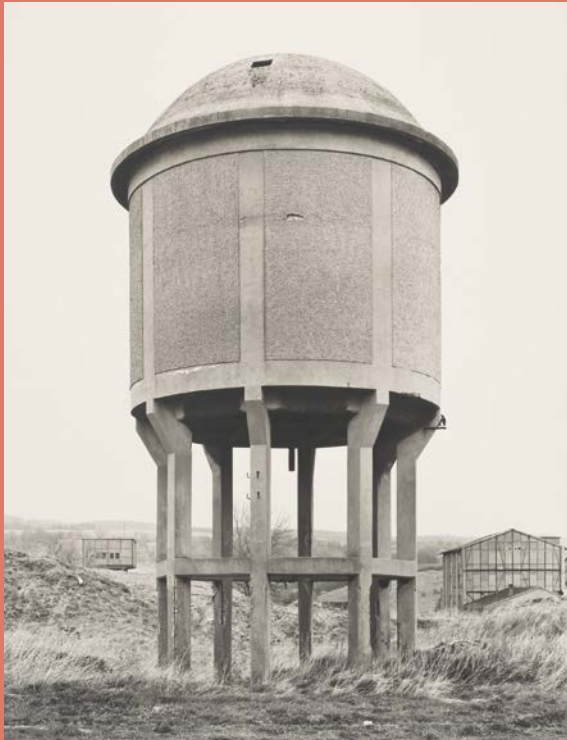
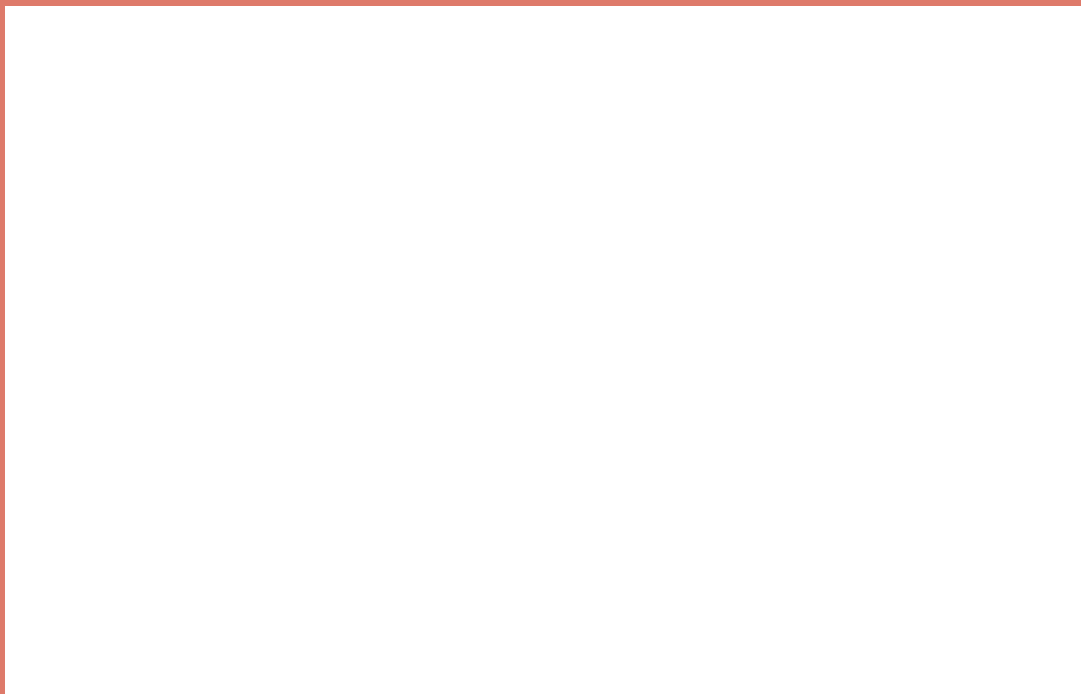
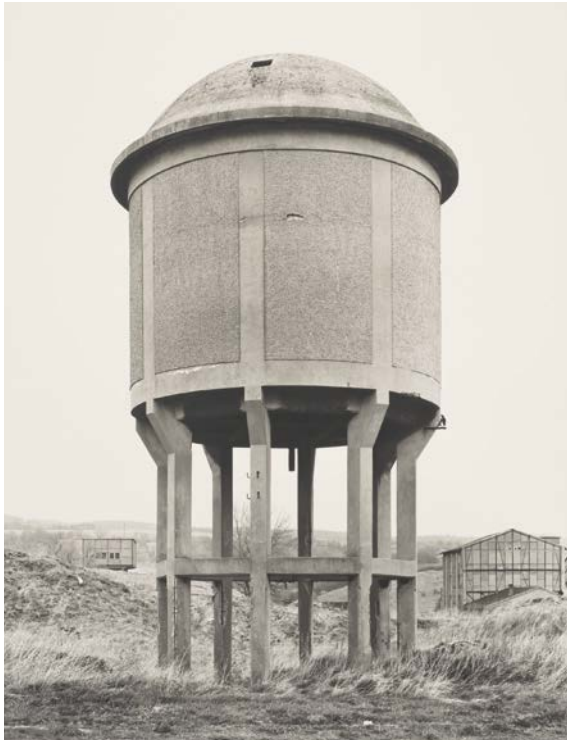


Bernd & Hilla Becher
FormenSprache
Brigitte & Martin
Matschinsky-Denninghoff





Bernd & Hilla Becher
FormenSprache
Brigitte & Martin
Matschinsky-Denninghoff



Bernd & Hilla Becher
FormenSprache
Brigitte & Martin
Matschinsky-Denninghoff

Inhalt / Contents

- 6 Grußwort / Foreword

MANUEL LUDORFF

- 8 FormenSprache

- 10 The Language of Form

NINA WAGNER

- 14 Funktionsbauten im Fokus – Formen im Vergleich.
Zu den Fotografien von Bernd und Hilla Becher

- 18 Functional Structures in Focus – Forms in Comparison.
On the Photographs of Bernd and Hilla Becher

GABRIELE CONRATH-SCHOLL

- 22 - 61 Werke / Works: Bernd & Hilla Becher

- 64 Im Dialog mit dem Raum
Skulptur als Zeitspur

- 69 In Dialogue with Space
Sculpture as a Trace of Time

ANETTE SCHWARZ

- 76 - 105 Werke / Works: Brigitte & Martin Matschinsky-Denninghoff

- 108 Katalogisierung / Cataloguing

- 124 Werke in öffentlichen Sammlungen (Auswahl) /
Works in public collections (selection)

- 126 Impressum / Imprint

Liebe Kunstfreundinnen und Kunstfreunde,

die Präsentation der beiden Künstlerpaare Bernd & Hilla Becher sowie Brigitte & Martin Matschinsky-Denninghoff eröffnet einen eindrucksvollen Dialog zweier eigenständiger, zugleich miteinander korrespondierender Werkansätze. Im Zentrum steht dabei der außergewöhnliche Pioniergeist, der beide Paare in ihrem jeweiligen künstlerischen Schaffen ausgezeichnet hat.

Bernd & Hilla Becher haben mit ihrer konzeptuellen Fotografie Maßstäbe gesetzt, die die Wahrnehmung industrieller Architektur grundlegend verändert haben. Ihre systematische und zugleich poetische Bildsprache hat eine ganze Generation von Künstlerinnen und Künstlern international beeinflusst.

Ebenso eindrucksvoll ist das skulpturale Werk von Brigitte & Martin Matschinsky-Denninghoff, das durch seine organische Dynamik und materialbewusste Formensprache besticht. Auch sie haben mit ihrer künstlerischen Haltung Grenzen überschritten und neue Perspektiven in der modernen Skulptur eröffnet.

Beiden Künstlerpaaren gemeinsam ist ein konsequentes Denken in Serien, Systemen und Formprinzipien, das dennoch stets Raum für ästhetische Offenheit lässt. Ihre Arbeiten fanden früh internationale Beachtung und sind heute aus dem Kanon der modernen Kunst nicht mehr wegzudenken.

Die Gegenüberstellung in dieser Ausstellung macht deutlich, wie unterschiedlich sich Pionierarbeit artikulieren kann und dennoch vergleichbare geistige Haltungen sichtbar werden. Es ist diese Verbindung von Strenge und Freiheit, von Konzept und Sinnlichkeit, die mich persönlich tief beeindruckt. Meine große Bewunderung gilt der Konsequenz und Klarheit, mit der beide Paare ihre künstlerischen Wege verfolgt haben. Ebenso begeistert mich die zeitlose Aktualität ihrer Werke, die auch heute nichts von ihrer Kraft verloren haben. Die internationale Rezeption beider Positionen unterstreicht ihre Bedeutung weit über den deutschen Kontext hinaus. Die Ausstellung „FormenSprache“ bietet damit nicht nur einen Blick zurück, sondern auch einen lebendigen Impuls für gegenwärtige und zukünftige künstlerische Auseinandersetzungen.

Last, but not least bedanke ich mich herzlich bei den beiden Autorinnen Gabriele Conrath-Scholl und Anette Schwarz für ihre Expertise und ihre hervorragenden Textbeiträge zu den jeweiligen Künstlerpaaren. Ich bin stolz und glücklich, diese Gegenüberstellung präsentieren zu können und wünsche Ihnen eine inspirierende und bereichernde Begegnung mit diesen außergewöhnlichen Werken.

Ihr,
Manuel Ludorff

Dear friends of the gallery,

The presentation of the two artist couples Bernd & Hilla Becher and Brigitte & Martin Matschinsky-Denninghoff, allows a compelling dialogue between two distinct yet deeply resonant artistic practices. At its heart lies the remarkable pioneering spirit that characterises the work of both couples in their respective artistic achievements. Bernd & Hilla Becher set new standards in conceptual photography, fundamentally transforming the way industrial architecture and photography at large is perceived. Their systematic yet profoundly poetic visual language has influenced generations of artists around the world. Equally remarkable is the sculptural oeuvre of Brigitte & Martin Matschinsky-Denninghoff, distinguished by its organic dynamism and sensitive understanding of material and form. They, too, transcended established boundaries, opening up new perspectives within modern sculpture through the originality of their artistic vision. Both artist partnerships share a rigorous commitment to serial thinking, structural systems and formal principles, while never losing sight of aesthetic openness and expressive freedom. Their work received international recognition at an early stage and has since become an indispensable part of the canon of modern art.

The juxtaposition of these two artistic positions in this exhibition vividly demonstrates the many ways in which pioneering work can manifest itself while revealing strikingly similar intellectual attitudes. It is precisely this balance between discipline and freedom, between conceptual clarity and sensuous expression, that I find so deeply inspiring. I have the greatest admiration for the consistency, integrity and clarity with which both couples pursued their artistic paths. Equally inspiring is the timeless relevance of their work, whose power and resonance remain undiminished to this day. The international reception of both oeuvres underlines their significance far beyond the German context. In this sense, our exhibition “The Language of Form” offers not only an opportunity to reflect upon outstanding artistic achievements of the past, but also a vibrant stimulus for contemporary and future artistic discourse.

Last but by no means least, I would like to express my sincere gratitude to Gabriele Conrath-Scholl and Anette Schwarz for their expertise and for their outstanding essays on the respective artist partnerships. I am both proud and delighted to present this exceptional dialogue and wish you an inspiring and enriching encounter with these extraordinary works.

Yours sincerely,
Manuel Ludorff

FormenSprache

Mit Werken von Bernd & Hilla Becher und Brigitte & Martin Matschinsky-Denninghoff präsentiert die Galerie Ludorff erstmals eine gemeinsame Ausstellung dieser beiden prägenden Künstlerpaare der deutschen Nachkriegskunst. Obwohl ihre Arbeitsfelder unterschiedlicher kaum sein könnten – hier die Fotografie, dort die Bildhauerei –, offenbart die Gegenüberstellung überraschende Gemeinsamkeiten.

Beide Paare begannen ihre gemeinsame künstlerische Arbeit in den 1950er Jahren und entwickelten über Jahrzehnte hinweg ein Werk von außergewöhnlicher Eigenständigkeit und internationaler Wirkung. Die Bechers schufen mit ihren fotografischen Typologien industrieller Architektur ein ebenso analytisches wie präzises Bildarchiv, während die Matschinsky-Denninghoffs eine skulpturale Sprache entwickelten, die von Dynamik, räumlicher Spannung und konstruktiver Klarheit geprägt ist. In der gemeinsamen Präsentation treten die Werke in einen Dialog, der weit über die Unterschiede der Medien hinausgeht.

Im Zentrum steht dabei die „FormenSprache“ der Werke. Linien, Proportionen, Materialien und wiederkehrende Strukturen bilden das Vokabular, mit dem beide Künstlerpaare ihre jeweiligen Bildwelten entwickeln. In den Fotografien der Bechers erscheinen Linien als konstruktive Elemente industrieller Architektur – in Fachwerkhäusern, Förder- oder Wassertürmen. In den Skulpturen der Matschinsky-Denninghoffs werden sie zu räumlichen Kräften, die sich bündeln, verdichten und im Spätwerk zunehmend aus dem festen Verband lösen, um sich frei im Raum zu entfalten. In beiden Œuvres wird die Linie zum zentralen Träger von Bewegung, Rhythmus und Ordnung.

Bereits auf den ersten Blick entsteht ein besonderer ästhetischer Reiz aus dem Zusammenspiel der schwarz-weißen Silbergelatineabzüge und der metallischen Skulpturen. Die reduzierte Farbigkeit lenkt die Aufmerksamkeit auf Form, Struktur und Materialität. Zugleich fordert die Ausstellung zu einem vergleichenden Sehen auf – einem Sehen, das den fotografischen Typologien der Bechers bereits eingeschrieben ist. Unterschiede und Gemeinsamkeiten treten hervor, Wiederholungen und Variationen werden sichtbar, und das Auge wird für feinste Nuancen geschult.

Die Wahrnehmung dieser Werke erfordert zudem Zeit. Die fotografischen Serien erschließen sich erst im vergleichenden Blick zwischen den einzelnen Aufnahmen; die allansichtigen Skulpturen verlangen nach langsamem Umschreiten. Während die Besucherinnen und Besucher die

Skulpturen räumlich erkunden, vollziehen die Fotografien der Bechers eine vergleichbare Bewegung nach: Das Paar umkreist ihre architektonischen Motive gedanklich und physisch, um deren Erscheinungsformen systematisch zu erfassen.

Darüber hinaus verbindet beide Werkkomplexe eine konzeptionelle Strenge. Wiederholung, Serialität und die Konzentration auf das Wesentliche prägen sowohl die fotografischen Typologien als auch die skulpturalen Formfindungen. Die Beschäftigung mit industriell geprägten Formen und konstruktiven Prinzipien führt dabei nicht zu nüchterner Sachlichkeit, sondern zu einer eigenständigen Ästhetik, die Rationalität und sinnliche Erfahrung miteinander verbindet.

Die vielleicht tiefgreifendste Gemeinsamkeit liegt jedoch in der besonderen Form ihrer Autorschaft. Sowohl Bernd & Hilla Becher als auch Brigitte & Martin Matschinsky-Denninghoff verstanden sich als gleichberechtigte künstlerische Arbeitsgemeinschaften. Ihre Werke entstanden nicht als Summe individueller Beiträge, sondern aus einer gemeinsamen künstlerischen Haltung heraus. Die daraus hervorgegangenen Œuvres entwickeln eine unverwechselbare Formensprache, die untrennbar mit der symbiotischen Zusammenarbeit der Paare verbunden ist.

Die Ausstellung lädt dazu ein, diese unerwarteten Korrespondenzen zwischen Fotografie und Skulptur zu entdecken. Sie macht sichtbar, wie zwei Künstlerpaare derselben Generation mit unterschiedlichsten Medien vergleichbare Fragen nach Form, Struktur, Bewegung und Wahrnehmung entwickelten. „FormenSprache“ ist eine Aufforderung zum intensiven Betrachten und Gedankenaustausch.



The Language of Form

With works by Bernd & Hilla Becher and Brigitte & Martin Matschinsky-Denninghoff, Galerie Ludorff presents, for the first time, a joint exhibition devoted to these two seminal artistic partnerships of post-war German art. Although their respective fields of practice could hardly be more different—photography on the one hand, sculpture on the other—the juxtaposition of their work reveals a series of striking similarities.

Both couples began working together in the 1950s and, over the course of several decades, developed oeuvres distinguished by exceptional originality and international influence. Bernd and Hilla Becher created an analytical and rigorously systematic photographic archive through their typologies of industrial architecture, while Brigitte and Martin Matschinsky-Denninghoff developed a sculptural language characterised by dynamism, spatial tension and structural clarity. Presented together, their works enter into a dialogue that extends well beyond the boundaries of their respective media.

At the heart of the exhibition lies “*The Language of Form*” embodied in these works. Lines, proportions, materials and recurring structures constitute the visual vocabulary through which both artistic partnerships developed their distinct artistic worlds. In the Bechers' photographs, lines emerge as constructive elements of industrial architecture—within framework houses, winding towers and water towers alike. In the sculptures of the Matschinsky-Denninghoffs, by contrast, lines become spatial forces that converge, condense and, particularly in the later works, increasingly detach themselves from fixed structural frameworks to unfold freely in space. Across both oeuvres, the line functions as the principal vehicle of movement, rhythm and order.

At first glance, a distinctive aesthetic appeal arises from the interplay between the black-and-white gelatine silver prints and the metallic sculptures. The restrained palette directs attention towards form, structure and materiality. At the same time, the exhibition invites to take a closer, comparative look—one that is already inherent in the Bechers' photographic typologies. Similarities and differences emerge; repetition and variation become perceptible; and the viewer's eye is attuned to the subtlest nuances.

The experience of these works also demands time. The photographic series disclose their full significance only through comparison between individual images, while the sculptures, conceived to be viewed from all

sides, invite slow circumambulation. As visitors explore the sculptures spatially, the Bechers' photographs evoke a comparable movement: the artists circled their architectural subjects both physically and conceptually in order to record their formal manifestations with systematic precision.

Moreover, both bodies of work are united by a rigorous conceptual discipline. Repetition, seriality and a concentration on essential forms characterise both the Bechers' photographs and the sculptures of the Matschinsky-Denninghoffs. Their engagement with industrial forms and constructive principles does not result in detached objectivity; rather, it gives rise to a distinctive aesthetic that brings rational order into dialogue with sensory experience.

Perhaps the most profound affinity, however, lies in the nature of their authorship. Both Bernd & Hilla Becher and Brigitte & Martin Matschinsky-Denninghoff understood themselves as equal artistic partnerships. Their works were not conceived as the sum of individual contributions, but emerged from a shared artistic vision. The resulting oeuvres developed highly distinctive formal languages that are inseparable from the symbiotic collaboration of each couple.

This exhibition invites viewers to discover these unexpected correspondences between photography and sculpture. It demonstrates how two artistic partnerships of the same generation, working in fundamentally different media, explored comparable questions concerning form, structure, movement and perception. *"The Language of Form"* is an invitation to look attentively, to compare, and to engage in dialogue.







Funktionsbauten im Fokus – Formen im Vergleich.

Zu den Fotografien von Bernd und Hilla Becher

Als Bernd und Hilla Becher 1970 ihre erste umfangreiche Monografie „*Anonyme Skulpturen. Eine Typologie technischer Bauten*“ herausgaben, hatten sie ihre fotografische Vorgehensweise und das damit verbundene Motivrepertoire bereits weitreichend entwickelt.¹ 1958/59 starteten sie ihren gemeinsamen künstlerischen Lebensweg, der sie auf die Spuren so profaner wie spezieller Bauformen – den Kalk- und Hochöfen, den Förder-, Kühl- und Wassertürmen, Gasbehältern und Silos – in unzählige Industriegebiete vor allem in Europa und Nordamerika führen sollte. Ihr Ziel war es, die von ihnen auf Arbeitsreisen ausfindig gemachten Objekte als ästhetisch wertgeschätzte Zeugnisse einer in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wachsenden, 100 Jahre später schwindenden Industrie-, Arbeits- und Alltagsgeschichte in aller Wirklichkeitstreue und Klarheit zu dokumentieren und für unterschiedlichste kulturelle Kontexte dauerhaft festzuhalten.

Seit Beginn ihres schrittweise wachsenden Großprojekts und bis 1976 erstellten die Bechers neben den Bildreihen ausgewählter Industriebauten auch die Werkgruppe der Siegerländer Fachwerkhäuser.² Vor allem Bernd Becher, der aus Siegen stammte und dem dieser Haustyp von Kindheit an vertraut war, erkannte darin sowohl ein ästhetisches als auch ein soziokulturell bedeutendes Thema, das mit der Bergwerks- und Hüttenindustrie der Region in enger Verbindung stand. Charakteristisch für die Bauweise war eine sparsame, auf Ornamente verzichtende Fachwerkkonstruktion, die teilweise in Eigenleistung errichtet werden konnte. Für ihre Fotografien nahm das Künstlerpaar eindeutige Perspektiven ein und gruppierete die Bildergebnisse – abgesehen von landschaftlichen Ortsansichten – nach Giebelansichten, Ansichten von Straßen- und Rückseiten sowie Eckansichten der Häuser (#7 Niederschelderhütte, Westerwald, D 1989). Bemerkenswert ist dabei, dass die Fachwerkhäuser nicht nur in ihrer schwarz-weißen Beschaffenheit zur Geltung gebracht wurden, sondern auch unter Beachtung von je nachdem teilweise oder komplett verschieferten Außenfassaden. Diese boten dem jeweiligen Gebäude einen Wetterschutz und verliehen ihm aufgrund der verwendeten Schiefertafeln eine dezent gemusterte, dunkel schimmernde Fassade, die durch Fenstereinbauten ein individuelles Gesicht erhielt (#8 Neunkirchen, Kreis Siegen, In der Trift 8, D 1972).

Das Typische eines Baukörpers zu erfassen und seine spezifische Form sachlich, unmissverständlich und ohne schmückende Bildeffekte sichtbar zu machen – dieser Idee blieben Bernd und Hilla Becher über mehr als ein halbes Jahrhundert verpflichtet. Als interpretierende Fotografen

oder Künstler wollten sie selbst nicht in Erscheinung treten. Die Aufmerksamkeit sollte allein dem dargestellten Objekt gelten. Ein Paradoxon, denn gerade ihre auf Objektivität gerichtete Aufnahmetechnik entwickelte sich zu ihrem unverwechselbaren Markenzeichen. Ihr unverkennbarer Stil zeichnet sich dadurch aus, dass die von ihnen in den Fokus genommenen und enorm präzise abgebildeten Bauten und Konstruktionen austariert und ohne optisch stürzende Linien gewissermaßen auf Augenhöhe im Bildzentrum stehen, und der gegebene Umraum das Objekt sinnvoll verortet, nie aber erzählerisch überbordend wirkt. Ein weiteres Kennzeichen ist das möglichst neutrale Licht eines idealerweise bedeckten Himmels, der wie ein heller Fond wirkt und das Motiv einer Studioaufnahme ähnlich, porträthaft freistellt. Schließlich blieben die Bechers in ihrer Arbeit durchweg einer Umsetzung in Schwarz-Weiß treu – auch um eine Voraussetzung für die Kombinierbarkeit der einzelnen Fotografien zu gewähren.

In der Beibehaltung dieses wiederholt befolgten Kompositionsmusters lag eine hohe künstlerische Leistung. Dies allein schon deshalb, weil die aufgesuchten Industrielandschaften mit ihren vielen zugehörigen Einrichtungen, Funktionsbauten, Gerüsten und Konstruktionen visuell nicht leicht durchdringbar waren. Zahlreiche Bauformen überlagerten sich, standen einer eigenen zweckmäßigen Logik folgend in vielfältigen Überschneidungen zueinander und präsentierten sich in ihrem Erscheinungsbild der Kamera gegenüber keineswegs leicht zugänglich. Wenn das Fotografenpaar Großapparaturen etwa auf einem Hütten- oder Bergwerksgelände für sein fortgesetzt wachsendes Archiv aufnehmen wollte – sei es ein Förderturm, ein Hochofen, die Zylinder von Wind-erhitzern, eine Fabrikhalle oder ein Kühl- oder Wasserturm –, gingen den Bildern meist eine längere Suche nach einem geeigneten Standort

Bernd und Hilla Becher mit
Sohn Max bei der Arbeit
vor Kalköfen in Meppel /
with their son Max working
in front of the lime kilns in
Meppel, NL 1968





voraus. Noch dazu spielten die jahreszeitlichen Wetterbedingungen eine Rolle, wollten sie doch starke Schattenbildungen oder störende Vegetation in ihren Darstellungen möglichst vermeiden (#4 Hochöfen (Winderhitzer), 1982–1988; #2 Kühlturm Zeche Waltrop, Ruhrgebiet, D 1967). Vorteilhafter zu fotografieren waren entsprechend Objekte, die auf freiem Gelände zu finden waren. Große Getreidesilos etwa boten sich an: Da sie oft auf weiter Ebene standen und schon aus der Ferne erkennbar waren, ließen sie sich vor Ort gut ins Bild setzen (#6 Getreidesilo, Fère Chamenoise, F 2006; #5 Silo, Neuss/Rhein [bzw. auf der Negativhülle war vermerkt: Düsseldorf-Heerdt (Hafen)], 1990).

Die Großbildkamera sorgfältig positioniert, suchten die Bechers ihre Motive in bewährter Methode geradezu aus ihrer Umgebung herauszufiltern, um sie später sowohl als singuläre Bildwerke oder auch in Kombination mit weiteren ihrer Aufnahmen zu präsentieren. Über die Erarbeitung von Einzelbildern hinaus entwarfen sie entsprechend Werkgruppen, in denen jedes Bild einen zugewiesenen Platz erhielt. Weitreichend bekannt sind jene Bildgruppen, die das Künstlerpaar einerseits als Typologien und andererseits als Abwicklungen bezeichnete. In diesen Tableaus verdichtet sich ihre typologische Sichtweise in nochmals verstärkter Form.

In den sogenannten Typologien kombinierten Bernd und Hilla Becher rasterförmig angeordnete Ansichten von beispielsweise 4, 9, 10, 12 oder 15 Bauformen eines in Variationen vorkommenden Typus, sodass die Betrachtenden zu einem vergleichenden Sehen von oben nach unten, von rechts nach links und über die Diagonale des Tableaus angeregt werden (#1 Fabrikhallen, 1962–1985; #13 Wassertürme 1972–1983, vgl. a. #4).

Auf diese Weise lassen sich allgemeingültige sowie individuelle Merkmale der Motive entdecken und analysieren.

Ihre sogenannten Abwicklungen umfassen ebenfalls mehrere Fotografien, die in ihrer Reihenfolge und Anordnung festgelegt sind. Diese Darstellungsform eignete sich vor allem für komplexe und vielgestaltige Bauten, die aus mehreren Richtungen – sei es aus frontaler Sicht oder aus einer Übereckansicht – eine unterschiedliche Wirkung aufweisen (#9 Moffat Breaker, Scranton, PA, USA 1975). Ein Objekt kann in dieser mehrere Ansichten umfassenden Weise nahezu plastisch, gleichsam wie auf einem Drehteller, vor Augen geführt und in seiner räumlichen Erscheinung nachvollziehbar umrundet werden. Vor diesem Hintergrund erscheint die Verleihung des Goldenen Löwen für Skulptur an Bernd und Hilla Becher auf der Biennale Venedig 1990 umso folgerichtiger, zumal für das Medium Fotografie damals keine eigene Auszeichnung vorgesehen war.

Bernd und Hilla Bechers Werke beeindrucken durch einen fotografischen Stil, der die deskriptive Qualität des Mediums sowie die Tradition einer realitätsgetreuen, am Motiv ausgerichteten Fotografie, wie sie in den 1920er und 1930er Jahren wiederholt maßgebend wurde, schöpferisch verarbeitet und in einer eigenen Bildsprache seinen Ausdruck findet. Mit ihren Arbeiten knüpften sie erfolgreich an die Concept- und Minimal Art der 1960er Jahre und fortgesetzt an die künstlerische Avantgarde an. Allein ihre viermalige Teilnahme an den documenta-Ausstellungen zwischen 1972 und 2002 belegt eindrucksvoll ihre künstlerische Relevanz. Dass heute weltweit von einer Becher-Schule gesprochen wird, geht auf Bernd Bechers Professur und Klasse an der Kunstakademie Düsseldorf zurück, aus der ebenso wertgeschätzte Fotografen und Fotografinnen hervorgegangen sind. Bernd und Hilla Becher hatten selbst von 1957/58 bis 1961 an der Akademie studiert und zwar freie Grafik bei Professor Walter Breker – eine privat wie beruflich aufregende Zeit. 2002 erinnerte sich Bernd Becher an die Anfänge der gemeinsamen Arbeit mit Hilla: „Wir dachten, das wird ein wunderbares Abenteuer, da werden wir um die Welt fahren. [...] Wir dachten: Wenn sich mit unserer Arbeit wirklich eine Systematik ergibt, dann wird das ein internationales Industriegebiet in der Schublade. Da diese Dinge immer mehr verschwanden, konnten wir uns vorstellen, dass das photographische Konservieren dieser Dinge auch irgendwann einmal interessant werden wird.“³ Was Bernd Becher hier bescheiden formulierte, entwickelte sich zu einem aus kunst- und kulturgeschichtlicher Sicht unvergleichlichen Werk enzyklopädischen Ausmaßes, das in repräsentativen Teilen in den anerkanntesten Sammlungen und Museen der Welt Bewunderung erfährt.

Gabriele Conrath-Scholl ist die ehemalige Leiterin der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur in Köln, die das Bernd & Hilla Becher Archiv betreut.

¹ Vgl. Bernhard und Hilla Becher: *Anonyme Skulpturen. Eine Typologie technischer Bauten*, Düsseldorf: Art-Press, 1970.

² Vgl. Bernd und Hilla Becher: *Fachwerkhäuser des Siegener Industriegebietes*, München: Schirmer/Mosel, 1977.

³ Bernd Becher in: Ulf Erdmann Ziegler: „Interview mit Bernd und Hilla Becher“, in: Ulf Erdmann Ziegler, Dominik Wichmann: *Bernd & Hilla Becher im Gespräch. Zwei Interviews*, München: Schirmer/Mosel, 2016, S. 17–72, hier S. 28.

Functional Structures in Focus – Forms in Comparison.

On the Photographs of Bernd and Hilla Becher

When Bernd and Hilla Becher published their first major monograph, *“Anonyme Skulpturen. Typology of Technical Constructions”* in 1970, they had already developed both their photographic methodology and the associated repertoire of motifs to a remarkable degree.¹ In 1958/59, they embarked upon a shared artistic journey that would lead them through countless industrial regions, particularly in Europe and North America, in search of structures as commonplace as they were specialised: lime kilns and blast furnaces, winding towers, cooling towers and water towers, gas tanks, and silos. Their aim was to document these structures—discovered during extensive field trips—with the greatest possible fidelity and clarity, preserving them as aesthetically valued testimonies to an industrial, occupational and everyday culture that had expanded during the second half of the nineteenth century and was beginning to disappear a century later. Through their photographs, they wanted to have these buildings permanently recorded for a wide range of cultural contexts.

From the outset of their gradually expanding long-term project until 1976, the Bechers produced not only photographic series of selected industrial structures but also the body of work devoted to the framework houses of the Siegerland region.² Bernd Becher in particular, who originated from Siegen and had been familiar with this type of dwelling since childhood, recognised in it both an aesthetic subject and a socio-cultural phenomenon closely connected to the region’s mining and ironworking industries. Characteristic of these buildings was an economical framework construction devoid of ornamentation and, in some cases, capable of being erected through self-build labour. For their photographs, the artists adopted clearly defined viewpoints and organised the resulting images—apart from a number of topographical views—according to gable elevations, front and rear façades, and corner views of the houses (#7 *Niederschelderhütte, Westerwald*, D 1989). It is noteworthy that these framework houses were presented not only in their black-and-white materiality but also with careful attention to façades that were partially or entirely clad in slate. Such cladding protected the buildings from the elements and endowed them, through the use of slate shingles, with subtly patterned, darkly shimmering surfaces, while the arrangement of windows lent each structure an individual character (#8 *Neunkirchen, Kreis Siegen, In der Trift* 8, D 1972).

To capture the essential characteristics of a facility and to render its specific form visible in an objective, unequivocal manner, free from

decorative pictorial effects—this was the principle to which Bernd and Hilla Becher remained committed for more than half a century. They did not wish to appear as interpretative photographers or artists; attention was to be directed solely towards the depicted object. Yet this constituted something of a paradox, for it was precisely their commitment to objectivity that evolved into their unmistakable hallmark. Their distinctive style is characterised by the fact that the buildings and constructions they photographed with extraordinary precision appear balanced within the image, free from converging verticals and positioned, as it were, at eye level in the centre of the frame. The surrounding environment serves to situate the object meaningfully but never assumes an overly narrative role. Another defining feature is the use of neutral light beneath an ideally overcast sky, which functions as a luminous backdrop and isolates the motif in a portrait-like manner reminiscent of a studio photograph. Finally, throughout their careers the Bechers remained faithful to black-and-white photography, not least because it provided a prerequisite for the combination and comparison of individual images.

Maintaining this consistently applied compositional scheme constituted a considerable artistic achievement. This was due in no small part to the visual complexity of the industrial landscapes they explored, with their numerous associated facilities, functional structures, frameworks and constructions. A multitude of different forms overlapped, interacting according to their own utilitarian logic in a network of complex relationships, and often presented themselves to the camera in anything but an easily legible manner. Whenever the photographers sought to record large-scale installations—whether on the grounds of a blast furnace plant or a mining complex—for their ever-growing

Bernd und Hilla Becher
bei der Arbeit /
working, Mine de la
Mourière, Piennes,
F 1985



archive, be it a winding tower, blast furnace, hot-blast stove cylinder, factory hall, cooling tower or water tower, the resulting image was usually preceded by a lengthy search for an appropriate vantage point. Seasonal weather conditions also played a role, as they aimed wherever possible to avoid strong shadows and distracting vegetation in their representations (#4 *Hochöfen (Winderhitzer)*, 1982–1988; #2 *Kühlturm Zeche Waltrop, Ruhrgebiet, D* 1967). Structures situated in open terrain were correspondingly easier to photograph. Large grain silos, for example, proved particularly suitable: often standing on expansive plains and visible from great distances, they could readily be framed on site (#6 *Getreidesilo, Fère-Champenoise*, 2006; #5 *Silo, Neuss/Rhein* [the negative sleeve alternatively noted: *Düsseldorf-Heerd (Hafen)*], 1990).

Having carefully positioned their large-format camera, the Bechers sought, through a method refined over many years, to isolate their subjects from their surroundings. The resulting images could then be presented either as autonomous works or in conjunction with other photographs. Beyond the creation of individual images, they conceived groups of works in which each photograph occupied a precisely assigned position. Particularly well known are the image groups that the artists referred to as *typologies* and *unfoldings* (or *unwings*). In these tableaux, their typological approach finds especially concentrated expression. In the so-called *typologies*, Bernd and Hilla Becher arranged views of 4, 9, 10, 12 or 15 structures belonging to a particular architectural type in a grid formation, encouraging viewers to engage in a comparative mode of seeing from top to bottom, left to right and across the diagonals of the tableau (#1 *Fabrikhallen*, 1962–1985; #13 *Wassertürme*, 1972–1983, cf. also #4). This approach enables both universal and individual characteristics of the motifs to be identified and analysed.

Their so-called *unfoldings* likewise comprise multiple photographs arranged in a predetermined sequence and configuration. This mode of presentation was particularly suited to complex and multifaceted structures whose appearance varied significantly when viewed from different angles, whether frontally or from oblique perspectives (#9 *Moffat Breaker, Scranton, PA, USA* 1975). Presented through a sequence of views, an object can be experienced almost sculpturally, as though placed upon a revolving turntable, allowing its spatial form to be comprehended through a virtual circumambulation. Against this background, the award of the Golden Lion for Sculpture to Bernd and Hilla Becher at the Venice Biennale in 1990 appears all the more fitting, particularly since no separate prize for photography existed at the time. The work of Bernd and Hilla Becher is distinguished by a photographic style that creatively assimilates both the descriptive qualities of the medium and the tradition of reality-based, subject-oriented photography that became influential during the 1920s and 1930s, translating these influences into a distinctive visual language. Through their work, they successfully established connections with Conceptual Art and Minimal Art of the 1960s and, more broadly, with the artistic avant-garde. Their artistic significance is compellingly demonstrated by their participation in four editions of documenta between 1972 and 2002. The fact that a

Wolfgang Maria Weber: Hilla und Bernd Becher arrangieren eine Hochofen-Typologie, München, /
Hilla and Bernd Becher arrange a typology of
blast furnaces, Munich, D 1990



“Becher School” is now recognised internationally stems from Bernd Becher’s professorship and class at the Kunstakademie Düsseldorf, from which numerous highly regarded photographers emerged. Bernd and Hilla Becher themselves studied at the academy from 1957/58 to 1961, specialising in graphic art under Professor Walter Breker—a period that proved formative and exciting both personally and professionally. In 2002, Bernd Becher reflected upon the beginnings of their collaborative work with Hilla:

“We thought it would be a wonderful adventure; we would travel around the world. [...] We thought: if our work really developed into a system, it would become an international industrial region in a drawer. As these things disappeared more and more, we could imagine that the photographic preservation of them might one day become of interest.”³ What Bernd Becher expressed here with characteristic modesty developed into a body of work of encyclopaedic scope unparalleled in both art and cultural history, and one whose most representative examples are today admired in many of the world’s most distinguished collections and museums.

Gabriele Conrath-Scholl is the former head of Die
Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur in Cologne,
which manages the Bernd & Hilla Becher Archive.

1 Bernhard & Hilla Becher: *Anonyme Skulpturen. A Typology of Technical Constructions*, New York: Wittenborn and Co., 1970.

2 Bernd & Hilla Becher: *Framework Houses of the Siegen Industrial Region*, Munich: Schirmer/Mosel 2000.

3 Bernd Becher in: Ulf Erdmann Ziegler: „Interview mit Bernd und Hilla Becher“, in: Ulf Erdmann Ziegler, Dominik Wichmann: *Bernd & Hilla Becher im Gespräch. Zwei Interviews*, Munich: Schirmer/Mosel, 2016, p. 17–72, here p. 28.



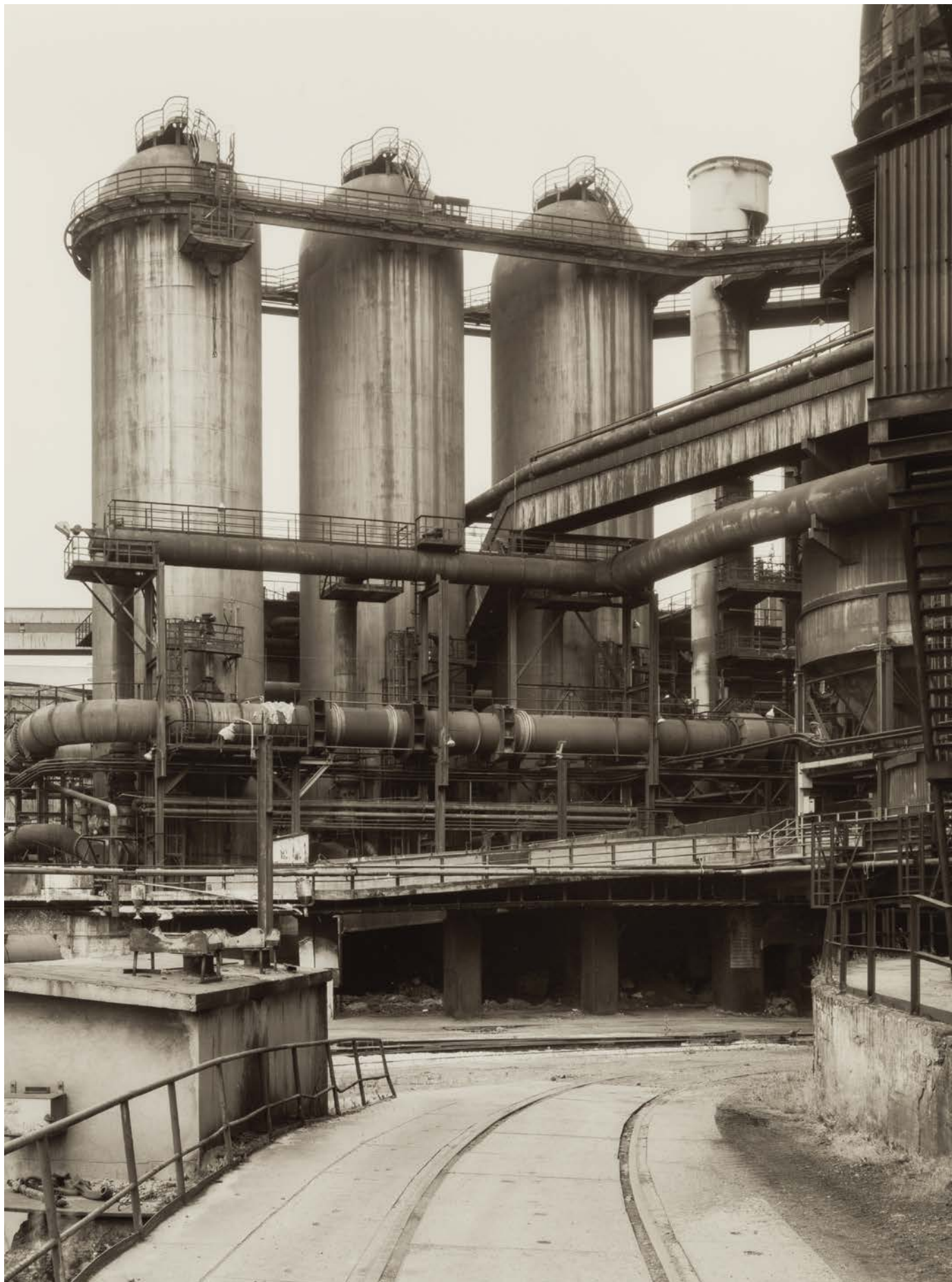












aus/from #4_Hochöfen (Winderhitzer)

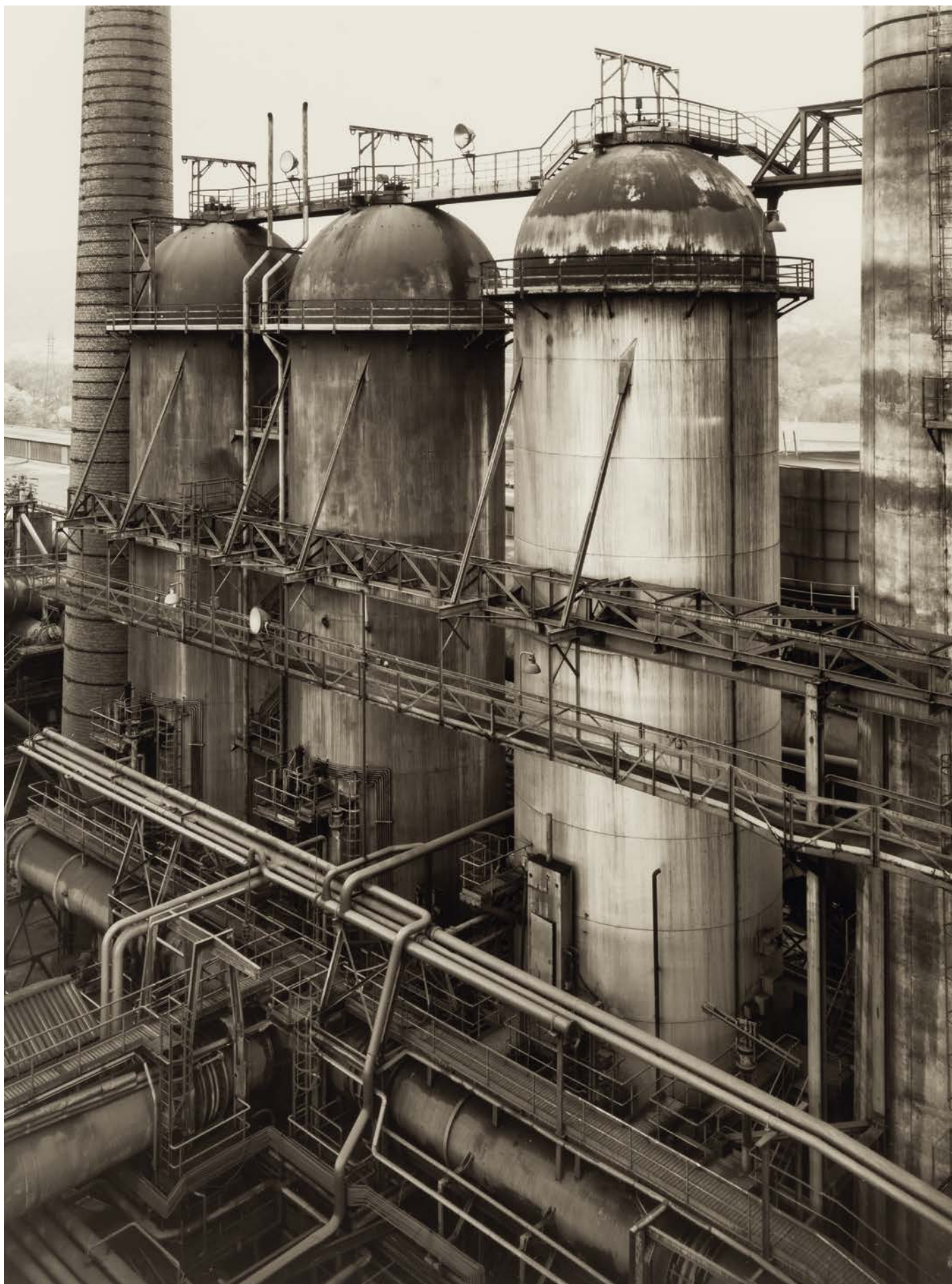


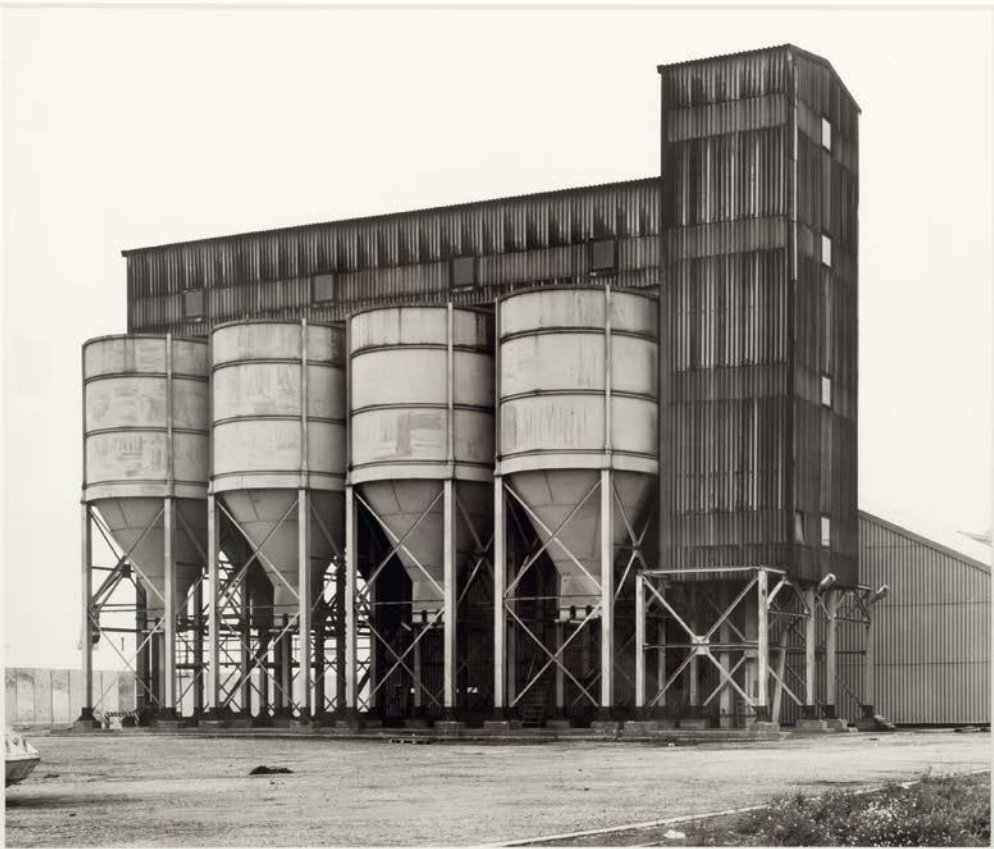






aus/from #4_Hochöfen (Winderhitzer)









































Im Dialog mit dem Raum

Skulptur als Zeitspur

Mit der Ausstellung „FormenSprache“ wird ein Mikrokosmos der Skulpturenwelt von Brigitte und Martin Matschinsky-Denninghoff zugänglich gemacht, der einen Ein- und Überblick in vier Jahrzehnten ihres künstlerischen Schaffens eröffnet. Die Formensprache entwickelt sich aus einer Umsetzung von Themen aus Natur, Mythologie und Lyrik in eine abstrakte Figurenwelt, die uns mitnimmt auf eine Reise, die von Thesen und Assoziationen geprägt ist. Dualität, Dialog, Dissonanz und Harmonie - das Ringen um die Verständigung miteinander und zueinander steht dabei im Fokus.¹

Meine erste Begegnung mit Brigitte und Martin liegt 40 Jahre zurück. Wir waren eine Gruppe von Studierenden, die zu einem Atelierbesuch in Berlin eingeladen waren. Die folgenden Stunden waren ausgefüllt von lebhaften Gesprächen inmitten der Skulpturen. Die Vielfalt war beeindruckend, einige davon in meterhohen Regalen, eine Gesellschaft aus abstrakten, dreidimensionalen Messing-Zinn-Gestalten. Die Löttechnik der Werke aus Messing und Zinn konnten wir am Werkstisch in Augenschein nehmen. Für uns alle war dieser Atelierbesuch eine Art Erdung in unserem kunsthistorisch geprägten Dasein, nicht nur was die Bedeutung von strukturiertem Arbeiten angeht.

1990 wurde das Atelier mein Zuhause, die Arbeit am Werkverzeichnis begann und mir wurde schnell klar, dass ich meine romantische Vorstellung vom Künstlerdasein korrigieren musste. Feste Arbeitszeiten mit Pausen und Ritualen, wie dem mittäglichen Espresso bestimmten den Tagesablauf.

Jede Skulptur ist ein Solitär. Alle, die kleinen wie die großen, sind Unikate. Ausnahmen bilden sehr selten gefertigte Editionen aus Messing/Zinn.

Der Modellgedanke lag dem Künstlerpaar fern. Der Charakter der eigenständigen dreidimensionalen Skizze ist ebenso werkimmanent wie für die mittelgroßen Skulpturen. Der Linie, ob als Messingstab, Chromnickelstahlrohr oder gebündelt in den daraus erwachsenden organischen Formen, bleiben beide über ihre gesamte Schaffensperiode treu.

Die Herausforderung an das künstlerische Werk besteht darin, die Skulpturen aus unterschiedlichen Positionen zu betrachten. Dabei wird die eigene Bewegung zum Mitgestalter, der Raum zum Material und die Materialität der Skulptur im Zusammenspiel mit diesen Komponenten und Koordinaten zum Träger des Gesamtbildes.

Ein zentrales Strukturprinzip im Werk von Brigitte und Martin Matschinsky-Denninghoff ist die Dualität. Sie zeigt sich nicht nur formal, sondern auch materiell, räumlich und konzeptuell. Das gesamte bildhauerische Œuvre basiert auf der produktiven Spannung gegensätzlicher Kräfte, deren Zusammenwirken die dreidimensionale Form erst hervorbringt. Charakteristisch sind die Zweiheit aus Stabilität und Bewegung, Masse und Auflösung, Innen- und Außenraum sowie die Dualität der Materialien. Durch die Löt- und Schweißtechnik entsteht eine strukturierte Oberfläche, die je nach Lichteinfall den dreidimensionalen Körpern eine hautähnliche Oberfläche verleihen, die durch Biegung und Drehung eine reflektierende Spannkraft entwickeln.

Bereits die 30 cm hohe Skulptur „64/5“ (siehe #19), die 1964 knapp 10 Jahre nach Beginn der Zusammenarbeit als Künstlerduo entstand, lässt erahnen, dass im Kleinen Potenzial für Großes steckt. Die Aufzählung hinter den Jahreszahlen, hier die Fünf, dokumentiert die zeitliche Abfolge der im Jahr 1964 entstandenen Variationen, die sich mit der Vielfalt von Möglichkeiten auseinandersetzt, den Raum zu ummanteln. Insgesamt gibt es 19 Variationen - alle zwischen 20 und 56 cm hoch, die sich diesem Thema der architektonisch anmutenden, fächerartigen dynamischen Konstruktion widmen.

Brigitte und Martin
Matschinsky-Denninghoff
im Atelier bei der Arbeit
an „Brunnen“ (1963) /
in their studio working on
“Brunnen” (1963), 1963





Brigitte und Martin
Matschinsky-Denninghoff,
„Berlin“, 1985-1987, auf der /
on Tauentzienstraße in
Berlin

Mit der Skulptur „Kala“ (siehe #22) aus dem Jahr 1968 hält der Quader als Mitspieler Einzug in das skulpturale Ensemble und wird im Zusammenspiel mit den Rohrbündeln zu einem Kräfteblock; durchdrungen und gleichzeitig haltgebend belegt er gleich mehrere Eigenschaften. Hier werden die Quader durch die Bewegung der organischen Form diagonal auseinandergeschoben und halten in der Momentaufnahme den Prozess der Verwandlung fest.

Fortlaufend entwickeln Matschinsky-Denninghoff ihre Formensprache mit dem Siegel der Wiedererkennbarkeit, der ihnen eigenen bildhauerischen DNA. Sie befreien, so scheint es, die Skulptur von ihrer Schwerkraft, erschaffen Illusionsträger, transformieren Masse in Dynamik und lösen sie teilweise auf. Gleichzeitig schaffen sie metallgewordene Momentaufnahmen. So scheint „Kleiner Novemberwald“ (1978, siehe #21) und „Herbst“ (1979, siehe #24) das Innehalten der stilisierten Bäume festzuhalten, ruhend, als Gemeinschaft oder Paar aufgestellt.

Der „Lynkeus“ von 1977 (siehe #25) als eine aufragende abstrakte Gestalt, die wie ein Wächter oder Beobachter mit Weitblick wirkt und wohlmöglich auf die griechische Mythologie verweist, die Lynkeus als Mensch mit Durchblick benennt.² Die Skulptur symbolisiert durch ihre Formensprache die der Natur innewohnenden Eigenschaften, Wachstum und Metamorphose und erschafft gleichzeitig ein Wesen, dessen Aufmerksamkeit auf sie gerichtet ist. Fast 40 Jahre nach seiner Entstehung schauen wir auf ein Werk, das aktueller kaum sein könnte.

Mit dem Werk „Ela“ von 1979 (siehe #23) wird eine Leichtigkeit im Zusammenspiel aus Form und Raum erreicht, die Illusion eines fast schwerlosen Metallmantels, dem eine Schutzfunktion innewohnt.

Diese Skulpturen definieren nicht nur äußere Umrisse, sondern schaffen innere Spannungsräume. Der Raum wird nicht als bloßes Umfeld verstanden, sondern als integraler Bestandteil der Form. Innen und außen treten in ein Wechselverhältnis. Nicht die Grenze zwischen Form und Raum, sondern der Dialog zwischen beiden macht sie zu Akteuren.

Der „Regenbaum II“ von 1988 (siehe #20) aus Messing/Zinn ist in seiner Formensprache zukunftsweisend für das Spätwerk aus Chromnickelstahl, das die Auflösung der Rohrbündelstruktur in seine Bestandteile zum Thema hat und die einzelne Chromnickelstahlröhre, wie hier den einzelnen Messingstab als Linie zum Gestaltungselement erhebt (siehe Abb. S. 70).

Monumentale Formen aus dem industriefertigten Chromnickelstahl sind das Markenzeichen des Künstlerpaars im öffentlichen Raum. Die wohl bekannteste ist „Berlin“ (1985-1987, siehe Abb. S. 66). Anlässlich der 750 Jahrfeier, findet die Namensträgerin der Jubilarin zwischen KaDeWe und Gedächtniskirche auf dem Mittelstreifen des Tauentzien ihren Bestimmungsort und wird zum Wahrzeichen der geteilten Stadt mit vier Rohrbündelelementen, die sich nach oben windend ineinander verschlungen mit ihren gekappten Enden einer Berührung annähern.

Aus dem Jahr 1992 präsentiert die Galerie Ludorff den „Theseus II“ (siehe #17) aus Messing/Zinn. Die Kraft, die von dieser Skulptur ausgeht, wird durch nur zwei Elemente erzeugt. Ein Duo aus Rohrbündeln wird zu einem wesenhaften Energieträger. Gleich einer Umarmung umfängt die horizontale Form den Raum, gestützt von seinem vertikalen aufstrebenden Pendant. Das Gesamtbild lässt die Leichtigkeit als Gewinnerin, als Hoffnungsträgerin wirken, die Vision für die Skulptur „Großer Theseus“ aus 1992 (siehe Abb. S. 73) bereits in sich tragend. Das Verhältnis von statischer Konstruktion und dynamischer Wirkung bestimmt das werkimmanente Gestaltungsprinzip. Obwohl die Werke aus festen, präzise konstruierten Metallelementen bestehen, erzeugen sie den Eindruck von Bewegung, Drehung oder Schwingung. Die Form erscheint zugleich stabil und in fortwährender Bewegung begriffen. Diese Gleichzeitigkeit bildet einen zentralen ästhetischen Reiz. Das Ringen um die Kräfte und das Ziel, diese zu bündeln in einer Einheit, die den Charakterzug der Dualität trägt, lässt ein Werk aus dem Spannungsverhältnis gegensätzlicher Pole entstehen. Ruhe und Dynamik, Materialität und Entgrenzung, Konstruktion und Bewegung verleihen ihrem Werk seine besondere Komplexität und machen es zu einem bedeutenden Beitrag der konstruktiv-abstrakten Skulptur des 20. Jahrhunderts.

Die Frage, wer bei einem Künstlerpaar maßgeblich für den künstlerisch, kreativen Teil steht, wird immer wieder gestellt. Wohl auch weil er oft höher bewertet wird, als all die Prozesse, die eine Rolle spielen, damit ein Werk realisiert werden kann. Die Biografien beider legen nahe, dass



Brigitte und Martin Matschinsky-Denninghoff 1966 im Atelier in der Rue Cels in Paris bei der Arbeit an der „Skulptur für die Bibliothek Tübingen“ (1966) / in their studio on Rue Cels in Paris in 1966, working on “Skulptur für die Bibliothek Tübingen” (1966)

1 Dazu bedarf es nicht nur Ausdauer auf künstlerischer Seite, eine Dialogbereitschaft und die Kraft, Widerstände, die über die Gravitation hinausgehen, zu überwinden. Unermüdliche Wegbegleiter, ob Atelier- und Werkstattassistenten - meist ebenfalls Künstler - Persönlichkeiten aus Museen, Galerien und Privatsammlungen sind am Erfolg diese Künstlerehepaars ebenso maßgeblich beteiligt.

2 In Goethes Drama „Faust II“ beginnt der fünfte Akt mit der Ode des Türmers Lynkeus an das Sehen und die Welt. Seine Aufgabe ist es, aus seiner erhöhten Position wachsam sein Umfeld im Auge zu behalten. Im Kern geht es um die Selbst- und Weltwahrnehmung, die durch Lynkeus positiv als Einheit verkörpert werden. Goethe erschafft mit diesem Charakter eine Gegenkraft zu Mephisto und Faust, deren Willen die systematische Naturbeherrschung in den Fokus nimmt. Lykeus verkörpert eine ausschließlich die Schönheit wahrnehmende Figur, der die genuin ästhetische Erfahrung zugeordnet ist.

Brigitte den höheren künstlerischen und kreativeren Anteil verkörpert, da er ihrem klassischen Werdegang entspricht. Das Ergebnis aber ist ein zur dreidimensionalen Form gewordener Dialog, der neben Machbarkeit und Umsetzung einer Idee auch das Ringen um den Weg dokumentiert. Es ist das Zusammenspiel von zwei Individuen mit sich ergänzenden Charakteren. Die ruhige, nachdenkliche, vermittelnde und in sich ruhende Künstlerin, die Mitglied der ZEN-Gruppe war und für die stets der Weg das Ziel war, und einem Künstler, der von der Fotografie und der Schauspielkunst kam, der Performer und Macher war und der sich ab 1955 die Rolle des Mitspielers auf Augenhöhe erarbeitete. Extrovertiert und für seine oft schroffe Art bekannt, hat er immer den gemeinsamen Erfolg im Blick gehabt.

Jeder für sich wäre wohl kaum so erfolgreich in der Kunstwelt geworden. Documenta- und Biennale-Teilnahmen, Ausstellungen in Museen und Galerien, Förderungen von öffentlichen Projekten, all das hat dieses Künstlerpaar über einen Zeitraum von mehr als 50 Jahren erreicht. Zusammen.

Anette Schwarz ist die Verfasserin des Werkverzeichnisses der Skulpturen von Matschinsky-Denninghoff.

In Dialogue with Space

Sculpture as a Trace of Time

The exhibition “*The Language of Form*” offers access to a microcosm of the sculptural world of Brigitte and Martin Matschinsky-Denninghoff, providing both an introduction to and an overview of four decades of their artistic practice. Their visual language evolves from the translation of themes drawn from nature, mythology, and poetry into an abstract world of figures, taking us on a journey shaped by propositions and associations. Duality, dialogue, dissonance, and harmony—the struggle for mutual understanding and connection—lie at the heart of their work.¹

My first encounter with Brigitte and Martin dates back forty years. As part of a group of students, I was invited to visit their studio in Berlin. The hours that followed were filled with lively conversations amidst the sculptures. The diversity of the works was striking; some were displayed on towering shelves, forming a society of abstract, three-dimensional brass-and-tin figures. At the workbench, we were able to observe the soldering technique used in the creation of these brass and tin sculptures. For all of us, the studio visit was a grounding experience within our art-historically shaped existence, not least in terms of understanding the significance of disciplined and structured work.

In 1990, the studio became my home, and work on the catalogue raisonné began. It quickly became apparent that I would have to revise my romantic notions of the artist’s life. Fixed working hours, regular breaks, and rituals such as the midday espresso structured the daily routine.

Every sculpture is a singular work. Whether small or large, each is unique. Exceptions are limited to a very small number of editions produced in brass and tin.

The concept of the model was alien to the artist duo. The character of the autonomous three-dimensional sketch is as inherent to the work as it is to the medium-sized sculptures. Throughout their entire creative period, both artists remained faithful to the line—whether realised as a brass rod, a stainless-steel tube, or bundled into the organic forms that emerge from these elements.

The challenge posed by their work lies in viewing the sculptures from different positions. In doing so, the viewer’s own movement becomes

a co-creator, space becomes a material, and the materiality of the sculpture, in interaction with these components and coordinates, becomes the carrier of the overall image.

A central structural principle in the work of Brigitte and Martin Matschinsky-Denninghoff is duality. This manifests itself not only formally but also materially, spatially, and conceptually. Their entire sculptural oeuvre is based on the productive tension between opposing forces, whose interaction gives rise to three-dimensional form. Characteristic oppositions include stability and movement, mass and dissolution, interior and exterior space, as well as the duality of materials. Through soldering and welding techniques, a textured surface emerges which, depending on the incidence of light, lends the three-dimensional bodies a skin-like quality. Through bending and twisting, the forms develop a reflective tensile energy.

The sculpture “64/5” (see #19), standing only 30 centimetres high and created in 1964, almost ten years after the beginning of the artists’ collaboration, already suggests that great potential resides within the



Brigitte und Martin Matschinsky-Denninghoff 2000 in ihrem Skulpturengarten in Schönfeld vor der Skulptur „Kern“ (1999) / in their sculpture garden in Schönfeld in 2000 in front of their sculpture “Kern” (1999)

small scale. The numeral following the year—in this case the five—documents the chronological sequence of the variations created in 1964, each exploring different possibilities for enclosing and articulating space. In total, there are 19 variations, ranging from 20 to 56 centimetres in height, all dedicated to this theme of architecturally inspired, fan-like dynamic construction.

With the sculpture “*Kala*” from 1968 (see #22), the cuboid enters the sculptural ensemble as an active participant. In interaction with the bundled tubes, it becomes a block of forces; penetrated yet simultaneously supportive, it embodies multiple properties at once. Here, the cuboids are pushed apart diagonally by the movement of the organic form, capturing in a single moment the process of transformation.

Over time, Matschinsky-Denninghoff continuously developed their visual language while maintaining the hallmark of recognisability—their own distinctive sculptural DNA. They appear to liberate sculpture from gravity, creating vehicles of illusion, transforming mass into dynamism and, at times, partially dissolving it. At the same time, they create moments cast in metal. Thus, “*Kleiner Novemberwald*” (1978, see #21) and “*Herbst*” (1979, see #24) seem to capture stylised trees in a state of pause, standing quietly either as a community or as a pair.

“*Lynkeus*” (1977, see #25) rises as an abstract figure resembling a guardian or observer endowed with far-reaching vision, perhaps alluding to Greek mythology, in which Lynkeus is known as one who can see through things.² Through its formal language, the sculpture symbolises qualities inherent in nature—growth and metamorphosis—while simultaneously creating a being whose attention appears directed towards them. Nearly forty years after its creation, we encounter a work whose relevance could scarcely be greater.

With “*Ela*” (1979, see #23), a remarkable lightness is achieved in the interplay between form and space. The sculpture creates the illusion of an almost weightless metal mantle endowed with a protective function.

These sculptures do not merely define external contours; they create internal fields of tension. Space is not understood as a mere environment but as an integral component of form. Interior and exterior enter into a reciprocal relationship. It is not the boundary between form and space, but the dialogue between the two, that transforms them into active agents.

The brass-and-tin sculpture “*Regenbaum II*” (1988, see #20) anticipates in its formal language the later stainless-steel works, which focus on the dissolution of the bundled-tube structure into its constituent parts and elevate the individual stainless-steel tube—just as the individual brass rod functions here—to a primary compositional element (see fig. p. 70).

Monumental forms fashioned from industrially produced stainless steel became the artists' hallmark in public space. Perhaps the best known is "*Berlin*" (1985–1987, see fig. p. 66). Created for the city's 750th anniversary celebrations, the sculpture bearing Berlin's name found its destined location on the central reservation of Tauentzienstraße, between KaDeWe and the Kaiser Wilhelm Memorial Church. It became an symbol of the divided city: four bundled tubular elements intertwine as they spiral upwards, their truncated ends approaching one another in an almost-touching gesture. From 1992, Galerie Ludorff presents "*Theseus II*" (see #17) in brass and tin. The power emanating from this sculpture is generated by only two elements. A duo of bundled tubes becomes an animate carrier of energy. Like an embrace, the horizontal form encloses the space, supported by its vertically ascending counterpart. The overall impression allows lightness to emerge as the victor, as a bearer of hope, already containing within itself the vision of the sculpture "*Großer Theseus*" (see fig. p. 73) from the same year.

The relationship between static construction and dynamic effect constitutes an immanent principle of design throughout their work. Although the sculptures consist of solid, precisely constructed metal elements, they create an impression of movement, rotation, or oscillation. The form appears simultaneously stable and caught in a state of perpetual motion. This simultaneity forms a central source of their aesthetic appeal. The struggle between forces and the aspiration to unite them into a single entity marked by duality gives rise to works emerging from the tension of opposing poles. Tranquillity and dynamism, materiality and transcendence, construction and movement lend their oeuvre its distinctive complexity and establish it as a significant contribution to twentieth-century constructive-abstract sculpture.

The question of which partner in an artistic duo is primarily responsible for the creative and artistic dimension is repeatedly raised—perhaps because this aspect is often valued more highly than the many processes required to realise a work. The biographies of both artists might suggest that Brigitte embodied the greater artistic and creative contribution, insofar as her career followed a more conventional artistic trajectory. Yet the result is a dialogue transformed into three-dimensional form—a dialogue that documents not only the feasibility and realisation of an idea but also the struggle involved in finding the path towards it.

It is the interaction of two individuals whose characters complemented one another: the calm, reflective, mediating artist, grounded in herself, a member of the ZEN Group and one for whom the journey was always as important as the destination; and an artist who came from photography and acting, a performer and maker who, from 1955 onwards, established himself as an equal partner in the collaboration. Extroverted and known for his often brusque manner, he nevertheless always kept their shared success in view.



Individually, neither might have achieved such success within the art world. Participation in Documenta and Biennales, exhibitions in museums and galleries, and the support of public commissions—this artistic partnership achieved all of these things over a period of more than fifty years. Together.

Anette Schwarz is the author of the catalogue raisonné of Matschinsky-Denninghoff sculptures.

1 This required not only perseverance on the part of the artists, but also a willingness to engage in dialogue and the strength to overcome forms of resistance extending far beyond the force of gravity. Equally instrumental to the success of this artistic partnership were the tireless companions along the way: studio and workshop assistants—many of them artists in their own right—as well as influential figures from museums, galleries, and private collections, whose support and commitment helped shape the remarkable trajectory of this creative collaboration.

2 In Goethe's drama "Faust II", the fifth act opens with the watchman Lynkeus's ode to sight and to the world. From his elevated position, his task is to remain vigilant, observing the world around him. At its core, the passage concerns self-perception and the perception of the world, which Lynkeus embodies as a positive and harmonious unity. Through this character, Goethe creates a counterforce to Mephisto and Faust, whose aspirations centre on the systematic mastery of nature. Lynkeus, by contrast, represents a figure devoted solely to the perception of beauty and is entrusted with a genuinely aesthetic mode of experience.









#15_Botschaft, 1986











#17_Theseus II, 1992















#21_Kleiner Novemberwald, 1978











#23_Ela, 1976











#26_Nacht, 1975







Bernd & Hilla Becher

1931 Siegen – 2007 Rostock / 1934 Potsdam – 2015 Düsseldorf



#1

**Fabrikhallen (Ensdorf, Saar, D 1979; Charleroi, B 1983;
Gelsenkirchen/Ruhr, D 1985; Neurath, D 1962)**

1962-1985

4-teilig/4-part

je/each 30 × 40 cm / 11 ¾ × 15 ¾ in

4 Silbergelatineabzüge

Rückseitig jeweils von beiden Künstlern signiert, betitelt, datiert, jeweils „1“-„4“
nummeriert und Werk 1 mit einer Anleitung zur Hängung beschriftet

Unikat

Provenienz: Victoria Miro Gallery, London; Privatsammlung Japan

4 Gelatin silver prints

Each signed by both artists, titled, dated and numbered “1”-“4” on the verso;
also inscribed with hanging instructions on the verso of work 1

Unique

Provenance: Victoria Miro Gallery, London; Private Collection Japan

Literatur/Literature: Bernd & Hilla Becher, „Fabrikhallen“, München 1994,
Nr. 1, 19, 74, 103



#2

Kühlturm, Zeche Waltrop, Ruhrgebiet, D

1967

40,5 × 30 cm / 16 × 11 ¾ in

Silbergelatineabzug

Rückseitig von beiden Künstlern signiert, datiert und betitelt

Provenienz: Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Gelatin silver print

Signed by both artists, dated and titled on the verso

Provenance: Private Collection North Rhine-Westphalia

Literatur/Literature: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hg.), „Bernd und Hilla
Becher. Typologien industrieller Bauten“, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-
Westfalen, Düsseldorf/Haus der Kunst, München/Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris/Staatliche Museen zu Berlin, Hamburger Bahnhof,
Berlin, München 2003, vgl. Nr. 20

Katalogisierung chronologisch / Cataloguing chronologically

Kühlturm, Geleen, Limburg, NL

1968

62,4 × 50,5 cm / 24 ⁵/₈ × 19 ⁷/₈ in

Silbergelatineabzug

Rückseitig „B + H Becher“ signiert, datiert, „Cooling Tower, Geleen Limburg, NL“ betitelt und „2/5“ nummeriert

Auflage: 5

Provenienz: Sprüth Magers, London; Privatsammlung London

Gelatin silver print

Signed “B + H Becher”, dated, titled “Cooling Tower, Geleen Limburg, NL” and numbered “2/5” on the verso

Edition of 5

Provenance: Sprüth Magers, London; Private Collection London

Literatur/Literature: Galerie Ludorff, „Perspektiven der Fotografie“, Düsseldorf 2020, Nr. 2

Susanne Lange, „Bernd and Hilla Becher: Life and work“, Cambridge & London 2007, S. 167

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hg.), „Bernd und Hilla Becher. Typologien industrieller Bauten“, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf/Haus der Kunst, München/Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris/Staatliche Museen zu Berlin, Hamburger Bahnhof, Berlin, München 2003, Nr. 31

Ausstellungen/Exhibited: Galerie Ludorff, „Perspektiven der Fotografie“, Düsseldorf 2020



#3

Wassertürme, Le Havre, F

1970

30,7 × 40,5 cm / 12 ¹/₈ × 16 in

Silbergelatineabzug

Rückseitig von beiden Künstlern signiert, datiert und „Honfleur“ beschriftet
Unikat

Provenienz: Privatsammlung Düsseldorf; Privatsammlung USA

Gelatin silver print

Signed by both artists, dated and inscribed “Honfleur 1970” on the verso

Unique

Provenance: Private Collection Düsseldorf; Private Collection USA

Literatur/Literature: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hg.), „Bernd und Hilla Becher. Typologien industrieller Bauten“, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf/Haus der Kunst, München/Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris/Staatliche Museen zu Berlin, Hamburger Bahnhof, Berlin, München 2003, vgl. Nr. 19

Ausstellungen/Exhibited: Galerie Ludorff, „Perspektiven der Fotografie“, Düsseldorf 2020



#10



#13

Wassertürme (Homécourt, Meurthe-et-Moselle, F 1982; Aywaille/Liège, B 1980; Connantre, Marne, F 1972; Verviers, B 1983)

1972-1983

4-teilig/4-part

je/each 40 × 30 cm / 15 ¾ × 11 ¾ in

4 Silbergelatineabzüge

Rückseitig jeweils von beiden Künstlern signiert und Werke 2 bis 4 je beschriftet

„2C“, „3C“ bzw. „4C“

Unikat

Provenienz: André Simoens Gallery, Knokke; Privatsammlung Belgien

4 Gelatin silver prints

Each signed by both artists and works 2 - 4 each inscribed “2C”, “3C”,

resp. “4C” on the verso

Unique

Provenance: André Simoens Gallery, Knokke; Private Collection Belgium

Literatur/Literature: Galerie Ludorff, „50 Jahre“, Part I, Düsseldorf 2025, S. 79

Galerie Ludorff, „Kunst im Rheinland“, Düsseldorf 2023, S. 97

Bernd & Hilla Becher, „Wassertürme“, München 2005, vgl. Nr. 142+162+191+207

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hg.), „Bernd und Hilla Becher. Typologien

industrieller Bauten“, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf/

Haus der Kunst, München/Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou,

Paris/Staatliche Museen zu Berlin, Hamburger Bahnhof, Berlin, München 2003, vgl. Nr. 1

Ausstellungen/Exhibited: Galerie Ludorff, „50 Jahre“, Part I, 4. Apr. - 7. Jun.,

Düsseldorf 2025

Galerie Ludorff, „Kunst im Rheinland“, Düsseldorf 2023



#8

Neunkirchen, Kreis Siegen, In der Trift 8, D

1972

40 × 30 cm / 15 ¾ × 11 ¾ in

Silbergelatineabzug

Rückseitig von beiden Künstlern signiert, datiert, und betitelt

Provenienz: GALLERY 360°, Tokio; Sotheby's, New York (5. Apr. 2017, Los 0086);

Privatsammlung Japan

Gelatin silver print

Signed by both artists, dated, and titled on the verso

Provenance: GALLERY 360°, Tokyo; Sotheby's New York (5 Apr. 2017, lot 0086);

Private Collection Japan

Literatur/Literature: Bernd & Hilla Becher, „Fachwerkhäuser des Siegener

Industriegebietes“, München 1977/2020, Nr. 88

Moffat Breaker, Scranton, Pennsylvania, USA

1975

8-teilig/8-part

je/each 31 × 40,3 cm / 12 1/8 × 15 3/4 in

8 Silbergelatineabzüge

Werke 1-3 jeweils von beiden Künstlern rückseitig signiert; alle Werke je nummeriert „1“-„8“ und Werk 1 mit einer Anleitung zur Hängung beschriftet

Provenienz: Sonnabend Gallery, Paris; Privatsammlung

8 Gelatin silver prints

Works 1-3 each signed by both artists on the verso; all works are numbered “1”-“8”, and work 1 is inscribed with hanging instructions

Provenance: Sonnabend Gallery, Paris; Private Collection

Literatur/Literature: Armin Zweite/Quentin Bajac, „Bernd et Hilla Becher“,

Ausst.-Kat. Centre Pompidou, Paris 2004, vgl. Nr. 28

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hg.), „Bernd und Hilla Becher. Typologien

industrieller Bauten“, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf/

Haus der Kunst, München/Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou,

Paris/Staatliche Museen zu Berlin, Hamburger Bahnhof, Berlin, München 2003, vgl. Nr. 71

Bernd & Hilla Becher, „Industrielandschaften“, München 2002, vgl. Nr. 64



#9



#4

Hochöfen (Winderhitzer)

(Diffordange, L 1982; Neues Maisons, F; Ilseder Hütte, West-D 1984;

Duisburg-Meiderich, D 1985; Duisburg-Meiderich, D 1985; Steubenville, Ohio, USA;

Marchienne/Charleroi, B 1986; Ilseder Hütte/Hannover, D 1984; Georgsmarienhütte,

Osnabrück, D 1987; Rombas-Lorraine, F 1985)

1982-1988

10-teilig/10-part

je/each 40 × 30 cm / 15 3/4 × 11 3/4 in

10 Silbergelatineabzüge

Rückseitig auf dem ersten Werk „B. & H. Becher“ signiert und „Hot Blast Stoves“ betitelt sowie mit einer Anleitung zur Hängung beschriftet; alle weiteren Werke

je „1“-„10“ nummeriert und betitelt

Unikat

Provenienz: Daniel Weinberg Gallery, San Francisco; Privatsammlung Minneapolis;

Christie's, New York (19. Nov. 1997, Los 350); Privatsammlung Europa (1997-) Phillips,

New York (13. Nov. 2001, Los 206); Privatsammlung (2001-2022)

↘

10 Gelatin silver prints

Signed "B. & H. Becher" and titled "Hot Blast Stoves" as well as inscribed with hanging instructions on the verso of work 1; all other works each numbered "1" - "10" and titled on the verso

Unique

Provenance: Daniel Weinberg Gallery, San Francisco; Private Collection Minneapolis; Christie's, New York (19 Nov. 1997, lot 350); Private Collection Europe (1997-) Phillips, New York (13 Nov. 2001, lot 206); Private Collection (2001-2022)

Literatur/Literature: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hg.), „Bernd und Hilla Becher. Typologien industrieller Bauten“, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf/Haus der Kunst, München/Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris/Staatliche Museen zu Berlin, Hamburger Bahnhof, Berlin, München 2003, vgl. Nr. 100

Bernd & Hilla Becher, „Hochöfen“, München 1990/2002, Nr. 163-165, 167-171



#7

Niederschelderhütte, Westerwald, D

1989

60 × 50 cm / 23 5/8 × 19 5/8 in

Silbergelatineabzug

Rückseitig von beiden Künstlern signiert und „ed. 1/5“ nummeriert

Auflage: 5

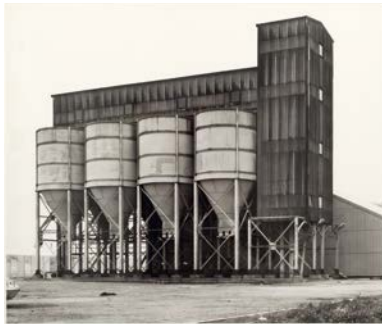
Provenienz: Sonnabend Gallery, New York; Privatsammlung Maine, USA

Gelatin silver print

Signed by both artists and numbered "ed. 1/5" on the verso

Edition of 5

Provenance: Sonnabend Gallery, New York; Private Collection Maine



#5

Kies- und Schotterwerke, Düsseldorf-Heerdt, D

1990

51,6 × 59,9 cm / 20 3/8 × 23 5/8 in

Silbergelatineabzug

Rückseitig von beiden Künstlern signiert, datiert „Neuss am Rhein“ beschriftet und „1/5“ nummeriert

Auflage: 5

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

Gelatin silver print

Signed by both artists, dated, inscribed "Neuss am Rhein" and numbered "1/5" on the verso

Edition of 5

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

Literatur/Literature: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hg.), „Bernd und Hilla Becher. Typologien industrieller Bauten“, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf/Haus der Kunst, München/Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris/Staatliche Museen zu Berlin, Hamburger Bahnhof, Berlin, München 2003, Nr. 76

Wasserturm, Berka an der Wipper, Thüringen, D

1996

61 × 52 cm / 24 × 20 ½ in

Silbergelatineabzug

Rückseitig von beiden Künstlern signiert, datiert, „WT Berka-Wipper, Thüringen D“ betitelt und „3/5“ nummeriert

Auflage: 5

Provenienz: Sonnabend Gallery, New York; Privatsammlung USA (2003-)

Gelatin silver print

Signed by both artists, dated, titled “WT Berka-Wipper, Thüringen D” and numbered “3/5” on the verso

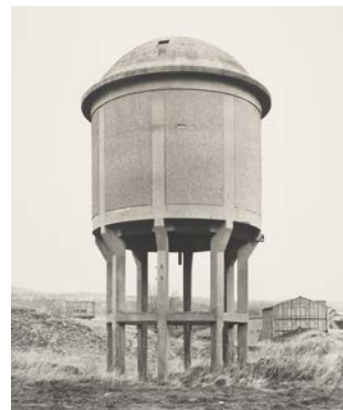
Edition of 5

Provenance: Sonnabend Gallery, New York; Private Collection USA (2003-)

Literatur/Literature: Jordan Bear, “Mannerism and Modernism: The Kasper Collection of Drawings and Photographs”, Ausst.-Kat., The Morgan Library & Museum, New York 2011, Abb. 85, S. 195

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hg.), „Bernd und Hilla Becher. Typologien industrieller Bauten“, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf/Haus der Kunst, München/Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris/Staatliche Museen zu Berlin, Hamburger Bahnhof, Berlin, München 2003, vgl. Nr. 1 (spiegelverkehrt abgedruckt)

Ausstellungen/Exhibited: The Morgan Library & Museum, „Mannerism and Modernism: The Kasper Collection of Drawings and Photographs“, New York 21.01.-01.05.2011



#11

Wasserturm, Hohnstädt/Grimma, D

1998

62 × 50,5 cm / 24 ¾ × 19 ⅞ in

Silbergelatineabzug

Rückseitig von beiden Künstlern signiert, datiert „WT Borna, Leipzig, D“ beschriftet und „Ed 2/5“ nummeriert

Auflage: 5

Provenienz: Privatsammlung Belgien

Gelatin silver print

Signed by both artists, dated, inscribed “WT Borna, Leipzig, D” and numbered “2/5” on the verso

Edition of 5

Provenance: Private Collection Belgium

Literatur/Literature: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hg.), „Bernd und Hilla Becher. Typologien industrieller Bauten“, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf/Haus der Kunst, München/Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris/Staatliche Museen zu Berlin, Hamburger Bahnhof, Berlin, München 2003, Nr. 2



#12



#6

Getreidesilo, Fère-Champenoise, F

2006

62 × 50,5 cm / 24 ³/₈ × 19 ⁷/₈ in

Silbergelatineabzug

Rückseitig von beiden Künstlern signiert, datiert, „Grain Elevator Fère-Champenoise, F“ betitelt und „2/5“ nummeriert

Auflage: 5

Provenienz: Schirmer/Mosel, München (2007); Privatsammlung Deutschland (2007-2020)

Gelatin silver print

Signed by both artists, dated, titled “Grain Elevator Fère-Champenoise, F”

and numbered “2/5” on the verso

Edition of 5

Provenance: Schirmer/Mosel, Munich (2007); Private Collection Germany (2007-2020)

Literatur/Literature: Bernd & Hilla Becher, „Getreidesilos“, München 2006, Nr. 120

64/5

1964

30 × 19 × 19 cm / 11 ¾ × 7 ½ × 7 ½ in

Sockel/plinth: 2,5 × 20 × 20 cm / 1 × 7 ⅞ × 7 ⅞ in

Messing und Zinn auf Schiefersockel

Auf der Unterseite des Sockels monogrammiert, datiert und „Nr. 5“ nummeriert

Unikat

Werkverzeichnis Schwarz 1992 Nr. 173

Provenienz: Privatsammlung Rheinland/Baden-Württemberg

(in Familienbesitz 1970-2022)

Brass and tin on slate plinth

Monogrammed, dated and numbered “Nr. 5” under the plinth

Unique

Catalogue Raisonné by Schwarz 1992 no. 173

Provenance: Private Collection Rhineland/Baden-Württemberg

(in family ownership 1970-2022)

Literatur/Literature: Galerie Ludorff, „Skulptur 2“, Düsseldorf 2025, S. 63-65

Georg W. Költzsch (Hg.)/Anette Schwarz, „Matschinsky-Denninghoff.

Monographie und Werkverzeichnis der Skulpturen“, Köln 1992, Nr. 173

Ausstellungen/Exhibited: Galerie Ludorff, „Skulptur 2“, Düsseldorf 2025



#19

Kala

1968

66 × 81 × 62 cm / 26 × 31 ⅞ × 24 ¾ in

Messing und Zinn

Unikat

Werkverzeichnis Schwarz 1992 Nr. 250

Provenienz: Atelier des Künstlerpaares; Marlborough Galerie, Zürich (ca. 1969)

Brass and tin

Unique

Catalogue Raisonné by Schwarz 1992 no. 250

Provenance: The artists' studio; Marlborough Galerie, Zurich (ca. 1969)

Literatur/Literature: Matthias Rataiczky/Kunstverein „Talstrasse“ e.V. (Hg.), „Eisen- und Stahlplastik. Aspekte einer Entwicklung“, Ausst.-Kat., Halle (Saale) 2022, S. 78

Georg W. Költzsch (Hg.)/Anette Schwarz, „Matschinsky-Denninghoff. Monographie und Werkverzeichnis der Skulpturen“, Köln 1992, Nr. 250

Manfred de la Motte (Hg.), „Matschinsky-Denninghoff“, Ausst.-Kat. Galerie

Hennemann, Bonn 1980, o.S.

Goethe-Institut, „Attraction 1924-1969. Sculptures – Peintures – Gravures“,

Ausst.-Kat., Paris 1969, Nr. 34

Ausstellungen/Exhibited: Kunsthalle „Talstrasse“, „Eisen- und Stahlplastik.

Aspekte einer Entwicklung“, 10. Apr.-14. Aug., Halle (Saale) 2022

Galerie Hennemann, „Matschinsky-Denninghoff“, Bonn 1980

Goethe-Institut, „Attraction 1924-1969. Sculptures – Peintures – Gravures“, Paris 1969



#22



#26

Nacht

1975

15 × 29 × 34 cm / 5 7/8 × 11 3/8 × 13 3/8 in

Messing und Zinn

Unikat

Werkverzeichnis Schwarz 1992 Nr. 335

Provenienz: Georg & Edeltrud Meistermann, Köln (ca. 1982-)

Brass and tin

Unique

Catalogue Raisonné by Schwarz 1992 no. 335

Provenance: Georg & Edeltrud Meistermann, Cologne (ca. 1982-)

Literatur/Literature: Georg W. Koltzsch (Hg.)/Anette Schwarz, „Matschinsky-Denninghoff. Monographie und Werkverzeichnis der Skulpturen“, Köln 1992, Nr. 335
Ausstellungen/Exhibited: Galerie Hennemann, „Matschinsky-Denninghoff“, Bonn 1980



#23

Ela

1976

31 × 30 × 19 cm / 12 1/4 × 11 3/4 × 7 1/2 in

Sockel/plinth: 1 × 30 × 35 cm / 3/8 × 11 3/4 × 13 3/4 in

Messing und Zinn auf Plexiglassockel

Unikat

Werkverzeichnis Schwarz 1992 Nr. 354

Provenienz: Atelier des Künstlerpaares (-1992-); Privatsammlung
 (direkt im Atelier erworben -2020)

Brass and tin on plexiglass plinth

Unique

Catalogue Raisonné by Schwarz 1992 no. 354

Provenance: The artists' studio (-1992-); Private Collection
 (acquired directly from the studio -2020)

Literatur/Literature: Georg W. Koltzsch (Hg.)/Anette Schwarz, „Matschinsky-Denninghoff. Monographie und Werkverzeichnis der Skulpturen“, Köln 1992, Nr. 354
 Peter Anselm Riedl, „Eins und doppelt“, in: Heidelberger Kunstverein (Hg.), „Matschinsky-Denninghoff M_1:10“, Ausst.-Kat., Heidelberg 1984, S. 11-23, S. 15
 „I. Triennale Fellbach: Kleinplastik in Deutschland“, Ausst.-Kat. Schwabenlandhalle, Fellbach 1980, Nr. 1
 Manfred de la Motte (Hg.), „Matschinsky-Denninghoff“, Ausst.-Kat. Galerie Hennemann, Bonn 1980, o.S.
 Galerie Schüler (Hg.), „Matschinsky-Denninghoff. 12 kleine Skulpturen“, Leporello zur Ausstellung, Berlin 1976, m. Abb.
Ausstellungen/Exhibited: Galerie Ludorff, „The Simple Things. Minimalism and more...“, Düsseldorf 2024
 Schwabenlandhalle, „I. Triennale Fellbach: Kleinplastik in Deutschland“, Fellbach 1980
 Palazzo della Ragione, „I. Biennale Internazionale della Piccola Scultura“, Padua 1977
 Galerie Schüler, „Matschinsky-Denninghoff. 12 kleine Skulpturen“, Berlin 1976

Lynkeus

1977

90 × 34 × 15 cm / 35 ³/₈ × 13 ³/₈ × 5 ⁷/₈ in

Sockel/plinth: 2,5 × 50 × 26 cm / 1 × 19 ⁵/₈ × 10 ¹/₄ in

Messing und Zinn auf Holzsockel

Auf der Unterseite des Sockels mit „Matschinsky-Denninghoff“ bezeichnet, betitelt und datiert

Unikat

Werkverzeichnis Schwarz 1992 Nr. 374

Provenienz: Atelier des Künstlerpaares (-1992-); Privatsammlung Spanien

(direkt im Atelier erworben -2009); Ketterer Kunst, München (Auktion 349, 29.

Apr. 2009, Los 909); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

(in Familienbesitz 2009-2026)

Brass and tin on wooden plinth

Inscribed "Matschinsky-Denninghoff", dated and titled under the plinth

Unique

Catalogue Raisonné by Schwarz 1992 no. 374

Provenance: The artists' studio (-1992-); Private Collection Spain

(acquired directly from the studio -2009); Ketterer Kunst, Munich

(auction 349, 29. Apr. 2009, lot 909); Private Collection North Rhine-Westphalia

(in family ownership 2009-2026)

Literatur/Literature: Georg W. Koltzsch (Hg.)/Anette Schwarz, „Matschinsky-Denninghoff. Monographie und Werkverzeichnis der Skulpturen“, Köln 1992, Nr. 374

Akademie der Künste, „Matschinsky-Denninghoff. Skulpturen und Zeichnungen

1955–1985“, Berlin 1985, Nr. 47, Abb. S. 117

Manfred de la Motte (Hg.), „Matschinsky-Denninghoff“, Ausst.-Kat. Galerie

Hennemann, Bonn 1980, o.S.

Ausstellungen/Exhibited: Museum für ausländische Kunst, „Interferenzen =

Kunst aus Westberlin 1960–1990“, Riga 1990

Germanisches Nationalmuseum, „Matschinsky-Denninghoff. Skulpturen und

Zeichnungen 1955–1985“, Nürnberg 1985

Saarland-Museum, „Matschinsky-Denninghoff. Skulpturen und Zeichnungen

1955–1985“, Saarbrücken 1985

Akademie der Künste „Matschinsky-Denninghoff. Skulpturen und Zeichnungen

1955–1985“, Berlin 1985

Galerie Hennemann, „Matschinsky-Denninghoff“, Bonn 1980

Galerie Schüler, „Matschinsky-Denninghoff. Neue Arbeiten“, Berlin 1979



#25



#21

Kleiner Novemberwald

1978

49 × 23 × 23 cm / 19 ¼ × 9 × 9 in

Sockel/plinth: 3,2 × 30 × 30 cm / 1 ¼ × 11 ¾ × 11 ¾ in

Messing und Zinn auf Holzsockel

Auf der Unterseite des Sockels monogrammiert, (irrtümlich) „1979“ datiert und betitelt Unikart

Werkverzeichnis Schwarz 1992 Nr. 391

Provenienz: Privatsammlung Rheinland (ca. 1982-2025)

Brass and tin on wooden plinth

Monogrammed, dated “1979” (by mistake) and titled under the plinth

Unikat

Catalogue Raisonné by Schwarz 1992 no. 391

Provenance: Private Collection Rhineland (ca. 1982-2025)

Literatur/Literature: Georg W. Koltzsch (Hg.)/Anette Schwarz, „Matschinsky-Denninghoff. Monographie und Werkverzeichnis der Skulpturen“, Köln 1992, Nr. 391 Akademie der Künste, „Matschinsky-Denninghoff. Skulpturen und Zeichnungen 1955–1985“, Berlin 1985, Nr. 54, Abb. S. 121

„I. Triennale Fellbach: Kleinplastik in Deutschland“, Ausst.-Kat. Schwabenlandhalle, Fellbach 1980, Nr. 3

Manfred de la Motte (Hg.), „Matschinsky-Denninghoff“, Ausst.-Kat. Galerie Hennemann, Bonn 1980, o.S.

Ausstellungen/Exhibited: Germanisches Nationalmuseum, „Matschinsky-Denninghoff. Skulpturen und Zeichnungen 1955–1985“, Nürnberg 1985

Saarland-Museum, „Matschinsky-Denninghoff. Skulpturen und Zeichnungen 1955–1985“, Saarbrücken 1985

Akademie der Künste, „Matschinsky-Denninghoff. Skulpturen und Zeichnungen 1955–1985“, Berlin 1985

Galerie Hennemann, „Matschinsky-Denninghoff“, Bonn 1980

Schwabenlandhalle, „I. Triennale Fellbach: Kleinplastik in Deutschland“, Fellbach 1980

Galerie Schüler, „Matschinsky-Denninghoff. Neue Arbeiten“, Berlin 1979



#16

Doppel II

1978

30 × 22 × 8 cm / 11 ¾ × 8 ⅝ × 3 ⅛ in

Sockel/plinth: 2 × 15 × 15 cm / ¾ × 5 ⅞ × 5 ⅞ in

Messing und Zinn auf Holzsockel

Auf der Unterseite des Sockels monogrammiert und „78“ datiert

Unikat

Werkverzeichnis Schwarz 1992 Nr. 397

Provenienz: Atelier des Künstlerpaares; Sammlung Bernd Goldmann, Berlin (ca. 1982-)

Brass and tin on wooden plinth

Monogrammed and dated “78” under the plinth

Unikat

Catalogue Raisonné by Schwarz 1992 no. 397

Provenance: The artists' studio; Collection Bernd Goldmann, Berlin (ca. 1982-)

Literatur/Literature: Matthias Rataczyk/Kunstverein „Talstrasse“ e.V. (Hg.), „Eisen- und Stahlplastik. Aspekte einer Entwicklung“, Ausst.-Kat., Halle (Saale) 2022, S. 77 Georg W. Koltzsch (Hg.)/Anette Schwarz, „Matschinsky-Denninghoff. Monographie und Werkverzeichnis der Skulpturen“, Köln 1992, Nr. 397

Ausstellungen/Exhibited: Galerie Ludorff, „Skulptur 2“, Düsseldorf 2025

Kunsthalle „Talstrasse“, „Eisen- und Stahlplastik. Aspekte einer Entwicklung“, 10. Apr.-14. Aug., Halle (Saale) 2022

Herbst

1979

92 × 12 × 20 cm / 36 ¼ × 4 ¾ × 7 ⅞ in

Sockel/plinth: h = 4, Ø 30 cm / h = 1 ⅝, Ø 11 ¾ in

Messing und Zinn auf Holzsockel

Auf der Unterseite des Sockels monogrammiert, datiert und betitelt

Unikat

Werkverzeichnis Schwarz 1992 Nr. 405

Provenienz: Atelier des Künstlerpaares (-1992-); Privatsammlung Berlin (-2025)

Brass and tin on wooden plinth

Monogrammed, dated and titled under the plinth

Unique

Catalogue Raisonné by Schwarz 1992 no. 405

Provenance: The artists' studio (-1992-); Private Collection Berlin (-2025)

Literatur/Literature: Georg W. Koltzsch (Hg.)/Anette Schwarz, „Matschinsky-Denninghoff. Monographie und Werkverzeichnis der Skulpturen“, Köln 1992, Nr. 405
Akademie der Künste, „Matschinsky-Denninghoff. Skulpturen und Zeichnungen 1955–1985“, Berlin 1985, Nr. 61, Abb. S. 120

Ausstellungen/Exhibited: Galerie Michael, „Matschinsky-Denninghoff - Skulpturen und Zeichnungen“, Darmstadt 1992

Akademie der Künste „Matschinsky-Denninghoff. Skulpturen und Zeichnungen 1955–1985“, Berlin 1985

Galerie von Laar, „Matschinsky-Denninghoff“, München 1981

Galerie Hennemann, „Matschinsky-Denninghoff“, Bonn 1980

Galerie Rothe, „Matschinsky-Denninghoff“, Heidelberg 1980

Galerie Schüler, „Matschinsky-Denninghoff. Neue Arbeiten“, Berlin 1979



#24

Botschaft

1986

49 × 35 × 17 cm / 19 ¼ × 13 ¾ × 6 ¾ in

Sockel/plinth: 2.6 × 22 × 22 cm / 1 × 8 ⅝ × 8 ⅝ in

Messing und Zinn auf Schiefersockel

Auf der Unterseite des Sockels monogrammiert und „86“ datiert

Unikat

Werkverzeichnis Schwarz 1992 Nr. 535

Provenienz: Atelier des Künstlerpaares; Galerie Hennemann, Bonn (1990);

Wilfried Hoffmeister, Lüdenscheid (1992); Sammlung Hoffmeister, Hamburg

Brass and tin on slate plinth

Monogrammed and dated “86” under the plinth

Unique

Catalogue Raisonné by Schwarz 1992 no. 535

Provenance: The artists' studio; Galerie Hennemann, Bonn; Wilfried Hoffmeister, Lüdenscheid (1992); Hoffmeister Collection, Hamburg

Literatur/Literature: Galerie Ludorff, „Skulptur I“, Düsseldorf 2015, S. 76
Georg W. Koltzsch (Hg.)/Anette Schwarz, „Matschinsky-Denninghoff. Monographie und Werkverzeichnis der Skulpturen“, Köln 1992, Nr. 535

Ausstellungen/Exhibited: Galerie Ludorff, „Skulptur I“, Düsseldorf 2015/2016

Galerie Marianne Hennemann, „Matschinsky-Denninghoff. Skulpturen und Zeichnungen“, Bonn 1989/90



#15



#18

Station II

1987

24,5 × 27 × 28 cm / 9 ⁵/₈ × 10 ⁵/₈ × 11 in

Sockel/plinth: 2,2 × 30 × 30 cm / ⁷/₈ × 11 ³/₄ × 11 ³/₄ in

Messing und Zinn auf Schiefersockel

Auf der Unterseite des Sockels monogrammiert und „87“ datiert

Unikat

Werkverzeichnis Schwarz 1992 Nr. 548

Provenienz: Sammlung North American Cerutti Corporation, Wisconsin (1989-)

Brass and tin on slate plinth

Monogrammed and dated "87" under the plinth

Unique

Catalogue Raisonné by Schwarz 1992 no. 548

Provenance: Collection North American Cerutti Corporation, Wisconsin (1989-)

Literatur/Literature: Matthias Rataiczky/Kunstverein „Talstrasse“ e.V. (Hg.), „Eisen- und Stahlplastik. Aspekte einer Entwicklung“, Ausst.-Kat., Halle (Saale) 2022, S. 79
Georg W. Költzsch (Hg.)/Anette Schwarz, „Matschinsky-Denninghoff. Monographie und Werkverzeichnis der Skulpturen“, Köln 1992, Nr. 548

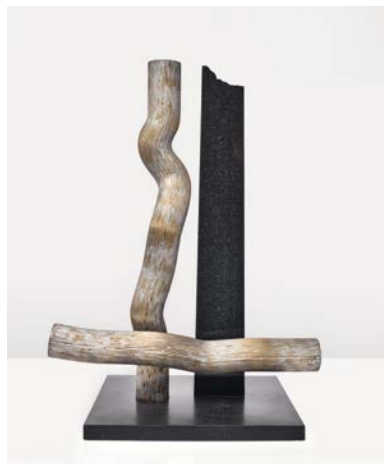
Ausstellungen/Exhibited: Kunsthalle „Talstrasse“, „Eisen- und Stahlplastik.

Aspekte einer Entwicklung“, 10. Apr.-14. Aug., Halle (Saale) 2022

Galerie Birgit Waller, Haus Lesmona, Bremen 1989

Galerie Lopes, „Matschinsky-Denninghoff“, Zürich 1989

Galerie Kö 24, „Matschinsky-Denninghoff“, Hannover 1988



#14

Denkmal (Stein IV)

1988

60,5 × 47,5 × 22 cm / 23 ⁷/₈ × 18 ³/₄ × 8 ⁵/₈ in

Sockel/plinth: 2,5 × 35 × 35 cm / 1 × 13 ³/₄ × 13 ³/₄ in

Messing und Zinn auf Schiefersockel

Auf der Unterseite des Sockels monogrammiert

Unikat

Werkverzeichnis Schwarz 1992 Nr. 614

Provenienz: Atelier des Künstlerpaares (-1992-); Privatsammlung Norddeutschland

Brass and tin on slate plinth

Monogrammed under the plinth

Unique

Catalogue Raisonné by Schwarz 1992 no. 614

Provenance: The artists' studio (-1992-); Private Collection Northern Germany

Literatur/Literature: Galerie Ludorff, „Skulptur 2“, Düsseldorf 2025, S. 23-25
Galerie Michael, „Matschinsky-Denninghoff - Skulpturen und Zeichnungen“, Ausst.-Kat., Darmstadt 1992, S. 27

Georg W. Költzsch (Hg.)/Anette Schwarz, „Matschinsky-Denninghoff. Monographie und Werkverzeichnis der Skulpturen“, Köln 1992, Nr. 614

Galerie Marianne Hennemann, „Matschinsky-Denninghoff, Skulpturen und Zeichnungen“, Ausst.-Kat., Bonn 1989, Frontispiz

Ausstellungen/Exhibited: Galerie Ludorff, „Skulptur 2“, Düsseldorf 2025

Galerie Michael, „Matschinsky-Denninghoff - Skulpturen und Zeichnungen“, Darmstadt 1992

Galerie Marianne Hennemann, „Matschinsky-Denninghoff, Skulpturen und Zeichnungen“, Bonn 1989/90

Regenbaum II

1988

40 × 35 × 14 cm / 15 ¾ × 13 ¾ × 5 ½ in

Sockel/plinth: 2,2 × 45 × 30 cm / 7/8 × 17 ¾ × 11 ¾ in

Messing und Zinn auf Holzsockel

Auf der Unterseite des Sockels monogrammiert, datiert, (irrtümlich)

„Renbaum II“ betitelt und „WV 600“ beschriftet

Unikat

Werkverzeichnis Schwarz 1992 Nr. 600

Provenienz: Atelier des Künstlerpaares; Galerie Gertrud Dorn, Stuttgart (1992);

Privatsammlung Stuttgart



#20

Brass and tin on wooden plinth

Monogrammed, dated "88", titled "Renbaum II" (by mistake) and inscribed

"WV 600" under the plinth

Unique

Catalogue Raisonné by Schwarz 1992 no. 600

Provenance: The artists' studio; Galerie Gertrud Dorn, Stuttgart (1992);

Private Collection Stuttgart

Literatur/Literature: Galerie Ludorff, „Nach der Natur“, Düsseldorf 2017, S. 52

Georg W. Költzsch (Hg.)/Anette Schwarz, „Matschinsky-Denninghoff.

Monographie und Werkverzeichnis der Skulpturen“, Köln 1992, Nr. 600

Ausstellungen/Exhibited: Galerie Ludorff, „Nach der Natur“, Düsseldorf 2017

Theseus II

1992

49,5 × 46,5 × 25 cm / 19 ½ × 18 ¼ × 9 ⅞ in

Sockel/plinth: 2,5 × 35 × 35 cm / 1 × 13 ¾ × 13 ¾ in

Messing und Zinn auf Schiefersockel

Auf der Unterseite des Sockels monogrammiert und „92“ datiert

Unikat

Werkverzeichnis Schwarz 1992 Nr. 685

Provenienz: Atelier des Künstlerpaares; Galerie Ludorff, Düsseldorf (-2006);

Privatsammlung (2006); Lempertz, Köln (20. Nov. 2006, Los 764);

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (in Familienbesitz 2006-2026)

Brass and tin on slate plinth

Monogrammed and dated "92" under the plinth

Unique

Catalogue Raisonné by Schwarz 1992 no. 685

Provenance: The artists' studio; Galerie Ludorff, Düsseldorf (-2006);

Private Collection (2006); Lempertz, Cologne (20. Nov. 2006, lot 764);

Private Collection North Rhine-Westphalia (in family ownership 2006-2026)

Literatur/Literature: Georg W. Költzsch (Hg.)/Anette Schwarz, „Matschinsky-

Denninghoff. Monographie und Werkverzeichnis der Skulpturen“, Köln 1992, Nr. 685



#17





Werke in öffentlichen Sammlungen (Auswahl) / Works in public collections (selection)

BERND & HILLA BECHER

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln,
Bernd und Hilla Becher-Archiv

Art Gallery of New South Wales, Sydney

Art Institute of Chicago

Bayrische Staatsgemäldesammlungen/Museum Brandhorst, München

Centre Pompidou, Paris

Cleveland Museum of Art

Folkwang Museum, Essen

Getty Museum, Los Angeles

Hamburger Kunsthalle, Hamburg

Josef Albers Museum Quadrat, Bottrop

Kunstmuseum Basel

Kunstmuseum Stuttgart

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk

Mudam – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Luxemburg

Museum für Gegenwartskunst, Siegen

Museum für Moderne Kunst, Frankfurt/Main

Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien

Museum of Modern Art, New York

San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Staatliche Museen zu Berlin/Hamburger Bahnhof, Berlin

Städel Museum, Frankfurt/Main

Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent

Tate Modern, London

The Metropolitan Museum of Art, New York

BRIGITTE & MARTIN MATSCHINSKY-DENNINGHOFF

Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Berlin,
betreut den Nachlass

Art Gallery of Ontario, Toronto

Busch-Reisinger Museum, Boston

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

Hamburger Kunsthalle, Hamburg

Hessisches Landesmuseum, Darmstadt

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.

Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld

Kunsthalle Bielefeld

Kunsthalle Karlsruhe

Kunstmuseum Bonn

Kunstverein Augsburg

Märkisches Museum, Witten

Middelheim Museum, Antwerpen

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris

Museo Fundación Juan March, Palma

Museum Folkwang, Essen

Museum Kunstpalast, Düsseldorf

Museum Ludwig, Köln

Muzeum Sztuki, Łódź

Nationalgalerie/Staatliche Museen zu Berlin

Osthaus Museum, Hagen

SCHAUWERK, Sindelfingen

Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl

Sprengel Museum, Hannover

Stiftung Sammlung Reinhard Ernst, Wiesbaden

Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv

The Hakone Open-Air Museum, Hakone, Japan

Ulster Museum, Belfast

Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg

Williams College Museum of Art, Williamstown

Impressum / Imprint

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung
**„FormenSprache. Bernd & Hilla Becher /
Brigitte & Martin Matschinsky-Denninghoff“**
3. September – 24. Oktober 2026
Galerie Ludorff, Düsseldorf

This catalogue is published on the occasion of the exhibition
**“The Language of Form. Bernd & Hilla Becher /
Brigitte & Martin Matschinsky-Denninghoff”**
3 September — 24 October 2026
Galerie Ludorff, Dusseldorf

Erscheinungsdatum / Date of Publication:
August 2026 / August 2026

ISBN 978-3-942248-73-0

Herausgeber / Editors:
Rainer M. Ludorff, Manuel Ludorff

Projektrealisierung / Project Realisation:
Carl Backes, Loreen Bartusek, Paula Becker, Anke Darrelmann, Juliana Gocke-Sturm,
Maya Hanke, Johanna Ferlemann, Thiemo Kloss, Nana Ludorff, Sarah Maria Wahl,
Jennifer Rumbach, Alexander Schmitz, Nina Wagner

Design:
Adeline Morlon, Düsseldorf
Gesamtherstellung / Production:
Qualitaner, Düsseldorf

Fotografie / Photography:
Studio Kukulies, Düsseldorf, Valentin Mühl, Köln (Matschinsky-Denninghoff),
Wolfgang Maria Weber (S. / p. 21), lol pongs (S. / p. 65), Roman März (S. / p. 73)
unbekannt S. / p. 15, 16, 19, 66, 68, 70

Übersetzung / Translation:
Galerie Ludorff

Abbildungsnachweis / Copyright:
Bernd & Hilla Becher © Estate Bernd & Hilla Becher,
represented by Max Becher
S./pp. 15, 16 + 19 © Estate Bernd & Hilla Becher, represented by Max Becher; courtesy
Die Photographische Sammlung/Stiftung Kultur der Sparkasse KölnBonn – Bernd and
Hilla Becher Archive, Cologne
Brigitte & Martin Matschinsky-Denninghoff
© Stiftung Matschinsky-Denninghoff/Berlinische Galerie
Cover vgl. / cf. #11 + #15

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

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

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

Copyright © 2026 Galerie Ludorff

Copyright Essays © 2026 die Autor:innen | the authors



