „Lyonel Feininger: An Exhibition of Twenty-Five Watercolors, 1939–1953“, Ausst.-Kat., New York 1958, Nr. 10; The Cleveland Museum of Art (Hg.), „The Work of Lyonel Feininger“, Ausst.-Kat., Cleveland 1951, Nr. 85; Curt Valentin (Hg.), „Lyonel Feininger: Recent Paintings, Watercolors“, Ausst.-Kat., Buchholz Gallery, New York 1946, Nr. 43

AUSSTELLUNGEN: Dallas Museum of Contemporary Art, „Lyonel Feininger:

A Retrospective“, 10. Apr. – 5. Mai, Dallas 1963; Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, „Lyonel Feininger: Paintings of Harbors, Ships and the Sea“, Okt. – Nov., Cambridge 1958; Willard Gallery, „Lyonel Feininger: An Exhibition of Twenty-Five Watercolors, 1939–1953“, März – Apr., New York 1958; Ogunquit Museum of American Art, „Twenty-five Works by Lyonel Feininger“, Jun. – Sept., Ogunquit 1958; The Cleveland Museum of Art, „The Work of Lyonel Feininger“, 2. Nov. – 9. Dez., Cleveland 1951; Buchholz Gallery (Curt Valentin), „Lyonel Feininger: Recent Paintings, Watercolors“, Jan. – Feb., New York 1946

— Signed and dated “27. VIII. 45” also titled on the verso

Registered in the archive of the Lyonel Feininger Project LLC New York/Berlin as no. 1935-08-10-24

Certificate of Authenticity by Achim Moeller, Director of the Lyonel Feininger Project LLC, New York/Berlin

PROVENANCE: The artist's estate; Collection of the Colin family, USA (directly from the artist, in family possession by inheritance, –2025)

LITERATURE: Dallas Museum for Contemporary Arts (ed.), „Lyonel Feininger: A Retrospective“, exh.cat., Dallas 1963, no. 45; Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum (ed.), „Lyonel Feininger: Paintings of Harbors, Ships and the Sea“, exh.cat., Cambridge 1958, p. 6; Ogunquit Museum of American Art (ed.), „Twenty-five works by Lyonel Feininger“, exh.cat., Ogunquit 1958, no. 13; Willard Gallery (ed.), „Lyonel Feininger: An Exhibition of Twenty-Five Watercolors, 1939–1953“, exh.cat., New York 1958, no. 10; The Cleveland Museum of Art (ed.), „The Work of Lyonel Feininger“, exh.cat., Cleveland 1951, no. 85; Curt Valentin (ed.), „Lyonel Feininger: Recent Paintings, Watercolors“, exh.cat., Buchholz Gallery, New York 1946, no. 43

EXHIBITED: Dallas Museum of Contemporary Art, „Lyonel Feininger: A Retrospective“, 10 Apr. – 5 May, Dallas 1963; Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum (ed.), „Lyonel Feininger: Paintings of Harbors, Ships and the Sea“, Oct. – Nov., Cambridge 1958; Willard Gallery, „Lyonel Feininger: An Exhibition of Twenty-Five Watercolors, 1939–1953“, Mar. – Apr., New York 1958; Ogunquit Museum of American Art, „Twenty-Five Works by Lyonel Feininger“, Jun.–Sep., Ogunquit 1958; The Cleveland Museum of Art, „The Work of Lyonel Feininger“, 2 Nov.–9 Dec., Cleveland 1951; Buchholz Gallery (Curt Valentin), „Lyonel Feininger: New Paintings, Watercolors“, Jan. – Feb., New York 1946

■ S. | p. 71

Winfred Gaul

1928 Düsseldorf — 2003 Düsseldorf

Gizeh IX

1971

Polyvinylacetat auf Leinwand |
Polyvinyl acetate on canvas
175×200 cm | 68 7/8×78 3/4 in

Rückseitig signiert, „71“ datiert und betitelt

Werkverzeichnis Romain 1993 Nr. 671

PROVENIENZ: Atelier des Künstlers

LITERATUR: Galerie Ludorff, „Winfred Gaul zum 90.“, Düsseldorf 2018, S. 38; Lothar Romain, „Winfred Gaul. Werkverzeichnis Bd. II Gemälde 1962–1983“, Düsseldorf 1993, Nr. 671; Winfred Gaul, „Winfred Gaul. Arbeiten 1972–1982“, Neuss 1982, S. 21, Abb. S. 22f; Klaus Honnef, „Winfred Gaul. Retrospektive 1953–1973“, Ausst.-Kat. Westfälischer Kunstverein Münster/Städtische Kunstsammlungen Ludwigshafen/Kunsthalle Bielefeld/Ulmer Museum, Münster 1973, Nr. 88, S. 57

AUSSTELLUNGEN: Galerie Ludorff, „Kunst im Rheinland“, Düsseldorf 2023

Galerie Ludorff, „Winfred Gaul zum 90.“, Düsseldorf 2018

Westfälischer Kunstverein Münster/Städtische Kunstsammlungen Ludwigshafen/Kunsthalle Bielefeld/Ulmer Museum, „Winfred Gaul. Retrospektive 1953–1973“, Münster/Ludwigshafen/Bielefeld/Ulm; Städtisches Kunstmuseum Bochum, „Markierungen 71“, Bochum 1971

— Signed, dated “71” and titled on the verso

Catalogue Raisonné by Romain 1993 no. 671

PROVENANCE: The artist's studio

LITERATURE: Galerie Ludorff, „Winfred Gaul zum 90.“, Düsseldorf 2018, p. 38; Lothar Romain, „Winfred Gaul. Werkverzeichnis Bd. II Gemälde

1962–1983“, Düsseldorf 1993, no. 671; Winfred Gaul, „Winfred Gaul. Arbeiten 1972–1982“, Neuss 1982, p. 21, ill. p. 22; Klaus Honnef, „Winfred Gaul. Retrospektive 1953–1973“, Ausst.-Kat. Westfälischer Kunstverein Münster/Städtische Kunstsammlungen Ludwigshafen/Kunsthalle Bielefeld/Ulmer Museum, Münster 1973, no. 88, p. 57

EXHIBITED: Galerie Ludorff, „Winfred Gaul zum 90.“, Düsseldorf 2018

Westfälischer Kunstverein Münster/Städtische Kunstsammlungen Ludwigshafen/Kunsthalle Bielefeld/Ulmer Museum, „Winfred Gaul. Retrospektive 1953–1973“, Münster/Ludwigshafen/Bielefeld/Ulm; Städtisches Kunstmuseum Bochum, „Markierungen 71“, Bochum 1971

■ S. | p. 21

Rupprecht Geiger

1908 München — 2009 München

A 10/81

1981

Gouache und Acryl auf Bütten |
Gouache and acrylic on handmade paper
68×49,5 cm | 26 3/4×19 1/2 in

Rückseitig signiert und betitelt

PROVENIENZ: Atelier des Künstlers
(1981–1998); Privatsammlung Süd-
deutschland (direkt vom Künstler,
1998–2025)

Signed and titled on the verso

PROVENANCE: The artist's studio (1981–
1998); Private Collection Southern
Germany (directly from the artist,
1998–2025)

■ S. | p. 18

Keith Haring

1958 Reading, USA — 1990 New York,
USA

Ohne Titel (Dance)

1988

Sumi Ink auf Papier | Sumi Ink on paper
77×111 cm | 30 3/8×43 3/4 in

Rückseitig signiert und „April 24
1988“ datiert sowie mit dem Copy-
right- und Künstlersymbol versehen

PROVENIENZ: Atelier des Künstlers;
Guy Pieters Gallery, Belgien (–2016);
Privatsammlung Belgien (2016–2024);
Privatsammlung Europa (2024–)

Signed and dated “April 24 1988” also
marked with the copyright and artist
symbol on the verso

PROVENANCE: The artist's studio; Guy
Pieters Gallery, Belgium (–2016); Pri-
vate Collection Belgium (2016–2024);
Private Collection Europe (2024–)

■ S. | p. 81

Axel Hütte

1951 Essen — lebt & arbeitet in Düssel-
dorf

SKJAVARARFOSS ICELAND, Waterfall #3

2002

C-Print | C-Print

196×118 cm | 77 1/8×46 1/2 in

Rückseitig signiert, datiert, betitelt
und „2/4“ nummeriert

AUFLAGE: 4

PROVENIENZ: Atelier des Künstlers;
Patricia Low Contemporary, Gstaad,
Schweiz (2006); Privatsammlung
Schweiz; Dorotheum Wien (19. Mai
2010, Los 581); Privatsammlung
Schweiz (–2024)

Signed, dated, titled and numbered
“2/4” on the verso

Edition of 4

PROVENANCE: The artist's studio;
Patricia Low Contemporary, Gstaad,

Switzerland (2006); Private Collection
Switzerland; Dorotheum Vienna (19
May 2010, lot 581); Private Collection
Switzerland (–2024)

■ S. | p. 37

Alexej von Jawlensky

1865 Torschok, Russland — 1941 Wies-
baden

Abstrakter Kopf: Winter

1927

Öl auf Karton aufgezogen auf Holz |
Oil on cardboard mounted on wood
42,2×32,8 cm | 16 5/8×12 7/8 in

Signiert und „XII. 27“ datiert sowie
rückseitig nochmals signiert, datiert
und „Winter“ betitelt

Im Cahier Noir (Handliste des Künst-
lers) auf S. 16 gelistet
Werkverzeichnis Jawlensky/Pieroni-
Jawlensky 1992 Nr. 1279

PROVENIENZ: Nachlass des Künstlers;
Dalzell Hatfield Galleries, Los Angeles
(direkt vom Nachlass); Serge Sabar-
sky Gallery, New York (1969); Privat-
sammlung (1969–2022)

LITERATUR: Lærke Rydal Jørgensen u.a.
(Hg.), „Alexej Jawlensky: Variations“,
Ausst.-Kat. Louisiana Museum of
Modern Art, Humlebæk 2025, S. 67;
Maria Jawlensky/Lucia Pieroni-Jaw-
lensky/Angelica Jawlensky, „Alexej von
Jawlensky Catalogue Raisonné of the
Oil Paintings. Vol. 2. 1914–1933“, Mün-
chen 1992, Nr. 1279; Clemens Weiler,
„Alexej Jawlensky“, Köln 1959, Nr. 322,
Abb. S. 250; Galerie Ferdinand Möller,
„Die Blauen Vier“, Berlin 1929, Nr. 86
AUSSTELLUNGEN: Louisiana Museum
of Modern Art, „Alexej Jawlensky“,
30. Jan. – 1. Jun., Humlebæk 2025;
Kunsthalle Basel, „Moderne Deutsche
Malerei aus Privatbesitz“, Basel 1933;
Galerie Ferdinand Möller, „Die Blauen
Vier“, Berlin 1929

Signed and dated “XII. 27” also again
signed, dated and titled “Winter” on
the verso

Listed in the Cahier Noir (artist's hand
list) on p. 16

Catalogue Raisonné by Jawlensky/
Pieroni-Jawlensky 1992 no. 1279

PROVENANCE: The artist's estate;
Dalzell Hatfield Galleries, Los Angeles
(directly from the estate); Serge
Sabarsky Gallery, New York (1969);
Private Collection (1969–2022)

LITERATURE: Lærke Rydal Jørgensen
et.al. (eds.), “Alexej Jawlensky: Varia-
tions”, exh.cat. Louisiana Museum of
Modern Art, Humlebæk 2025, p. 67;
Maria Jawlensky/Lucia Pieroni-Jaw-
lensky/Angelica Jawlensky, “Alexej
von Jawlensky Catalogue Raisonné
of the Oil Paintings Vol. 2 1914–1933”,
Munich 1992, no. 1279; Clemens Weil-
er, “Alexej Jawlensky”, Cologne 1959,
no. 322, Ill. p. 250; Galerie Ferdinand
Möller, “Die Blauen Vier”, Berlin 1929,
no. 86

EXHIBITED: Louisiana Museum of Mod-
ern Art, “Alexej Jawlensky”, 30. Jan.
– 1. Jun., Humlebæk 2025; Kunsthalle

Basel, “Moderne Deutsche Malerei
aus Privatbesitz”, Basel 1933; Galerie
Ferdinand Möller, “Die Blauen Vier”,
Berlin 1929

■ S. | p. 11

Alex Katz

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

Anne

1990

Farbserigrafie auf Aluminium |
Screenprint on aluminium
172,5×62×1,9 cm |
67 7/8×24 3/8×3/4 in

Signiert und „49/75“ nummeriert

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

Drucker + Herausgeber: Styria Studio,
Inc., New York

Werkverzeichnis Schröder/Markhof
2011 Nr. 240

PROVENIENZ: Sammlung Baron Diego
von Buch, London (–2025)

LITERATUR: Klaus Albrecht Schröder/
Marietta Mautner Markhof (Hg.), „Alex
Katz. Prints. Catalogue Raisonné,
1947–2011“, Ostfildern 2011, Nr. 240

Signed and numbered “49/75”

Edition of 75 + 12 AP + 1 RTP + 1 TP;

Printer + Editor: Styria Studio, Inc.,
New York

Catalogue Raisonné by Schröder/
Markhof 2011 no. 240

PROVENANCE: Collection Baron Diego
von Buch, London (–2025)

LITERATURE: Klaus Albrecht Schröder/
Marietta Mautner Markhof (eds.),
“Alex Katz. Prints. Catalogue Raisonné,
1947–2011”, Ostfildern 2011, no.
240

■ S. | p. 183

Paul Klee

1879 Münchenbuchsee, Schweiz — 1940
Muralto, Schweiz

Elefantengruppe

1917

Bleistift auf Papier auf Karton |

Pencil on paper on cardboard

15,9×15,2 cm | 6 1/4×6 in

Signiert und datiert sowie nochmals
datiert, betitelt und „161“ nummeriert
auf dem Unterlagekarton
Werkverzeichnis Paul-Klee-Stiftung
2002 Nr. 1845

PROVENIENZ: Atelier des Künstlers
(1917–1940); Sammlung Lily Klee,
Bern (1940–1946); Sammlung Klee
Gesellschaft, Berlin (1946–1950); Curt
Valentin (Buchholz Gallery; Valentin
Gallery) Berlin/New York (1950–ca.
1954); Privatsammlung New York
(spätestens 1965–2004); Privatsamm-
lung (2005–2020); Galerie les Arts
Plastiques Modernes, Paris; Privat-
sammlung Paris; Piasa, Paris (28. Mai
2020, Los 3); Privatsammlung New
York (2020–2025)

LITERATUR: Paul-Klee-Stiftung/
Kunstmuseum Bern (Hg.), „Paul Klee.

Catalogue Raisonné 1913-1918“ Bd. 2, Bern 2000, Nr. 1845; Bowdoin College Museum of Art, „Collecting Privately“, Ausst.-Kat., Brunswick 1965, Nr. 39; Kestner-Gesellschaft, „Paul Klee. Max Beckmann“, Ausst.-Kat., Hannover 1954, Nr. 9; Galerie Schüler, „Paul Klee. Handzeichnungen“, Ausst.-Kat., Berlin 1954, Nr. 9; Institute of Contemporary Arts (Hg.), „Fifty Drawings by Paul Klee, Collection of Curt Valentin, New York“, London 1953, Nr. 9

AUSSTELLUNGEN: Bowdoin College Museum of Art, „Collecting Privately“, Brunswick, Maine 1965; Galerie Schüler, „Paul Klee. Handzeichnungen“, Berlin 1954; Kestner-Gesellschaft, „Paul Klee. Max Beckmann“, 17. Jan. – 21. Feb., Hannover 1954; Institute of Contemporary Arts, „Fifty Drawings by Paul Klee. Collection of Curt Valentin, New York“, Nov. – Dez., London 1953

—
Signed and dated, as well as dated again, titled and numbered “161” on the underlying cardboard
Catalogue Raisonné by Paul-Klee-Stiftung 2002 no. 1845

PROVENANCE: The artist’s studio (1917–1940); Lily Klee Collection, Bern (1940–1946); Klee Society Collection, Berlin (1946–1950); Curt Valentin (Buchholz Gallery; Valentin Gallery) Berlin/New York (1950–ca. 1954); Private Collection New York (1965 at the latest –2004); Private Collection (2005–2020); Galerie les Arts Plastiques Modernes, Paris; Private Collection Paris; Piasa, Paris (28 May 2020, lot 3); Private Collection New York (2020–2025)

LITERATURE: Paul-Klee-Stiftung/Kunstmuseum Bern (eds.), „Paul Klee. Catalogue Raisonné 1913–1918“ vol. 2, Bern 2000, no. 1845; Bowdoin College Museum of Art, „Collecting Privately“, exh.cat., Brunswick 1965, no. 39; Kestner-Gesellschaft, „Paul Klee. Max Beckmann“, exh.cat., Hannover 1954, no. 9; Galerie Schüler, „Paul Klee. Handzeichnungen“, exh.cat., Berlin 1954, no. 9; Institute of Contemporary Arts (ed.), „Fifty Drawings by Paul Klee, Collection of Curt Valentin, New York“, London 1953, no. 9

EXHIBITED: Bowdoin College Museum of Art, „Collecting Privately“, Brunswick, Maine 1965; Galerie Schüler, „Paul Klee. Handzeichnungen“, Berlin 1954; Kestner-Gesellschaft, „Paul Klee. Max Beckmann“, 17 Jan. – 21 Feb., Hannover 1954; Institute of Contemporary Arts, „Fifty Drawings by Paul Klee. Collection of Curt Valentin, New York“, Nov. – Dec., London 1953

■ S. | p. 65

Imi Knoebel

1940 Dessau — lebt & arbeitet in Düsseldorf

Face 24

2003

Acryl auf Aluminium | Acrylic on aluminium

38×38×9 cm | 15×15×3 1/2 in

Rückseitig signiert, datiert und „24“ nummeriert
Unikat

PROVENIENZ: Atelier des Künstlers; Galerie Thaddaeus Ropac (2005); Bernard Jacobson Gallery, London (2005); Privatsammlung UK (2005–2024)

—
Signed, dated and numbered “24” on the verso
Unique

PROVENANCE: The artist’s studio; Galerie Thaddaeus Ropac (2005); Bernard Jacobson Gallery, London (2005); Private Collection UK (2005–2024)

■ S. | p. 133

Georg Kolbe

1877 Waldheim — 1947 Berlin

Kauernde Marburg

1925–1927 / Guss vor | Cast before 1939

Bronze | Bronze

43,5×22×22 cm | 17 1/8×8 5/8×8 5/8 in

Signiert mit dem Monogramm auf der Oberseite der Plinthe und mit dem Gießerstempel „H. Noack Berlin Friedenau“ auf der Rückseite der Plinthe versehen

Ein weiterer Guss dieser Bronze befindet sich im Metropolitan Museum, New York (vorher im Museum of Modern Art)

AUFLAGE: wenige Exemplare; Lebzzeitguss vor 1939

Wir danken Frau Dr. Ursel Berger, ehemalige Direktorin des Georg Kolbe Museum, Berlin für die mündliche Bestätigung der Authentizität

PROVENIENZ: Galerie Bertram, Berlin (–1997); Privatsammlung USA (1997–2023)

—
Signed with the initials on the top of the plinth and marked with the foundry mark “H. Noack Berlin Friedenau” on the verso of the plinth

Another cast of this bronze is located in the Metropolitan Museum, New York (previously in the Museum of Modern Art)

Edition of a few copies; Lifetime cast before 1939

We thank Dr Ursel Berger, former director of the Georg Kolbe Museum, Berlin, for verbally confirming the authenticity of the work

PROVENANCE: Galerie Bertram, Berlin (–1997); Private Collection USA (1997–2023)

■ S. | p. 119

Käthe Kollwitz

1867 Königsberg — 1945 Moritzburg

Mutter mit zwei Kindern

1932–1936 / Guss | Cast ca. 1991

Bronze | Bronze

77×79×84 cm | 30 3/8×31 1/8×33 1/8 in

Signiert und mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN“ versehen rückseitig auf der Plinthe

AUFLAGE: Einer von insgesamt 11 ausschließlich posthum entstandenen Bronzegüssen, hier Nr. 9a, nach 1991 im Auftrag von Arne Kollwitz

Werkverzeichnis Seeler 2016 Nr. 29 I.B.9a

PROVENIENZ: Arne Kollwitz, Berlin (Enkel der Künstlerin); Galerie Ludorff, Düsseldorf (Sept. 1991–1993); Privatsammlung Zug, Schweiz (1993–2022)

LITERATUR: Galerie Ludorff, „Skulptur 2“, Düsseldorf 2025, S. 67; Hannelore Fischer/Käthe Kollwitz Museum, Köln 2022, S. 265; Annette Seeler, „Käthe Kollwitz – Die Plastik. Werkverzeichnis“, München 2016, Nr. 29 I.B.9a

AUSSTELLUNGEN: Galerie Ludorff, „Skulptur 2“, Düsseldorf 2025

—
Signed and with the foundry mark “H. NOACK BERLIN” on the verso of the plinth

One of a total of 11 exclusively posthumous bronze casts, here no. 9a, after 1991 commissioned by Arne Kollwitz
Catalogue Raisonné by Seeler 2016 no. 29 I.B.9a

PROVENANCE: Arne Kollwitz, Berlin (the artist’s grandson); Galerie Ludorff, Düsseldorf (Sept. 1991–1993); Private Collection Zug, Switzerland (1993–2022)

LITERATURE: Galerie Ludorff, „Skulptur 2“, Düsseldorf 2025, p. 67; Hannelore Fischer/Käthe Kollwitz Museum, „Käthe Kollwitz. Der Werküberblick“, Cologne 2022, p. 265; Annette Seeler, „Käthe Kollwitz – Die Plastik. Werkverzeichnis“, Munich 2016, no. 29 I.B.9a.

EXHIBITED: Galerie Ludorff, „Skulptur 2“, Düsseldorf 2025

■ S. | p. 125

Lotte Laserstein

1898 Preußisch-Holland (heute Pałęk, Polen) — 1993 Kalmar, Schweden

Selbstportrait mit Palette, Pinsel und angeschnittener Figur

1962

Öl auf Hartfaser | Oil on Masonite
81×59 cm | 31 7/8×23 1/4 in

Signiert und datiert

Das Werk ist im Archiv von Dr. Anna-Carola Krausse registriert und wird zukünftig in die das Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Druckgrafiken 1910–1937 ergänzende Liste der repräsentativen Arbeiten aus den schwedischen Jahren aufgenommen.

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

PROVENIENZ: Atelier der Künstlerin; Privatsammlung Schweden (direkt von der Künstlerin erworben)

LITERATUR: Galerie Ludorff, „Lotte Laserstein. Im Blick“, Düsseldorf 2023, S. 59

AUSSTELLUNGEN: Kunsthalle Emden, „HIER BIN ICH! Künstlerinnenselbstporträt“, 6. Mai – 3. Sept., Emden 2023; Galerie Ludorff, „Lotte Laserstein. Im Blick“, 23. März – 29. Apr., Düsseldorf 2023

—
Signed and dated

The work is registered in the archive of Dr Anna-Carola Krause and will in the future be included in the list of representative works from the Swedish years supplementing the Catalogue Raisoné of Paintings, Drawings and Prints 1910–1937.

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)

LITERATURE: Galerie Ludorff, „Lotte Laserstein. Im Blick“, Düsseldorf 2023, p. 59

EXHIBITED: Kunsthalle Emden, „HIER BIN ICH! Künstlerinnenselbstporträt“, 6 May – 3 Sept., Emden 2023; Galerie Ludorff, „Lotte Laserstein. Im Blick“, 23 Mar. – 29 Apr., Düsseldorf 2023

■ S. | p. 87

Roy Lichtenstein

1923 New York — 1997 New York

Shipboard Girl

1965

Farboffset auf Velin |

Colour offset on vellum

Darstellung: 66,3×48,7 cm |

Image: 26 1/8×19 3/16 in

Blatt: 69×51,5 cm | Sheet: 27 3/16×20 1/4 in

Signiert

AUFLAGE: Unbekannt; Drucker: Graphic Industries, Inc., New York; Herausgeber: Leo Castelli Gallery, New York
Werkverzeichnis Corlett 2002 Nr. II.6.

PROVENIENZ: Nachlass Ursula Lichter, Frankfurt/Main

LITERATUR: Mary-Lee Corlett, „The Prints of Roy Lichtenstein: A Catalogue Raisoné 1948–1997“, New York 2002, Nr. II.6

—
Signed

EDITION: Unknown; Printer: Graphic Industries, Inc., New York; Editor: Leo Castelli Gallery, New York
Catalogue Raisoné by Corlett 2002 no. II.6.

PROVENANCE: Estate of Ursula Lichter, Frankfurt/Main

LITERATURE: Mary-Lee Corlett, „The Prints of Roy Lichtenstein: A Catalogue Raisoné 1948–1997“, New York 2002, no. II.6

■ S. | p. 95

Max Liebermann

1847 Berlin — 1935 Berlin

Strandterrasse in Noordwijk (Huis ter Duin)

1913

Öl auf Leinwand | Oil on canvas

70,5×100 cm | 27 3/4×39 3/8 in

Signiert und „13“ datiert

Werkverzeichnis Eberle 1996 Nr.

1913/18

PROVENIENZ: Atelier des Künstlers; Paul Cassirer, Berlin (vom Künstler am 3. Januar 1913 erworben); Martin Ludwig Flersheim, Frankfurt am Main (–1935); Florence Flersheim-Livingston, Frankfurt am Main, New York & Buenos Aires (durch Erbfolge 1935–1950, Einlagerung von Florence Flersheim bei Paul Cassirer Amsterdam (Lagerbuch 1938/39); Fritz [Frederic] Flersheim (durch Erbfolge 1950–1952); Mario Uzielli, Liestal (Abgeholt in Galerie Cassirer, Amsterdam im Auftrag von Fritz Flersheim am 30. Oktober 1952); Galerie Beyeler, Basel (1952–); Galerie Beyeler, Basel & Galerie Fischer, Luzern (bis Juli 1954 in deren gemeinsamen Besitz); Galerie Beyeler, Basel (3. Mai 1955–); Dr. Lucas Lichtenhahn, Basel (vermutlich in Kommission des Vorgenannten); Privatsammlung Schweiz (1955 – 2025 durch Erbfolge)

LITERATUR: Marc Fehlmann (Hg.), „Max Liebermann und die Schweiz, Meisterwerke aus Schweizer Sammlungen“, Ausst.-Kat. Museum Oskar Reinhart, Wintherthur, München 2014, Nr. 59; Martin Faass (Hg.), „Max Liebermann am Meer“, Ausst.-Kat. Liebermann-Villa am Wannsee, Berlin, München 2011, S. 87–89; Matthias Eberle, „Max Liebermann. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien 1900–1935“, Bd. II, München 1996, Nr. 1913/18; Bernd Küster, „Max Liebermann, ein Maler-Leben“, Hamburg 1988, S. 179; Günter Busch, „Max Liebermann. Maler, Zeichner, Graphiker“, Frankfurt am Main 1986, Nr. 210; Gemeentemuseum, „Max Liebermann en Holland“, Ausst.-Kat., Den Haag 1980, Nr. 60; Nationalgalerie, „Max Liebermann, in seiner Zeit“, Ausst.-Kat., Berlin 1979, Nr. 110; Galerie Goldschmidt, „Max Liebermann, Werke aus Frankfurter Privatbesitz“, Ausst.-Kat., Frankfurt 1927, Nr. 39; Erich Hancke, „Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke“, Berlin 1923, S. 487; Erich Hancke, „Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke“, Berlin 1914, S. 517 & 547; W. F. Storck, „Die Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Mannheim“, in: Die Kunst für Alle, Bd. XXVIII, Nr. 2, München 1913, S. 482f.; Städtische Kunsthalle Mannheim, „Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes“, Ausst.-Kat. 1913, Nr. 220
AUSSTELLUNGEN: Museum Oskar Reinhart, „Max Liebermann und die Schweiz, Meisterwerke aus Schweizer Sammlungen“, Jul. – Okt., Winterthur

2014; Haags Gemeentemuseum, „Max Liebermann en Holland“, März – Mai, Den Haag 1980; Nationalgalerie/Haus der Kunst, „Max Liebermann in seiner Zeit“, Berlin/München 1979/1980; Galerie Goldschmidt, „Max Liebermann, Werke aus Frankfurter Privatbesitz“, Frankfurt 1927; Städtische Kunsthalle Mannheim, „Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes“, Mai – Sept., Mannheim 1913

—
Signed and dated “13”

Catalogue Raisoné by Eberle 1995 no. 1913/18

PROVENANCE: The artist's studio; Paul Cassirer, Berlin (acquired from the artist on 3 January 1913); Martin Ludwig Flersheim, Frankfurt am Main (–1935); Florence Flersheim-Livingston, Frankfurt am Main, New York & Buenos Aires (by inheritance 1935–1950, deposited from Florence Flersheim with Paul Cassirer Amsterdam (stock book 1938/39); Fritz [Frederic] Flersheim (by inheritance 1950–1952); Mario Uzielli, Liestal (collected by Galerie Cassirer, Amsterdam on behalf of Fritz Flersheim on 30. October 1952); Galerie Beyeler, Basel (1952–); Galerie Beyeler, Basel & Galerie Fischer, Lucerne (jointly owned until July 1954); Galerie Beyeler, Basel (from 3 May 1955); Dr Lucas Lichtenhahn, Basel (presumably on behalf of the above); Private Collection, Switzerland (1955 – 2025 by succession)

LITERATURE: Marc Fehlmann (ed.), „Max Liebermann und die Schweiz, Meisterwerke aus Schweizer Sammlungen“, exh.cat. Museum Oskar Reinhart, Wintherthur, Munich 2014, no. 59; Martin Faass (ed.), „Max Liebermann am Meer“, exh.cat. Liebermann-Villa am Wannsee, Berlin, Munich 2011, p. 87–89; Matthias Eberle, „Max Liebermann. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien 1900–1935“, vol. II, Munich 1996, no. 1913/18; Bernd Küster, „Max Liebermann, ein Maler-Leben“, Hamburg 1988, p. 179; Günter Busch, „Max Liebermann. Maler, Zeichner, Graphiker“, Frankfurt am Main 1986, no. 210; Haags Gemeentemuseum, „Max Liebermann en Holland“, exh.cat., Den Haag 1980, no. 60; Nationalgalerie, „Max Liebermann, in seiner Zeit“, exh.cat., Berlin 1979, no. 110; Galerie Goldschmidt, „Max Liebermann, Werke aus Frankfurter Privatbesitz“, exh.cat., Frankfurt 1927, no. 39; Erich Hancke, „Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke“, Berlin 1923, p. 487; Erich Hancke, „Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke“, Berlin 1914, pp. 517 & 547; W. F. Storck, „Die Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Mannheim“, in: Die Kunst für Alle, vol. XXVIII, no. 2, München 1913, pp. 481f.; Städtische Kunsthalle Mannheim, „Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes“, exh.cat., 1913, p. 20
EXHIBITED: Museum Oskar Reinhart, „Max Liebermann und die Schweiz, Meisterwerke aus Schweizer Sammlungen“, Winterthur Jul. – Oct. 2014;

Haags Gemeentemuseum, "Max Liebermann en Holland", Den Haag Mar. – May 1980; Nationalgalerie/Haus der Kunst, "Max Liebermann in seiner Zeit", Berlin/Munich 1979/1980; Galerie Goldschmidt, "Max Liebermann, Werke aus Frankfurter Privatbesitz", Frankfurt 1927; Städtische Kunsthalle Mannheim, "Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes", May – Sept., Mannheim 1913

■ S. | p. 51

Heinz Mack

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

Flügel mit Federn

1979/1981

Aluminiumnetz (Honeycomb) auf Aluminium |

Aluminium net (honeycomb) on aluminium 83×92,5 cm | 32 5/8×36 3/8 in

Signiert und „79/81“ datiert
Werkverzeichnis Honisch 1986 Nr. 991
Wir danken dem Atelier Prof. Heinz Mack, Mönchengladbach, für die weiteren Informationen zum Werk

PROVENIENZ: Privatsammlung Rheinland

LITERATUR: Dieter Honisch, „Mack. Skulpturen 1953–1986“, Düsseldorf 1986, Nr. 991

—
Signed and dated "79/81"
Catalogue Raisonné by Honisch 1986 no. 991

We would like to thank Prof. Heinz Mack's studio in Mönchengladbach for providing further information about the work

PROVENANCE: Private Collection Rhineland

LITERATURE: Dieter Honisch, "Mack. Skulpturen 1953–1986", Düsseldorf 1986, no. 991

■ S. | p. 53

Heinz Mack

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

Ohne Titel

1997

Pastellkreide auf Velin |
Pastel chalk on vellum

79,5×68,5 cm | 31 1/4×27 in

Signiert und „97“ datiert
Das Werk ist im Archiv des Künstlers gelistet

Wir danken dem Atelier Prof. Heinz Mack, Mönchengladbach, für die weiteren Informationen zum Werk

PROVENIENZ: Galerie Schöffmann, München (–2010); Privatsammlung Bayern (2010–2025)

—
Signed and dated "97"
The work is listed in the artist's archive
We would like to thank Prof. Heinz Mack's studio in Mönchengladbach for providing further information about the work

PROVENANCE: Galerie Schöffmann,

Munich (–2010); Private Collection Bavaria (2010–2025)

■ S. | p. 179

August Macke

1887 Meschede—1914 Perthes-les-Hurlus, Frankreich

Am Raubtierhaus im Zoo

1913/1914

Bleistift auf Papier | Pencil on paper 20,5×16,5 cm | 8 1/8×6 1/2 in

Rückseitig auf dem Nachlassstempel „BZ 22/20“ nummeriert sowie „am Raubtierhäuschen im Zoo 1913“ von fremder Hand beschriftet
Werkverzeichnis Heiderich 1993 Nr. 1875

PROVENIENZ: Nachlass des Künstlers; Privatsammlung Bonn (–1986); Galerie Utermann, Dortmund (1986–); Privatsammlung Südamerika (–2025)

LITERATUR: Ursula Heiderich, „August Macke – Zeichnungen – Werkverzeichnis“, Stuttgart 1993, Nr. 1875; Andrea Firmenich/Ursula Heiderich (Hg.), „August Macke. Gesang von der Schönheit der Dinge – Aquarelle und Zeichnungen“, Ausst.-Kat., Kunsthalle Emden/Museum Ulm/Kunstmuseum Bonn, Köln 1992, Nr. 94, S. 154; Galerie Utermann, „August Macke zum 100. Geburtstag“, Dortmund 1986, Nr. 40

AUSSTELLUNGEN: Kunsthalle Emden/Museum Ulm/Kunstmuseum Bonn, „August Macke. Gesang von der Schönheit der Dinge – Aquarelle und Zeichnungen“, Emden/Ulm/Bonn 1992/93; Galerie Utermann, „August Macke zum 100. Geburtstag“, Dortmund 1986

—
Numbered "BZ 22/20" on the estate stamp and inscribed "am Raubtierhäuschen im Zoo 1913" by another hand on the verso
Catalogue Raisonné by Heiderich 1993 no. 1875

PROVENANCE: The artist's estate; Private Collection Bonn (–1986); Galerie Utermann, Dortmund (1986–); Private Collection South America (–2025)

LITERATURE: Ursula Heiderich, "August Macke – Zeichnungen – Werkverzeichnis", Stuttgart 1993, no. 1875; Andrea Firmenich/Ursula Heiderich (eds.), "August Macke. Gesang von der Schönheit der Dinge – Aquarelle und Zeichnungen", exh.cat. Kunsthalle Emden/Museum Ulm/Kunstmuseum Bonn, Cologne 1992, no. 94, p. 154; Galerie Utermann, "August Macke zum 100. Geburtstag", Dortmund 1986, no. 40

EXHIBITED: Kunsthalle Emden/Museum Ulm/Kunstmuseum Bonn, "August Macke. Gesang von der Schönheit der Dinge – Aquarelle und Zeichnungen", Emden/Ulm/Bonn 1992/93; Galerie Utermann, "August Macke zum 100. Geburtstag", Dortmund 1986

■ S. | p. 161

Ewald Mataré

1887 Aachen – 1965 Meerbusch-Büderich

Grasende Kuh II

1930

Bronze | Bronze

Figur: 15,5×25 cm |

Figure: 6 1/8×9 7/8 in

Plinthe: 33×25 cm | Plinth: 13×9 7/8 in

Signiert mit dem Monogramm

AUFLAGE: Einer von 13 bekannten Güssen

Werkverzeichnis Schilling/de Werd 2024 Nr. 70 a; Werkverzeichnis Schilling 1994 Nr. 64a

PROVENIENZ: Atelier des Künstlers; Privatsammlung Baden Württemberg (direkt vom Künstler 1950er Jahre); Privatsammlung Berlin (durch Erbschaft)
LITERATUR: Sabine Maja Schilling/Guido de Werd, „Ewald Mataré. Das plastische Werk: Werkverzeichnis. Bd. II“, Freundeskreis Museum Kurhaus & Koekkoek-Haus Kleve e. V. (Hg.), Köln 1987/2024 (3., überarbeitete Auflage), Nr. 70a; Sabine Maja Schilling, „Ewald Mataré – Das plastische Werk: Werkverzeichnis“, Köln 1994, Nr. 64a

—
Signed with the initials

EDITION: One of 13 known casts
Catalogue Raisonné by Schilling/de Werd 2024 no. 70 a; Catalogue Raisonné by Schilling 1994 No. 64a

PROVENANCE: The artist's studio; Private Collection Baden Württemberg (directly from the artist in the 1950's); Private Collection Berlin (by inheritance)

LITERATURE: Sabine Maja Schilling/Guido de Werd, "Ewald Mataré. Das plastische Werk: Werkverzeichnis. Bd. II", Freundeskreis Museum Kurhaus & Koekkoek-Haus Kleve e. V. (eds.), Cologne 1987/2024 (3rd revised edition), no. 70a; Sabine Maja Schilling, "Ewald Mataré – Das plastische Werk: Werkverzeichnis", Cologne 1994, no. 64a

■ S. | p. 167

Henri Matisse

1869 Le Cateau-Cambrésis, Frankreich – 1954 Nizza, Frankreich

Henriette lisant

ca. 1923

Kohle auf Papier | Charcoal on paper 31,5×34,4 cm | 12 3/8×13 1/2 in

Signiert

Das Werk ist im Archiv des Künstlers registriert unter der Nr. V382
Expertise: Georges Matisse, Issy-les-Moulineaux 2023

PROVENIENZ: Beaux Arts Gallery, London; Parke-Bernet Galleries, Inc., New York (25. Jan. 1961, Los 20); Paul Kantor Gallery, Beverly Hills; Sammlung Eugene V. Thaw (–1964); Christie's, London (19. Jun 1964, Los 2); Mrs. A. G. Cohen, London (–1966); Christie's, London (24. Jun. 1966,

Los 56); Privatsammlung (1966–1995 durch Erbschaft); Sotheby's, London (28. Jun. 1995, Los 290); Sammlung Ann & Gordon Getty, San Francisco (1995–2022); Christie's, New York (21. Okt. 2022, Los 167); Privatsammlung Atlanta (2022–2023); Christie's, New York (11. Nov. 2023, Los 597); Privatsammlung UK (2023–)

AUSSTELLUNGEN: Galerie Bernheim-Jeune, „Henri Matisse“, Paris 1923

—
Signed

The work is registered in the artist's archive as no. V382

Certificate of Authenticity by Georges Matisse, Issy-les-Moulineaux 2023

PROVENANCE: Beaux Arts Gallery, London; Parke-Bernet Galleries, Inc., New York (25 Jan. 1961, lot 20); Paul Kantor Gallery, Beverly Hills; Eugene V. Thaw Collection (–1964); Christie's, London (19 Jun. 1964, lot 2); Mrs. A. G. Cohen, London (–1966); Christie's, London (24 Jun. 1966, lot 56); Private Collection (1966–1995, by inheritance); Sotheby's, London (28 Jun. 1995, lot 290); Ann & Gordon Getty Collection, San Francisco (1995–2022); Christie's, New York (21 Oct. 2022, lot 167); Private Collection Atlanta (2022–2023); Christie's, New York (11 Nov. 2023, lot 597); Private Collection UK (2023–)

EXHIBITED: Galerie Bernheim-Jeune, „Henri Matisse“, Paris 1923

■ S. | p. 173

Gabriele Münter

1877 Berlin—1962 Murnau

Murnau

1924

Öl auf Karton | Oil on cardboard
32,7×44,6 cm | 12 7/8×17 1/2 inn

Signiert und „19.V.1924“ datiert sowie rückseitig mit dem Nachlassstempel und Nachlassnummer „L 116“ versehen, betitelt und datiert

Aufgenommen in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis von Dr. Isabelle Jansen, Stiftung Gabriele Münter und Johannes Eichner

PROVENIENZ: Atelier der Künstlerin; Nachlass der Künstlerin; Leonard Hutton Galleries, New York; Privatsammlung Chicago; Hauswedell & Nolte, Hamburg (16. Jun. 1973, Los 1421); Privatsammlung Europa (1988); Villa Grisebach, Berlin (3. Jun. 1988, Los 144); Christie's, London (28. Feb. 2018, Los 524); Privatsammlung USA; Privatsammlung Deutschland

—
Signed and dated “19.V.1924” also with the estate stamp and the estate number “L 116”, titled and dated on the verso
The work has been registered for the catalogue raisonné, currently being prepared by Dr. Isabelle Jansen, Stiftung Gabriele Münter und Johannes Eichner
PROVENANCE: The artist's studio; The artist's estate; Leonard Hutton Galleries, New York; Private Collection Chicago; Hauswedell & Nolte, Hamburg (16

Jun. 1973, lot 1421); Private Collection Europe (1988); Villa Grisebach, Berlin (3 Jun. 1988, lot 144); Christie's, London (28 Feb. 2018, lot 524); Private Collection USA; Private Collection Germany

■ S. | p. 115

Ernst Wilhelm Nay

1902 Berlin—1968 Köln

David und Bathseba

1949

Gouache und Bleistift auf Papier |
Gouache and pencil on paper

27×24 cm | 10 5/8×9 1/2 inn

Signiert und „49“ datiert
Werkverzeichnis Claesges 2012 Nr. 49–049

PROVENIENZ: Privatsammlung Baden-Württemberg (–1979); Lempertz, Köln (19. Mai 1979, Los 578); Privatsammlung Hessen (1979–); Galerie Orangerie-Reinz, Köln; Privatsammlung UK (–2023); Privatsammlung (2023–2025)

LITERATUR: E. W. Nay Stiftung/Magdalene Claesges (Hg.), „Ernst Wilhelm Nay. Werkverzeichnis Aquarelle – Gouachen – Zeichnungen. 1949–1953“, Bd. 2, Köln 2014, Nr. 49–049

—
Signed and dated “49”

Catalogue Raisonné by Claesges 2012 no. 49–049

PROVENANCE: Private Collection Baden-Württemberg (–1979); Lempertz, Cologne (19 May 1979, lot 578); Private Collection Hesse (1979–); Galerie Orangerie-Reinz, Cologne; Private Collection UK (–2023); Private Collection (2023–2025)
LITERATUR: E. W. Nay Stiftung/Magdalene Claesges (eds.), “Ernst Wilhelm Nay. Werkverzeichnis Aquarelle – Gouachen – Zeichnungen. 1949–1953”, vol. 2, Cologne 2014, no. 49–049

■ S. | p. 85

Emil Nolde

1867 Nolde—1956 Seebüll

Segelboote auf einem Bergsee

ca. 1920/1925

Aquarell und Tusche auf Japanpapier |
Watercolour and Indian ink on Japan paper

35,2×48,6 cm | 13 7/8×19 1/8

Signiert

Der Wissenschaftliche Beirat der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde hat die Aufnahme des Werkes in ein zukünftiges Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen von Emil Nolde (1867–1956) schriftlich am 17.06.2025 bestätigt
Expertise: Prof. Dr. Manfred Reuther, ehemaliger Direktor der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, 2014

PROVENIENZ: Privatsammlung Niederrhein (–1969); Lempertz, Köln (5. Dez. 1969, Los 4846); Privatsammlung (1969–); Kunsthandel London (–1988); Christie's, London (29. Nov. 1988, Los 370); Privatsammlung UK

(1988–2014); Sotheby's, London (6. Feb. 2014, Los 280); Privatsammlung Europa (2014–2025)

—
Signed

The Scientific Advisory Board of the Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde confirmed in writing on 17 Jun. 2025 that the work will be included in a future catalogue raisonné of watercolours and drawings by Emil Nolde (1867–1956).

Certificate of Authenticity by Prof. Dr. Manfred Reuther, former director of the Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, 2014

PROVENANCE: Private Collection Lower Rhine (–1969); Lempertz, Cologne (5 Dec. 1969, lot 4846); Private Collection (1969–); Art Trade, London (–1988); Christie's, London (29 Nov. 1988, lot 370); Private Collection UK (1988–2014); Sotheby's, London (6 Feb. 2014, lot 280); Private Collection Europe (2014–2025)

■ S. | p. 157

Hermann Max Pechstein

1928 Bad Laasphe—2014 Berlin

Frühling

1989/1990

ca. 1918

Öl auf Leinwand | Oil on canvas
69×79 cm | 27 1/8×31 1/8 inn

Signiert

Werkverzeichnis Soika 2011 Nr. 1918/27

PROVENIENZ: Kunsthandel Bremen (– ca. 1947/1948); Privatsammlung USA (ca. 1947/1948–1989); Christie's, New York (11. Mai 1989, Los 284); Privatsammlung Kanada (1989–2018); Privatsammlung Kanada (2018–2025, durch Erbfolge)

LITERATUR: Aya Soika, „Max Pechstein, Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, 1919–1954, Bd. II“, München 2011, Nr. 1918/27; Magdalena M. Moeller (Hg.), „Max Pechstein. Sein malerisches Werk“, Ausst.-Kat., Berlin/Tübingen/Kiel 1996/1997, Nr. 107

AUSSTELLUNGEN: Brücke-Museum Berlin/Kunsthalle Tübingen/Kunsthalle zu Kiel, „Max Pechstein – Sein malerisches Werk“, Berlin/Tübingen/Kiel 1996/1997

—
Signed

Catalogue Raisonné by Soika 2011 no. 1918/27

PROVENANCE: Art Trade, Bremen (– ca. 1947/1948); Private Collection USA (ca. 1947/1948–1989); Christie's, New York (11 May 1989, lot 284); Private Collection Canada (1989–2018); Private Collection Canada (2018–2025, by inheritance)

LITERATURE: Aya Soika, “Max Pechstein, Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, 1919–1954, Bd. II”, Munich 2011, no. 1918/7; Magdalena M. Moeller (ed.), “Max Pechstein. Sein malerisches Werk”, exh.cat., Berlin/Tübingen/Kiel 1996/1997, no. 107

EXHIBITED: Brücke-Museum Berlin/
Kunsthalle Tübingen/Kunsthalle zu Kiel,
"Max Pechstein – Sein malerisches
Werk", Berlin/Tübingen/Kiel 1996/1997

■ S. | p. 57

Otto Piene

1928 Bad Laasphe – 2014 Berlin

Eye of the Rose

1982

Öl und Rauch auf Leinwand |

Oil and smoke on canvas

40×50 cm | 15 3/4×19 5/8 in

Rückseitig signiert, „82“ datiert und
betitelt

PROVENIENZ: Galerie Löhrl, Mönchengladbach; Privatsammlung Ostdeutschland (–2008); Lempertz, Köln (28. Mai 2008, Los 690); Privatsammlung Belgien (2008–2025)

—
Signed, dated "82" and titled on the
verso

PROVENANCE: Galerie Löhrl, Mönchengladbach; Private Collection East Germany (–2008); Lempertz, Cologne (28 May 2008, lot 690); Private Collection Belgium (2008–2025)

■ S. | p. 55

Otto Piene

1928 Bad Laasphe – 2014 Berlin

Wo Alu und Honig fließen

1972

Feuergouache (Aluminium) auf Karton |
Fire gouache (aluminium) on cardboard
99×64 cm | 39×25 1/4 in

Signiert, „72“ datiert und betitelt

PROVENIENZ: Unternehmenssammlung Deutschland (–2018); Dorotheum, Wien (17. Mai 2018, Los 335); Privatsammlung UK (2018–)

—
Signed, dated "72" and titled
PROVENANCE: Corporate Collection Germany (–2018); Dorotheum, Vienna (17 May 2018, lot 335); Private Collection UK (2018–)

■ S. | p. 77

Gerhard Richter

1932 Dresden – lebt & arbeitet in Köln

1.8.89

1989

Öl auf Fotografie | Oil on photograph
15,2×10,2 cm | 6×4 in

Rückseitig auf dem Unterlagekarton
signiert, „1.8.89“ datiert, „für Bernadette“ gewidmet und „München“ beschriftet
Unikat
Das Foto zeigt das Hauptportal des Kölner Doms
Werkverzeichnis Hage/Obrist 2024
Nr. v2 p.91

PROVENIENZ: Barbara Mathes Gallery, New York; Privatsammlung USA (–2023); Phillips, New York (15. Nov.

2023, Los 167); Privatsammlung Deutschland (2023–2025)

LITERATUR: Joe Hage/Hans Ulrich Obrist (Hg.), „The Overpainted Photographs: A Comprehensive Catalogue“, London 2024, Nr. v2 p.91

—
Signed, dated "1.8.89", dedicated "für Bernadette" and inscribed "München" on the verso of the underlying card-board
Unique

The photograph depicts the main portal of Cologne Cathed
Catalogue Raisonné by Hage/Obrist 2024 no. v2 p.91

PROVENANCE: Barbara Mathes Gallery, New York; Private Collection USA (–2023); Phillips, New York (15 Nov. 2023, lot 167); Private Collection Germany (2023–2025)

LITERATURE: Joe Hage/Hans Ulrich Obrist (eds.), "The Overpainted Photographs: A Comprehensive Catalogue", London 2024, no. v2 p.91

■ S. | p. 145

Renée Sintenis

1888 Glatz – 1965 Berlin

Sich leckendes Fohlen

1942

Bronze | Bronze

h = 10,7 cm | h = 4 1/4 in

Signiert mit dem Monogramm am rechten Hinterhuf

Werkverzeichnis Buhlmann 1987 Nr. 155

PROVENIENZ: Privatsammlung Österreich

LITERATUR: Ursel Berger/Günter Ladwig (Hg.), „Renée Sintenis – Das plastische Werk“, Berlin 2013, Nr. 177; Britta E. Buhlmann, „Renée Sintenis – Werkmonographie der Skulpturen“, Darmstadt 1987, Nr. 155

—
Signed with the initials on the right hind hoof
Catalogue raisonné by Buhlmann 1987 no. 155

PROVENANCE: Private Collection Austria

LITERATURE: Ursel Berger/Günter Ladwig (eds.), "Renée Sintenis – Das plastische Werk", Berlin 2013, no. 177; Britta E. Buhlmann, "Renée Sintenis – Werkmonographie der Skulpturen", Darmstadt 1987, no. 155

■ S. | p. 153

Lesser Ury

1861 Birnbaum bei Posen – 1931 Berlin

Bellevueallee im Sommer, Berlin

1920/1925

Pastell auf Karton | Pastel on cardboard
49,8×34,7 cm | 19 5/8×13 5/8 in

Signiert sowie rückseitig mit dem Nachlassstempel versehen und auf dem Etikett der Nachlassauktion von Cassirer 1932 „245“ nummeriert
Aufgenommen in das in Vorbereitung

befindliche Werkverzeichnis der Gemälde, Pastelle, Gouachen und Aquarelle von Dr. Sibylle Groß, Berlin
Gutachten: Dr. Sibylle Groß, Berlin 2025

PROVENIENZ: Nachlass des Künstlers („Bellevue-Allee“); Galerie Paul Cassirer, Berlin (Nachlassauktion, 21. Okt. 1932, Los 245, „Tiergartenallee“); Eugen Weissner (Kommissionär), Berlin (1932); wohl Paul Heck, Berlin (1932–1936); Rudolph Lepke, Berlin (25. Jun. 1936, Los 456, „Bellevueallee im Sommer“); wohl Wieselmann (1936–); Privatsammlung (–1972); Karl & Faber, München (2. Jun. 1972, Los 830, „Berliner Allee“); Galerie Pels-Leusden, Berlin (1972, „Im Tiergarten“); Privatsammlung Berlin (1972–2025 in Familienbesitz)

LITERATUR: Galerie Pels-Leusden, „Deutscher Impressionismus, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Grafik“, Ausst.-Kat., Berlin 1972, Nr. 127

—
Signed and stamped with the estate stamp and numbered "245" on the label from the Cassirer estate auction in 1932 on the verso

Included in the catalogue raisonné of paintings, pastels, gouaches and watercolours currently being prepared by Dr. Sibylle Groß, Berlin
Expert Opinion by Dr. Sibylle Groß, Berlin 2025

PROVENANCE: The artist's estate ("Bellevue-Allee"); Galerie Paul Cassirer, Berlin (estate auction, 21 Oct. 1932, lot 245, "Tiergartenallee"); Eugen Weissner (commission agent), Berlin (1932); probably Paul Heck, Berlin (1932–1936); Rudolph Lepke, Berlin (25 Jun. 1936, lot 456, "Bellevueallee im Sommer"); probably Wieselmann (1936–); Private Collection (–1972); Karl & Faber, Munich (2 Jun. 1972, lot 830, "Berliner Allee"); Galerie Pels-Leusden, Berlin (1972, "Im Tiergarten"); Private Collection Berlin (1972–2025, family-owned)

LITERATURE: Galerie Pels-Leusden, "Deutscher Impressionismus, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Grafik", exh.cat., Berlin 1972, no. 127

■ S. | p. 61

Michael van Ofen

1956 Essen – lebt & arbeitet in Düsseldorf

Ohne Titel (Barrikadenbild)

2003

Öl auf Leinwand | Oil on canvas
40×50 cm | 15 3/4×19 5/8 in

Rückseitig signiert und datiert
Vorlage für das unbetitelte Werk war das Ölgemälde von Jean-Victor Schnetz „Combat devant l'Hôtel de Ville le 28 juillet 1830“ (Musée du Petit Palais, Paris)

PROVENIENZ: Atelier des Künstlers; Sies & Höke, Düsseldorf; Privatsammlung USA

—
Signed and dated on the verso
The untitled work was based on Jean-Victor Schnetz's oil painting "Combat devant l'Hôtel de Ville le 28 juillet 1830" (Musée du Petit Palais, Paris)

PROVENANCE: The artist's studio; Sies & Höke, Düsseldorf; Private Collection USA

■ S. | p. 27

Fritz Winter

1905 Altenböggge/Westfalen—1976
Herrsching am Ammersee

Zerstörte Brücke

1962

Öl auf Leinwand | Oil on canvas
135×170 cm | 53 1/8×66 7/8 in

Signiert und „62“ datiert sowie rückseitig nochmals signiert, „62“ datiert und betitelt

Werkverzeichnis Lohberg 1986 Nr. 2404

PROVENIENZ: Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

LITERATUR: Gabriele Lohberg, „Fritz Winter, Leben und Werk“, München 1986, Nr. 2404; Galerie im Erker (Hg.), „Fritz Winter. Ölgemälde und Gouachen“, Ausst.-Kat., Text v. Will Grohmann, St. Gallen 1962, Nr. 4, Abb. S. 11

AUSSTELLUNGEN: Galerie im Erker, „Fritz Winter. Ölgemälde und Gouachen“, St. Gallen 1962

—
Signed and dated “62” also again signed, dated “62” and titled on the verso

Catalogue Raisonné by Lohberg 1986 no. 2404

PROVENANCE: Private Collection North Rhine-Westphalia

LITERATURE: Gabriele Lohberg, “Fritz Winter, Leben und Werk”, Munich 1986, no. 2404; Galerie im Erker (ed.), “Fritz Winter. Ölgemälde und Gouachen”, exh.cat., essay by Will Grohmann, St. Gallen 1962, no. 4, ill. p. 11

EXHIBITED: Galerie im Erker, “Fritz Winter. Ölgemälde und Gouachen”, St. Gallen 196



Detail

**Weitere verfügbare Werke
in den Raumaufnahmen**

**Further works available in
the installation photos**

■ S. | pp. 68–69

Winfred Gaul

1928 Düsseldorf — 2003 Düsseldorf

Markierungen XVII

1973

Polyvinylacetat auf Leinwand |
Polyvinyl acetate on canvas
180×180 cm | 70 7/8×70 7/8 in

Rückseitig signiert, „73“ datiert und betitelt sowie auf dem Keilrahmen „180×180 cm“ bezeichnet
Werkverzeichnis Romain 1993 Nr. 747
PROVENIENZ: Nachlass des Künstlers
LITERATUR: Galerie Ludorff, „Winfred Gaul zum 90.“, Düsseldorf 2018, S. 31; Lothar Romain, „Winfred Gaul. Werkverzeichnis Bd. II Gemälde 1962–1983“, Düsseldorf 1993, Nr. 747; Kunsthalle Kiel, „11 deutsche Maler“, Kiel 1977, Abb. S. 65; Karl-Ernst-Osthaus-Museum, „Winfred Gaul. Malen + Zeichnen“, Hagen 1977, Abb. Nr. 2
AUSSTELLUNGEN: Galerie Ludorff, „Winfred Gaul zum 90.“, Düsseldorf 2018 —

Signed, dated “73” and titled on the verso and marked “180×180” on the stretcher
Catalogue Raisonné Romain 1993 no. 747
PROVENANCE: The artist’s estate
LITERATURE: Lothar Romain, “Winfred Gaul. Werkverzeichnis Bd. II Gemälde 1962–1983”, Düsseldorf 1993, no. 747; Karl-Ernst-Osthaus-Museum, “Winfred Gaul. Malen + Zeichnen”, Hagen 1977, ill. no. 2; Kunsthalle Kiel, “11 deutsche Maler”, Kiel 1977; ill. p. 65

■ S. | pp. 96–97

Georg Kolbe

1877 Waldheim — 1947 Berlin

Kauernde

1917

Bronze | Bronze
23,5×19×15 cm | 9 1/4×7 1/2×5 7/8 in

Signiert mit dem Monogramm sowie mit dem Gießerstempel „H. Noack. Berlin“ auf der Plinthe versehen
Auflage: posthumer Guss / ca. 30
Güsse, ab 1919: 15, 1940: 3, posthum ca. 13
Werkkatalog Kolbe-Museum/Berger 1990 Nr. 31

PROVENIENZ: Nachlass des Künstlers; Privatsammlung Süddeutschland
LITERATUR: Ursel Berger, „Georg Kolbe – Leben und Werk mit dem Katalog der Kolbe-Plastiken im Georg-Kolbe-Museum Berlin“, Berlin 1990, Nr. 31 —

Signed with the initials and marked with the foundry mark “H. Noack Berlin” on the plinth
Posthumous Cast; Edition of ca. 30 copies (from 1919: 15, 1940: 3, posthumously ca. 13)
Work Catalogue Kolbe-Museum/Berger 1990 no. 31
PROVENANCE: The artist’s estate; Private Collection Southern Germany

LITERATURE: Ursel Berger, “Georg Kolbe – Leben und Werk mit dem Katalog der Kolbe-Plastiken im Georg-Kolbe-Museum Berlin”, Berlin 1990, no. 31

■ S. | pp. 130–131

Lotte Laserstein

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

Die Mutter der Künstlerin (Meta Laserstein) vor Häusern

ca. 1920

Öl auf Stoff (möglicherweise Bettwäsche) |
Oil on fabric (possibly bed linen)
55,5×44,5 cm | 21 7/8×17 1/2 in

Die Stilistik der Arbeit sowie der unkonventionelle Bildträger legen nach heutigem Kenntnisstand die Vermutung nahe, dass es sich bei dem unsignierten und undatiert gebliebenen Gemälde um ein sehr frühes – möglicherweise noch vor dem Beginn des 1921 aufgenommen Kunststudium entstandenes – Werk der Künstlerin handelt

Die Arbeit ist im Lotte-Laserstein-Archiv Krausse, Berlin, registriert und wird aufgrund ihrer Qualität in die überarbeitete Fassung des Werkverzeichnis 1910–1937 aufgenommen
Wir danken Frau Dr. Anna-Carola Krausse, Berlin, für die Bestätigung der Echtheit des Werkes

PROVENIENZ: Nachlass der Künstlerin; Privatsammlung Deutschland (durch Erbschaft direkt aus dem Nachlass – 2024)

—
The stylistics of the work and the unconventional support suggest that this unsigned and undated painting is a very early work by the artist, possibly created before she began her art studies in 1921

The work is registered in the archive of Dr Anna-Carola Krausse and will in future be included in the Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings and Prints 1910–1937.

We thank Dr Anna-Carola Krausse, Berlin, for the confirmation of the work’s authenticity

PROVENANCE: The artist’s estate; Private Collection Germany (by inheritance directly from the estate – 2024)

■ S. | pp. 24–25

Heinz Mack

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

Ohne Titel (Buntes Raster)

1964

Pastellkreide auf Bütten |
Pastel chalk on handmade paper
63×48,5 cm | 24 3/4×19 1/8 in

Signiert und „64“ datiert
Das Werk ist im Archiv des Künstlers unter der Nr. H 991 gelistet
Wir danken dem Atelier Prof. Heinz Mack, Mönchengladbach, für die weiteren Informationen zum Werk

PROVENIENZ: Atelier des Künstlers; Sammlung Ursula Lichter, Frankfurt am Main

—
Signed and dated “64”

The work is listed in the artist’s archive under no. H 991

We would like to thank Prof. Heinz Mack’s studio in Mönchengladbach for providing further information about the work

PROVENANCE: The artist’s studio; Collection Ursula Lichter, Frankfurt am Main

■ S. | pp. 106–107

Fritz Winter

1905 Altenböge/Westfalen — 1976 Herrsching am Ammersee

Blau und Rot

1965

Öl auf Leinwand | Oil on canvas
60,2×70 cm | 23 3/4×27 1/2 in

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

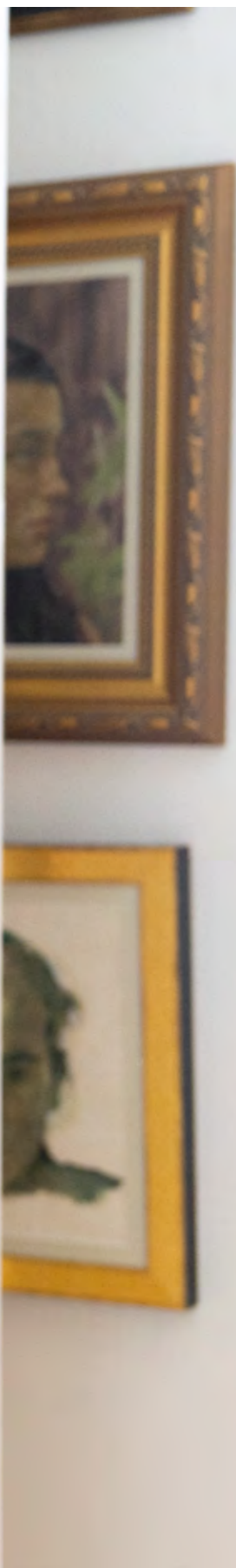
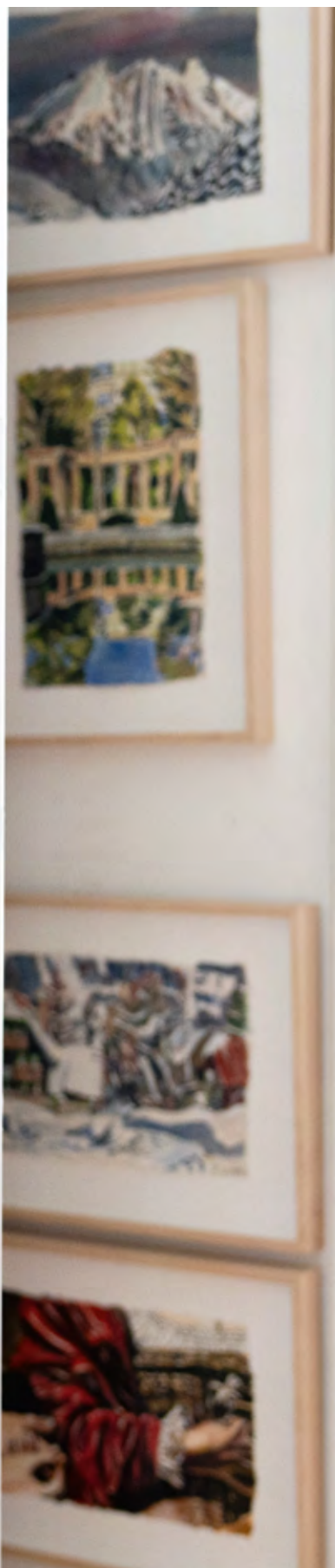
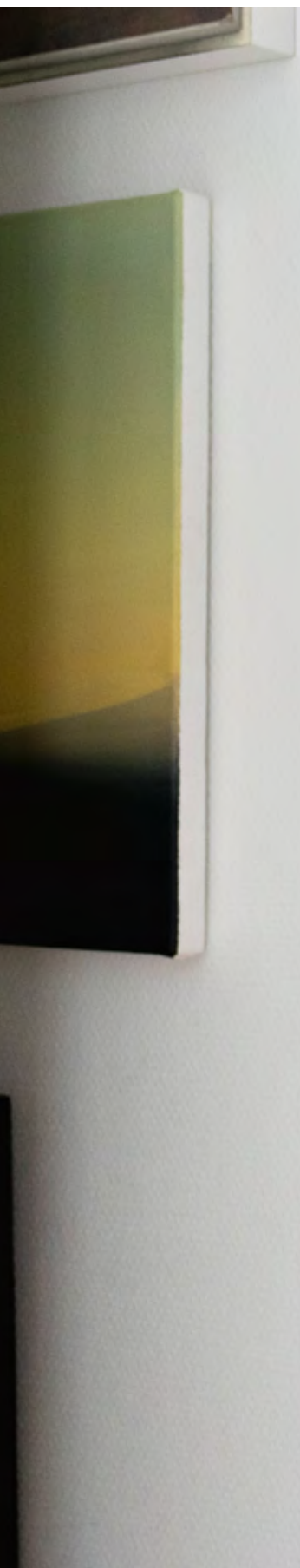
—
Signed and dated also signed, dated and titled again on the verso

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

PROVENANCE: Galerie Günther Franke, Munich; Private Collection Southern Germany (–1966); 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





DIESER KATALOG ERSCHEINT
ANLÄSSLICH DER AUSSTELLUNG
„50 JAHRE“ PART II

31. OKTOBER 2025 – 24. JANUAR 2026
GALERIE LUDORFF, DÜSSELDORF

**This catalogue is published
on the occasion of the exhibition
“50 Years” part II**

**31 October 2025 – 24 January 2026
Galerie Ludorff, Dusseldorf**

MUNICH
HIGHLIGHTS

MUNICH HIGHLIGHTS
16.–19. Oktober 2025



ART COLOGNE
6.–9. November 2025

IMPRESSUM

Imprint

ERSCHEINUNGSDATUM | DATE OF PUBLICATION:
Oktober 2025 | October 2025

HERAUSGEBER | EDITORS
Rainer M. Ludorff, Manuel Ludorff

PROJEKTREALISIERUNG | PROJECT REALISATION
Loreen Bartusek, Paula Becker,
Anke Darrelmann, Juliana Gocke-Sturm,
Maya Hanke, Johanna Hollensteiner,
Xiaoyue (Olivia) Hu, Thimo Kloss,
Nana Ludorff, Sarah Maria Wahl,
Jennifer Rumbach, Alexander Schmitz,
Leo Tambourgi, Nina Wagner

DESIGN
Stephanie Rezaloo & Amir Rezaloo,
Studio RBfK

GESAMTHERSTELLUNG | PRODUCTION
Qualitaner, Düsseldorf

FOTOGRAFIE | PHOTOGRAPHY
Studio Kukulies, Düsseldorf

ÜBERSETZUNG DER ESSAYS | TRANSLATION OF ESSAYS
Galerie Ludorff,
Michelle Miles & Dr. Ingo Maerker (Alexej von
Jawlensky, Käthe Kollwitz, Lotte Laserstein,
Max Pechstein)

COPYRIGHT © 2025
GALERIE LUDORFF

COPYRIGHT ESSAYS © 2025
DIE AUTOR:INNEN | THE AUTHORS

ISBN 978-3-942248-70-9

LUDORFF

Königsallee 22
40212 Düsseldorf, Germany
T. +49 (0) 211 32 65 66
mail@ludorff.com
www.ludorff.com

Öffnungszeiten
Montag – Freitag 10.00 – 18.00 Uhr
Samstag 11.00 – 14.00 Uhr
Opening Hours
Monday – Friday 10 am – 6 pm
Saturday 11 am – 2 pm

Folgen Sie uns auf Facebook und Instagram |
Follow us on Facebook and Instagram

ALLE WERKE SIND VERKÄUFLICH | PREISE AUF ANFRAGE
ALL WORKS ARE FOR SALE | PRICES UPON REQUEST

ABBILDUNGSNACHWEIS | COPYRIGHT:

Sonia Delaunay © Pracusa (20250822); Ulrich Erben © Ulrich Erben; Keith Haring © The Keith Haring Foundation; Roy Lichtenstein © Roy Lichtenstein Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2025; Ernst Wilhelm Nay © Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln / VG Bild-Kunst, Bonn 2025; Emil Nolde © Nolde Stiftung Seebüll 2025; Hermann Max Pechstein © Pechstein Hamburg / Berlin; Gerhard Richter © Gerhard Richter (02092025); Michael van Ofen © Michael van Ofen
© VG Bild-Kunst, Bonn 2025: Stephan Balkenhol; Willi Baumeister; Walter Dexel; Max Ernst; Lyonel Feininger; Winfried Gaul; Rupprecht Geiger; Karl Otto Götz; Axel Hütte; Alex Katz; Imi Knoebel; Lotte Laserstein; Heinz Mack; Ewald Mataré; Gabriele Münter; Otto Piene; Renée Sintenis; Fritz Winter

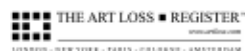
S. | p. 141 Sidney J. Wainrob (American, 1902–2002). Sonia Delaunay, 1965. Gelatin silver print. Image area: 9×13 3/8 inches (23×34 cm). Collection Buffalo AKG Art Museum. Gift of the Wainrob Family, 1980 (P1980:5). © The Wainrob Project for the Visual Arts, Inc. Photo: Tom Loonan, Buffalo AKG Art Museum

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.

Alle Werkinformationen spiegeln unseren Wissensstand zum Zeitpunkt der Drucklegung |
All work information reflects our state of knowledge at the time of printing



Bundesverband Deutscher
Galerien (BVDG) e.V.



Die Galerie Ludorff ist Partner
des Art Loss Registers.

50
LUDORFF

