

VERNISSAGE

2023

2	Willi Baumeister
6	Ernst Ludwig Kirchner
8	Gabriele Münter
12	Otto Mueller
14	Emil Nolde
24	Paula Modersohn-Becker
28	Wassily Kandinsky
32	Lyonel Feininger
34	Alfred Kubin
36	Christian Rohlf
38	Ernst Wilhelm Nay
44	Günther Uecker
52	Fritz Winter
68	Abraham David Christian
76	Horst Antes
80	Konrad Klapheck
88	Emil Schumacher
92	Norbert Kricke
96	Vera Lutter
102	Angela Glajcar
106	Norbert Tadeusz

Willi Baumeister

(1889–1955)

Figurenlandschaft, 1942

Öl mit Kunstharz und Spachtelkitt auf Karton auf Sperrholz
40 × 50 cm

Oil with synthetic resin and filler on cardboard on plywood



„(...) So entdeckt Baumeister 1938 die schon 20 Jahre früher vom Russen Malevitch gemalten fliegenden Formen. Aus seinen Figuren werden tropfen- und nierenförmige Ideogramme. Und hier setzt seine 2. Periode ein, die der reifen Meisterschaft, in der Baumeister seine Unabhängigkeit, seinen einmaligen unverwechselbaren Malstil findet. Die große und entscheidende Wandlung trifft zusammen mit dem Beginn seiner fast 7 Jahre währenden Tätigkeit in Wuppertal. (...) Abgeschlossen von der Kunstproduktion der Umwelt, auch des Auslandes, entstehen hier nun Baumeister's völlig eigene und selbständig inspirierte Werke. Am Anfang stehen die Bilder Urpflanzenreich und Urtierreich. Weitere Anregungen geben die Felszeichnungen der Steinzeit. (...) Die Kunst der Naturvölker kommt hinzu. Dann folgen früh-babylonische, ägyptische und griechisch-archaische Elemente und Ostasien. Dazu kommt das Studium der Stoffbildung und der Modulation. (...)

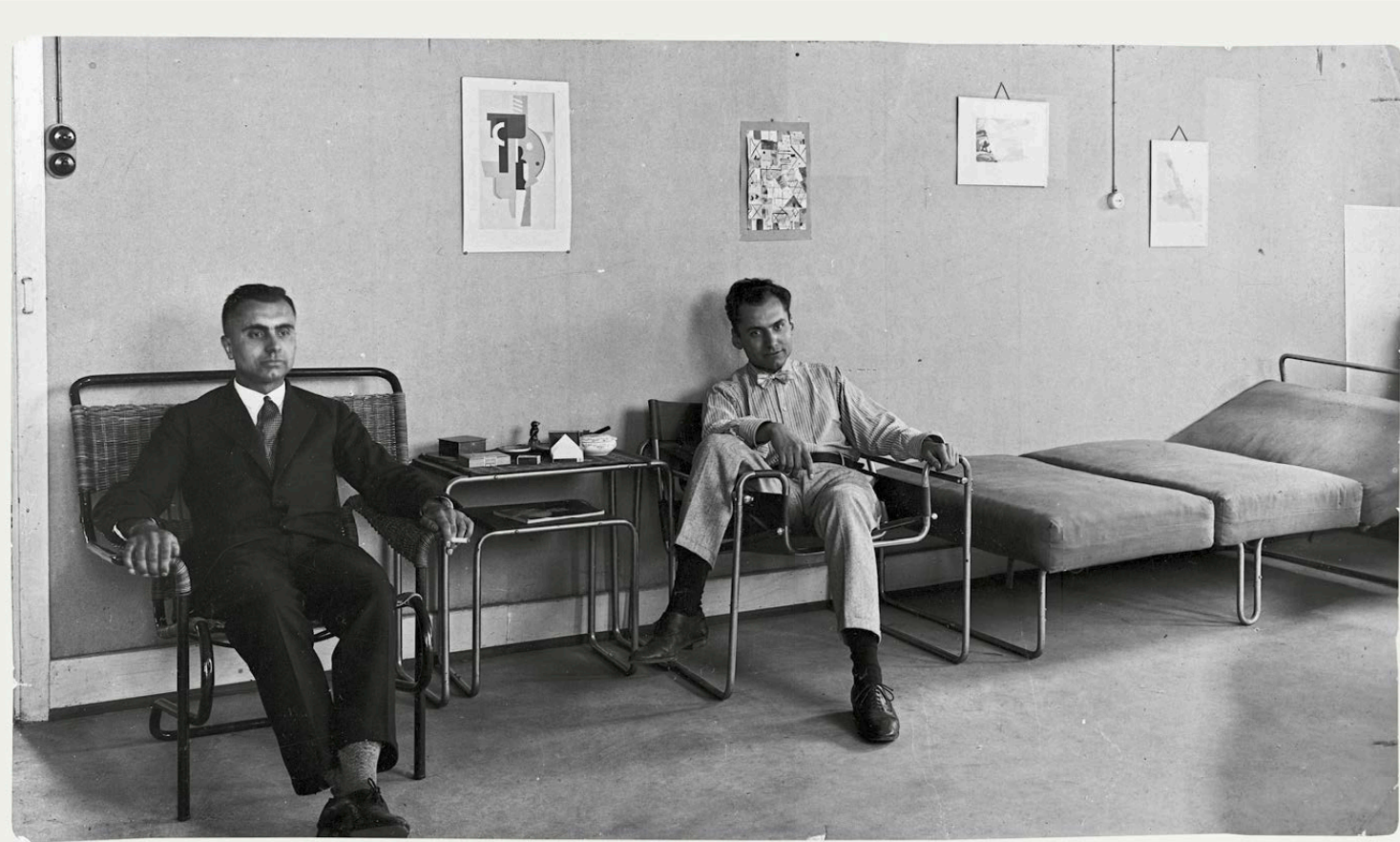
Diese Bilder seiner 2. großen und letzten Periode sind genauso wie die Bilder der ersten Periode eine unmittelbare Aussage über ihre Zeit. Als der Krieg zu Ende war und der Blick wieder über die Grenzen schweifen konnte, sahen wir, daß Baumeister, ohne etwas von den Entwicklungen der westlichen Welt zu wissen, mit nacht-wandlerischer Sicherheit die gleichen Standpunkte bezogen hatte. Seine Bilder sind gekennzeichnet durch Schwebeformen, Dynamik, insulare Gebilde, ganz analog der Welt des Verkehrs in der Luft und auf den Autobahnen, der Punkthäuser und der fließenden organischen Linien von Räumen und Geräten.“

Rasch, Heinz: Willi Baumeister 1859–1955. Kunst- und Museumsverein, Wuppertal, 1959, S. 16–17.

“(...) Thus in 1938 Baumeister discovered the flying forms painted 20 years earlier by the Russian Malevitch. His figures become drop- and kidney-shaped ideograms. And this is the beginning of his second period, that of mature virtuosity, in which Baumeister found his independence, his unique and unmistakable style of painting. The great and decisive change coincides with the beginning of his almost 7 years of activity in Wuppertal. (...) Secluded from the art production of the environment, also abroad, Baumeister's completely own and independently inspired works now emerge here. At the beginning there are the pictures Urpflanzenreich and Urtierreich. The rock drawings of the Stone Age provide further inspiration. (...) The art of primitive cultures is added. Then follow early Babylonian, Egyptian and Greek Archaic elements and East Asian influences. In addition, there is the study of fabric formation and modulation. (...)

These pictures of his second great and last period are, just like the pictures of the first period, an immediate statement about their time. When the war was over and our gaze could once again wander across the borders, we saw that Baumeister, without knowing anything about the developments in the Western world, had adopted the same standpoints with somnambulistic certainty. His pictures are characterised by floating forms, dynamics, insular entities, quite analogous to the world of traffic in the air and on the motorways, of dotted houses and the flowing organic lines of rooms and devices.”

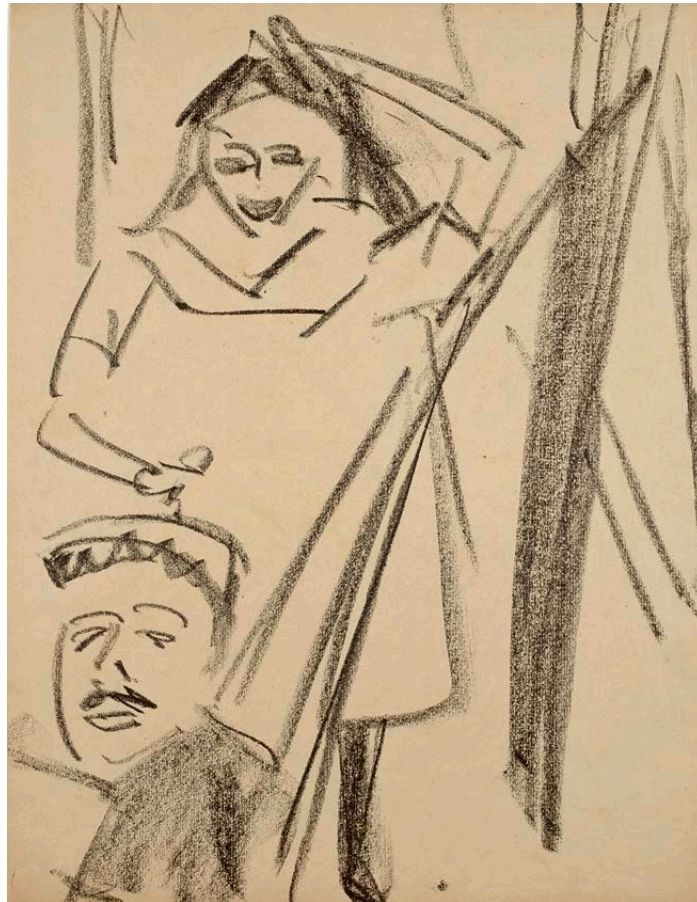
Rasch, Heinz: Willi Baumeister 1859–1955, Art and Museum Society, Wuppertal, 1959, p. 16–17.



*Die Brüder Bodo und Heinz Rasch in ihrem Atelier in Stuttgart, 1927. Fotografiert von Arthur Ohler.
The brothers Bodo and Heinz Rasch in their studio in Stuttgart, circa 1927. Photographed by Arthur Ohler.*

Ernst Ludwig Kirchner

(1880–1938)

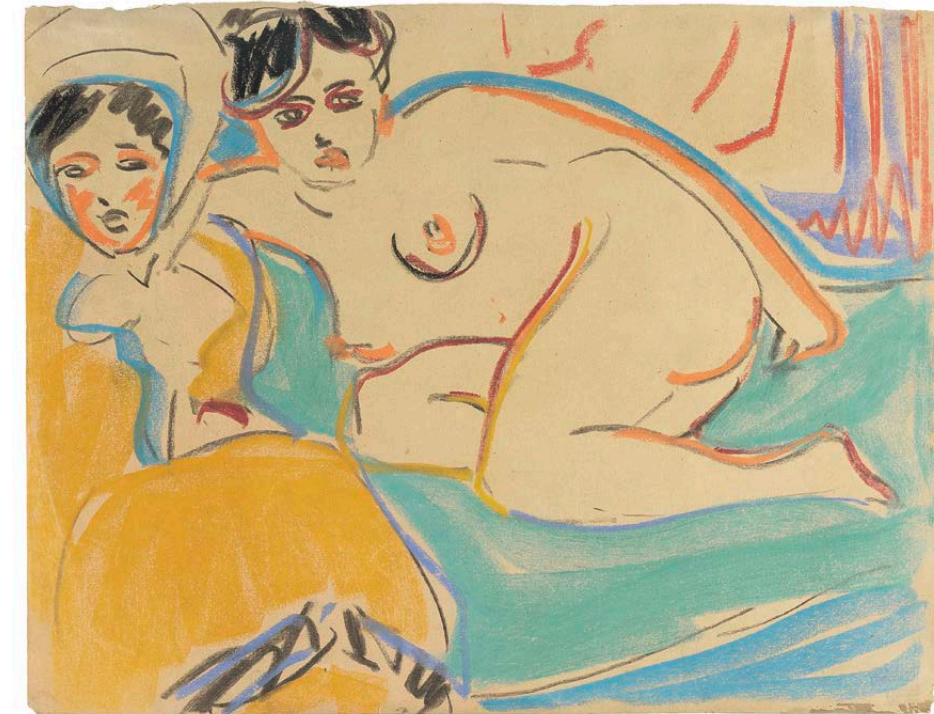


Stehende Fränzi und Mann in Hängematte, 1910

Kohle auf Papier

43,5 × 33,5 cm

Charcoal on paper



Zwei liegende Akte, um 1908

Farbige Kreide auf bräunlichem Papier

34,5 × 44 cm

Coloured crayon on brownish paper

Gabriele Münter

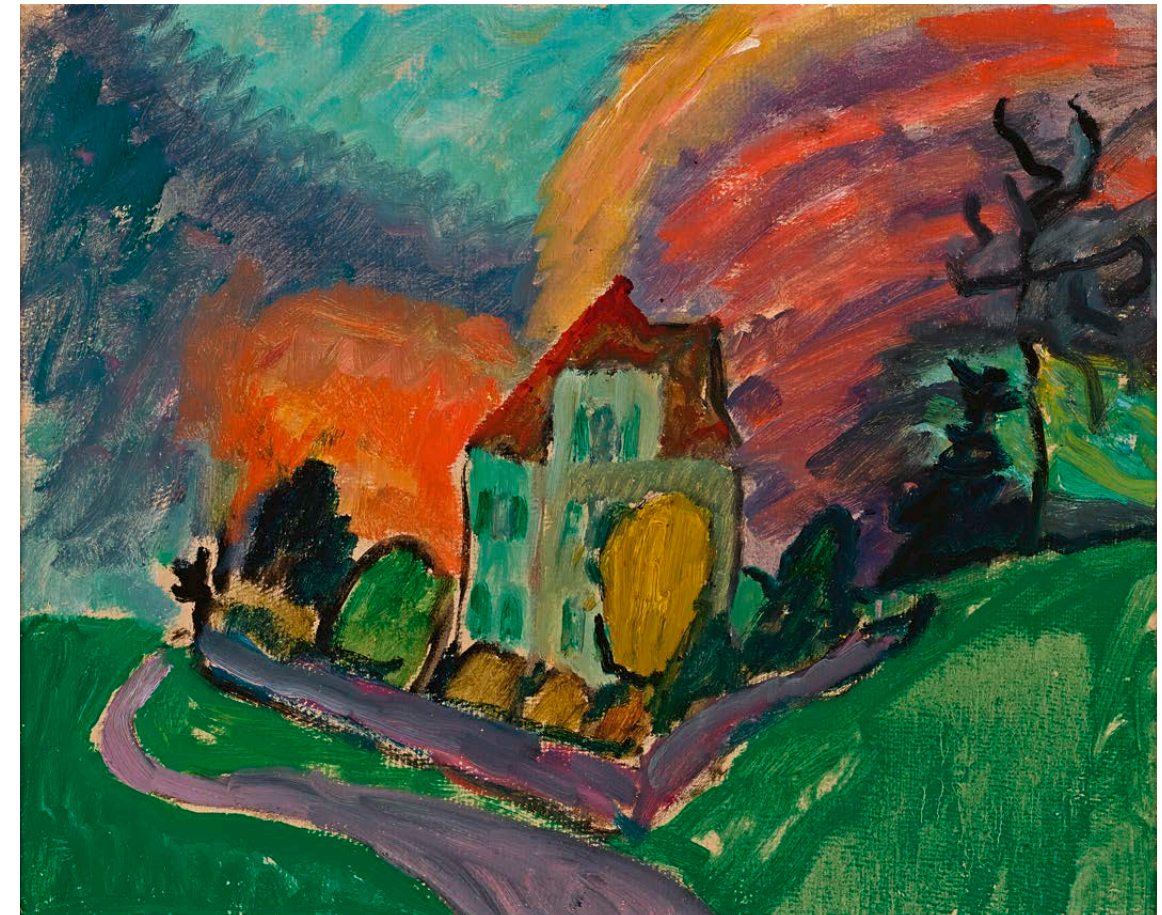
(1877–1962)

Rote Wolke mit Haus, 1910

Öl auf Karton

33 × 40,7 cm

Oil on cardboard





Gabriele Münter „Vom Griesbräu-Fenster“, 1908, Öl auf Pappe, 33 × 40, 1 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Dauerleihgabe der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München.

Gabriele Münter “Vom Griesbräu-Fenster”, 1908, oil on cardboard, 33 × 40.1 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Dauerleihgabe der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Munich.

Nachdem sie lange nur als Frau an der Seite Wassily Kandinskys bekannt war, erfährt Gabriele Münter seit neuerer Zeit die Anerkennung als eine der führenden Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts und wird mit umfassenden Retrospektiven, darunter im Leopold Museum in Wien, gewürdigt. Zusammen mit der Malklasse Kandinskys reiste sie 1902 nach Kochel, wo erste Arbeiten unter freiem Himmel entstanden. Dort intensivierte sich die Beziehung von Lehrer zu Schülerin erstmals. In den folgenden Jahren der Partnerschaft unternahmen sie gemeinsam viele Reisen, unter anderen nach Tunis (Winter 1904/05), Rapallo (Winter 1905/06) und nach Sèvres bei Paris (1907). Angeregt durch die Pariser Schule verfeinert besonders Münter ihre Maltechnik – hingehend zu einem pastosen, gespachtelten Farbauftrag.

Während Entdeckungstouren des Münchner Umlandes 1908 stießen Münter und Kandinsky auf den kleinen Ort Murnau, in dem sie sich noch im selben Sommer mit den Kolleginnen und Kollegen Alexej Jawlensky und Marianne von Werefkin einige Wochen aufhielten und gemeinsam arbeiteten. Sie schreibt im Nachhinein: „Die erste Studienzeit dort, im Spätsommer 1908, war ich voll von Bildern des Ortes und der Lage und warf sie hin auf Pappen 41 × 33 cm. Immer mehr erfasste ich die Klarheit und Einfachheit dieser Welt.“¹

Gabriele Münters „Rote Wolke mit Haus“, in dem oben genannten Maß auf Karton gefertigt, veranschaulicht eindrücklich, wie intensiv sich die Aufenthalte in der Ortschaft Murnau auf ihren künstlerischen Stil ausgewirkt haben. 1909 erwarb Münter dort ein Haus, das, bedingt durch ihren Lebensgefährten Kandinsky, schnell „Russen-Haus“ genannt wurde. In Zeiten intensiver Schaffenskraft inspirierten sie sich gegenseitig und erarbeiteten einen breiten, flächigen und schnellen Pinselstrich mit bunter Farbpalette. Die mächtige Wolke über dem Haus dynamisiert die ansonsten ruhige Landschaft und poussiert in ihrer Farbgewalt mit dem dichten Grün des Umlands. Die Hinwendung zum Expressionismus und die Steigerung des Inhalts auf die Deutungsebene werden hier deutlich. Man erkennt den Maluntergrund hinter dem Haus und merkt bei Ansicht des Werks schnell, wie sicher und kühn das Arbeitstempo Münters zu dieser Zeit gewesen sein muss. An der Schwelle zu einem neuen, ganz eigenen Stil erweist sich das Gemälde in seiner Strahlkraft als außerordentliches Zeugnis von Gabriele Münters künstlerischer Verselbstständigung.

¹ Friedel, Helmut; Hoberg, Annegret: Gabriele Münter 1877–1962. München, 1992, S. 31.

Münter an der Staffelei im Freien malend, Kochel, 1902. Fotografiert von Wassily Kandinsky.

Gabriele Münter in Kochel painting outdoors, 1902. Photographed by Wassily Kandinsky.



After years of being known merely as the woman alongside Wassily Kandinsky, Gabriele Münter has recently received the recognition as one of the leading artists of the early 20th century and is being honoured with grand retrospectives. Together with Kandinsky’s painting class she travelled to Kochel, where she produced her first works in a natural outdoor environment. It was there that the relationship between teacher and student intensified for the first time. In the following years of their partnership they undertook many trips, among others to Tunis (winter 1904/05), Rapallo (winter 1905/06) and to Sèvres near Paris (1907). Inspired by the Paris School, Münter refines her painting technique—moving towards an impasto, spatula application of paint.

While exploring the countryside around Munich in 1908, Münter and Kandinsky came across the small town of Murnau, where later that summer they resided for a few weeks together with their colleagues Alexej Jawlensky and Marianne von Werefkin. She herself writes in retrospect: “The first time I studied there, in the late summer of 1908, I was full of images of the place and the location and put them down on 41 × 33 cm cardboard. More and more I grasped the clarity and simplicity of this world.”²

Gabriele Münter’s “Rote Wolke mit Haus”, produced on cardboard in the same dimensions as mentioned above, impressively illustrates how intensive the stays in the village of Murnau impacted her artistic style. In 1909 Münter bought a house in Murnau, which was soon called the “Russian House” because of her companion Kandinsky. In times of intense creative energy, the couple inspired each other, working with broad, two-dimensional and rapid brushstrokes and a colourful palette. The mighty cloud above the house dynamises the otherwise tranquil landscape and, in its force of colour, clashes with the dense green of the surrounding countryside. The turn towards expressionism and the elevation of its contents onto an interpretive level are evident at this point. One recognises the ground behind the house and, looking at the work, quickly realises how confident and bold Münter’s pace of work must have been at that time. On the threshold of a new style all of her own, the painting’s radiance proves to be an extraordinary testimony to Gabriele Münter’s artistic independence.

² Friedel, Helmut; Hoberg, Annegret: Gabriele Münter 1877–1962. Munich, 1992, p. 31.

Otto Mueller

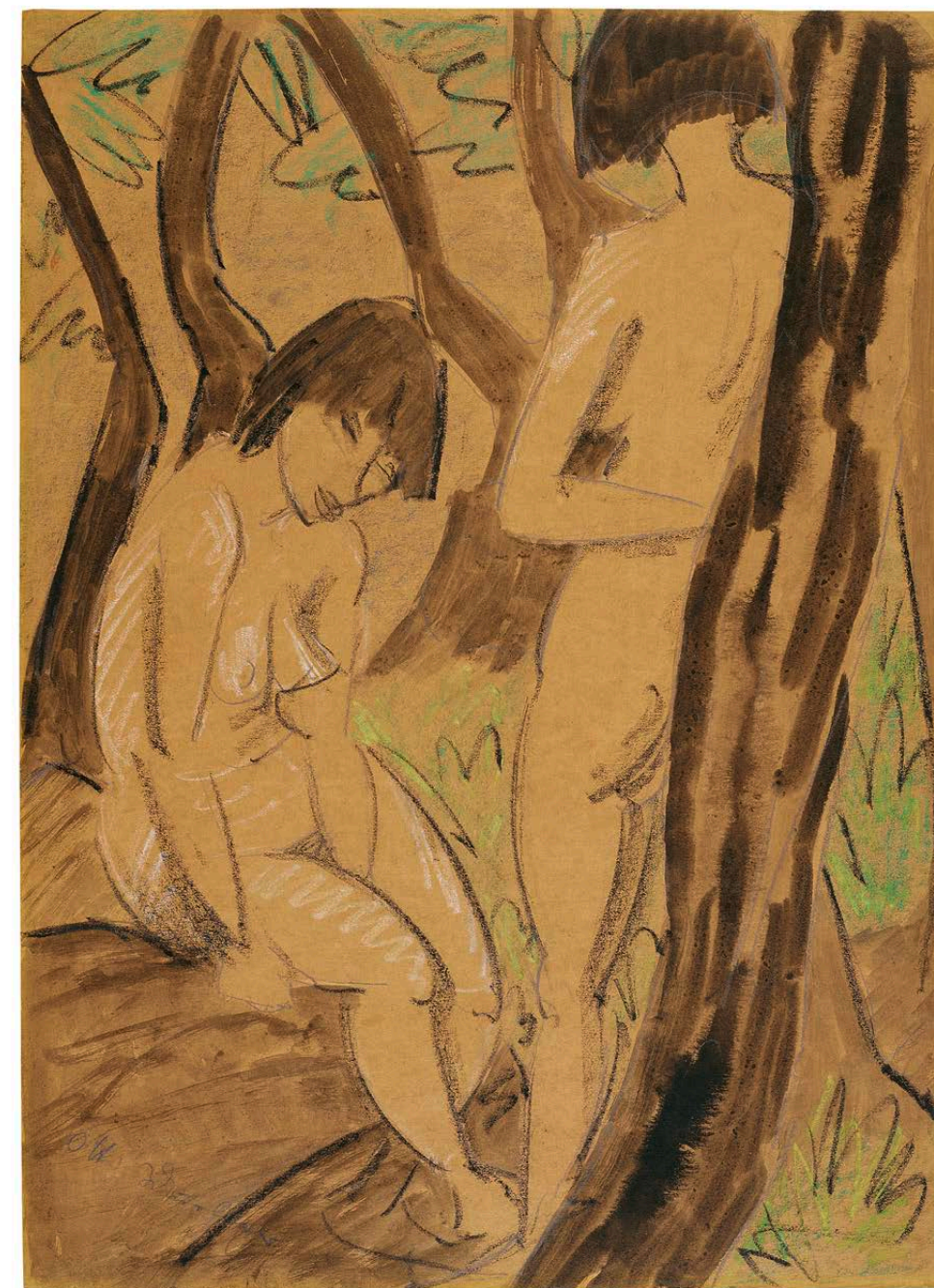
(1874–1930)

Zwei Mädchen im Wald, um 1925

Aquarell und Farbkreide auf Papier

70 × 50 cm

Watercolour and coloured chalk on paper





Emil Nolde
(1867–1956)

Marschlandschaft, um 1920/25
Aquarell auf Japanpapier
36,8 × 50 cm
Watercolour on Japan paper

Emil Nolde

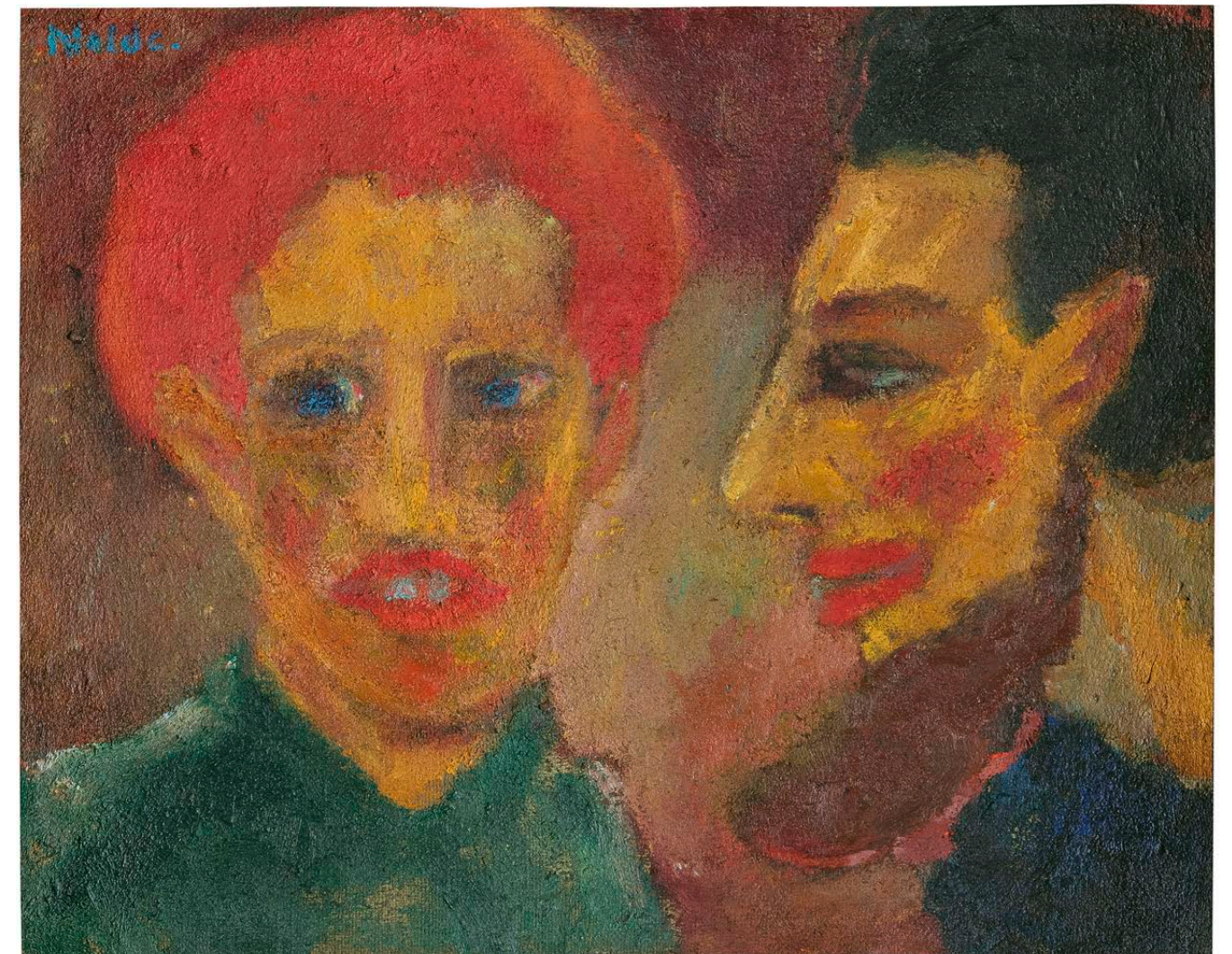
(1867–1956)

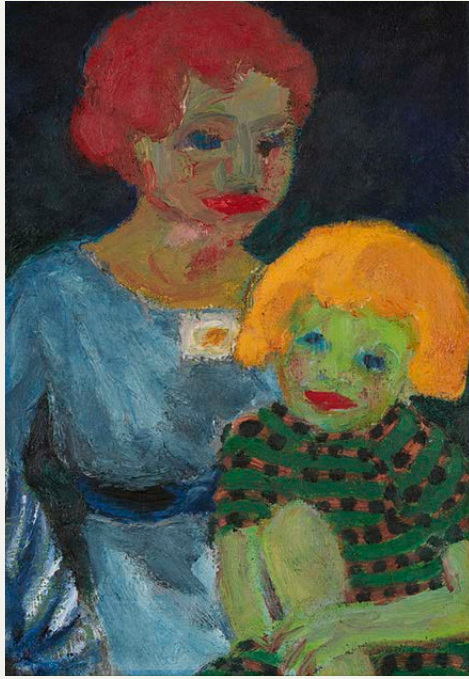
Mann und Frau (Profil en face), 1921

Öl auf Leinwand

57 × 70,5 cm

Oil on canvas





Emil Nolde „Frau und Kind“, 1921, Öl auf Leinwand, 66 × 45 cm, Brücke-Museum, Berlin, Dauerleihgabe aus Privatbesitz.

Emil Nolde “Frau und Kind” 1921, oil on canvas, 66 × 45 cm, Brücke-Museum, Berlin, permanent loan from a private collection.

„Einige Male bin ich gefragt worden, ob denn ich gar kein Interesse an Menschen nehme, weil anscheinend ich so wenig hinschaue. ‚Doch, sehr‘, sagte ich, denn ich tue es wirklich besonders gern. Vielleicht nur anders als üblich. In einer zwölftel Sekunde soll das Auge den Eindruck aufnehmen können, und weiteres Verweilen am Objekt ist Privatvergnügen. Aber auch, wenn man die Menschen nur halb ansieht, dann werden sie einfacher und größer. Die Freunde, die Feinde und auch die Indifferenten, sie alle sind meine Helfer, wenn aus dem Unterbewusstsein sie hervorsteigend sich wieder melden. Sie sind meine Bilder.“³

Kaum eine Bildgattung kann mit einer ähnlich imposanten Historie dienen wie das Portrait. Als Herrschaftssymbol und zur Inszenierung des Individuums nahm es bis zur Etablierung der Fotografie einen singulären Rang ein. Elegisch oder sentimental, verherrlichend oder schlicht und reduziert, nichts bleibt in der Portraitkunst verborgen. Und so verwundert es nicht, dass auch Emil Nolde sich Zeit seines Lebens intensiv mit der menschlichen Darstellung und dem Portrait befasste. Die Authentizität und Unmittelbarkeit der Beobachteten wusste Nolde in einer Art zu malen, dass das Reale dem Existenzhaften weicht. Er selbst schrieb in seiner Autobiografie „[g]ern war ich, wo ich es konnte, mitten zwischen den verschiedenartigsten Menschen“⁴ – beobachtet Mimik, Gestik und das gemeinsame Miteinander.

Emil Nolde verarbeitete in seinen Doppelportraits eine umfangreiche Varianz motivischer Konstellationen. Es waren Wesen aus Märchen und Sage, nicht selten auch Tier oder Spukgestalt, meist jedoch Mann und Frau. Die Bilder umgibt eine eigene, undurchdringliche und stille Sprache.

Das Doppelportrait „Mann und Frau (Profil en face)“ von 1921 mit lückenloser Provenienz aus dem Nachlass des Künstlers zählt zweifelsohne zu den eindrucksvollsten Malereien, die der Künstler Anfang der 1920er Jahre schuf. Arbeiten von ähnlicher Qualität befinden sich unlängst in bedeutenden musealen Sammlungen, wie etwa des Brücke-Museums in Berlin. Lediglich der Bart trennt die Darstellung

der Menschen und weist ihnen gemäß Titel die Geschlechter zu. Die satten, tiefen Farben mystifizieren die Darstellung beider Personen, die sich in keiner direkten Interaktion miteinander oder zum Künstler befinden. Die Frau, dem Maler zugewandt, jedoch an diesem vorbeiguckend, hat den Mund leicht geöffnet und entblößt ihre prägnanten, harten Schneidezähne als absoluten Blickfang. Die vollen Lippen, in sattem Rot-Orange gemalt, werden in der Haarpracht aufgefangen. Der Blick wandert weiter zu den strahlend blauen Augen, die sich aus der ockernen Farbigkeit des Gesichts hervortun. Die Frau wird von einem Mann mit langem Kinnbart direkt angeguckt, wobei dieser dem Künstler sein linkes Profil zuwendet. Während die Frau etwas unsicher wirkt, schaut der Mann diese mit stark geröteten Wangen und einem Blick voll tiefer Zuneigung und Zärtlichkeit an. Auch seine Lippen heben sich dick und vollrund von dem markanten, ockerfarbenen Gesicht ab. Auffallend ist, dass sich das kräftige Braun des Bartes nicht im Kopfhaar wiederfindet. Dieses ist noch dunkler, nämlich in einem satten Schwarz, in gleichem Schnitt wie das der Frau gemalt. Fast wie Fabelwesen inszeniert und verzerrt Nolde die Erscheinung der Menschen: nicht das Gesehene, sondern das Wahrgenommene abzubilden ist ihm ein Anliegen. Völlig abstrahiert erscheint der Hintergrund nur in einer Mischpalette trüber Farben und betritt damit den Grenzbereich zur Mythologisierung des Bildinhalts. Das Innere wird auch hier über die Physiognomie der äußeren Beschaffenheit gestellt.

Noldes Bildauffassung des Menschen wendet sich ab vom klassischen Portrait und hin zu einer psychologischen Darstellung zwischenmenschlichen Denkens – dem Ausdruck von Ängsten, Abwesenheit und Entrückung, aber auch heimlichen Beziehungen mit dem Gegenüber und einer Offenbarung der inneren Haltung. Die zwischenmenschliche Uneindeutigkeit verarbeitet der Künstler gekonnt in der ambigen Typisierung von Mann und Frau; einer Spannung und Bewegtheit, die das Bildes mit sich selbst ausficht.

³ Nolde, Emil: *Jahre der Kämpfe*. Köln 2002, S.138.

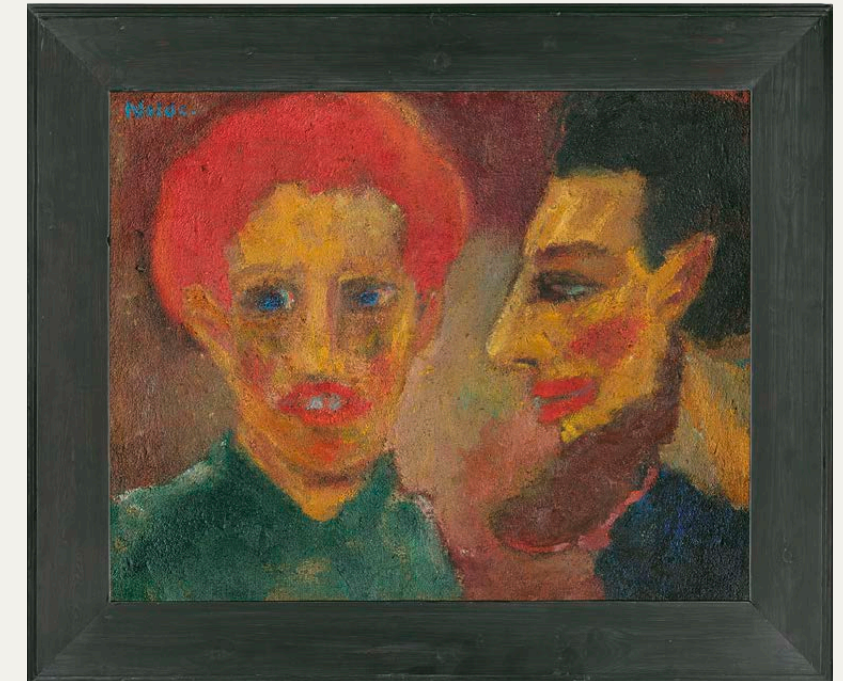
⁴ Ebd.

“A few times I have been asked if I don’t take any interest in people because I seem to look so little. ‘Yes, very much’, I said, because I really do like to do it. Maybe just in a different way than usual. In a twelfth of a second the eye should be able to take in the impression, and further lingering on the object is private pleasure. But also, if you only half look at people, they become simpler and bigger. The friends, the enemies, and also the indifferent, they are all my helpers, when from the subconscious they come forward again. They are my images.”⁵

Hardly any other genre of image can trace a history as imposing as that of the portrait. A symbol of power and the staging of the individual, it enjoyed a singular status until the establishment of photography. Elegant or sentimental, glorifying, simple and reduced, nothing remains hidden in the art of portraiture. And so, it is not surprising that Emil Nolde was also intensively concerned with human representation and portraiture throughout his life. Nolde knows how to paint the authenticity and immediacy of the observed in such a way that the physical gives in to the existential. He writes in his autobiography: “[g]enerally I was, where I could, in the midst of the most diverse people”⁶—observing facial expressions, gestures and the common togetherness.

Emil Nolde worked with an extensive variety of motivic constellations in his double portraits. They were creatures from fairy tales and legends, not infrequently also animal or haunted figures, but mostly man and woman. The images speak their own impermeable and calm language.

The double portrait “Mann und Frau (Profil en face)” from 1921 with an exceptional provenance from the artist’s estate is undoubtedly one of the most impressive paintings the artist created in the early 1920s. Works of similar quality are found in important museum collections, such as the Brücke Museum in



Berlin or the Museum Ludwig in Cologne. Only the beard separates the depiction of the people and assigns them to their genders according to the title. The rich and deep colours mystify the display of the two, who are in no direct interaction with each other or with the artist. The woman, facing the painter but looking gently past him, has her mouth slightly open, exposing concise, hard front teeth as an absolute eye-catcher. The full lips, painted in rich red-orange, are caught in the blaze that is her hair. The gaze wanders towards her radiant blue eyes, which stand out from the ochre colouring of the face. Looking directly at her is a man with a long chin beard, who turns his left profile towards the artist. While the woman seems a little uncertain, the man looks at her with strongly reddened cheeks and a look full of deep affection and tenderness. His lips, too, stand out thick and full-round against the striking, ochre-coloured face. It is notable how the rich brown beard is not reflected in the hair. Rather it is painted in a saturated black in the same cut as that of the woman. Almost like mythical creatures, Nolde stages and distorts the appearance of people—his concern is not to depict what is seen, but what is perceived. Completely abstracted, the background appears merely in a mixed palette of dull colours and thus enters the border of mythologising the content of the picture. Here, too, one’s inner self is placed above the physiognomy of the outer condition.

Nolde’s pictorial conception of the human being turns away from the classical portrait and towards a psychologised depiction of interpersonal thinking—the expression of fear, absence, and rapture, but also secret relationships with the counterpart and a revelation of the inner mindset. The artist skilfully processes the interpersonal uncertainty in the ambiguous typification of man and woman; a tension and agitation that the image battles on with itself.

⁵ Nolde, Emil: *Jahre der Kämpfe*. Cologne 2002, p.138.

⁶ *Ibid.*

Emil Nolde
(1867–1956)



Landschaft (gelb, violett und blau)
Aquarell auf Papier
35,3 × 44,4 cm
Watercolour on paper

Paula Modersohn Becker
(1876–1907)



Kinder vor Bauernhaus, 1901
Öl auf Pappe
46,9 × 55,8 cm
Oil on cardboard

Als Paula Modersohn 1898 das erste Mal nach Worpswede kam, wusste sie nicht, wie sehr diese Landschaft ihr Leben und Schaffen prägen würde. 1901 ehelichte sie den dort ansässigen Künstler Otto Modersohn und trug fortan den Namen Modersohn-Becker. Im selben Jahr entstand auch das eindrucksvolle Gemälde „Kinder vor Bauernhaus“ (Verso: „Birkenstämme und Haus“). Nach einer ausgiebigen Hochzeitsreise begann eine arbeitsintensive Zeit voll der gegenseitigen Inspiration des Paares: über 200 Gemälde entstanden in den Jahren 1901 bis 1902 von Paula Modersohn-Becker, mit maßgeblichen Motiven von Mensch und Landschaft in und um Worpswede.

Besonders die Bauernkinder, ob versunken ins Spiel, alleine, oder Tiere hütend, faszinierten die Künstlerin. Gemeinsam vor einem Bauernhaus stehend und doch jedes Kind für sich isoliert, skizzierte Modersohn-Becker hier ungeschönt und unglaublich präzise die Dynamik zwischen den Kindern, die auf etwas zu warten scheinen. Die eingefangene Momentaufnahme huldigt gekonnt dem Idyll des Dorflebens, ohne dies zu beschönigen.

Rückseitig findet sich ein gänzlich anderes Motiv, welches jedoch ebenso typisch für die Künstlerin ist: die Birke. Die filigran schattierten Stämme richten sich gen Himmel und lassen im Querformat keinen Raum mehr für die Baumkrone – die Stämme entwachsen also dem Bild. Die lichte Bauminsel gibt im Hintergrund den Blick frei auf sanfte Hügel und ein schlichtes Bauernhaus. Durch die bedeckte, von Brauntönen dominierte Farbpalette der Landschaft wirkt das eigentlich zarte Kolorit des Himmels überraschend intensiv und lässt die Wolken förmlich aufreißen.

When Paula Modersohn first came to Worpswede in 1898, she had no idea how much this landscape would shape her life and work. In 1901 she married the local artist Otto Modersohn and from then on took the name Modersohn-Becker. In the same year she painted the impressive painting “Kinder vor Bauernhaus” (verso: “Birkenstämme und Haus”). After traveling for their honeymoon, an intense workphase of mutual inspiration began for the couple: Paula Modersohn-Becker produced over 200 paintings in the years 1901 to 1902, the main motifs being the people and landscape around Worpswede.

The artist was particularly fascinated by peasant children, absorbed in play, alone, or herding animals. Standing together in front of a farmhouse, yet each isolated, Modersohn-Becker sketches here unadorned and incredibly precise the dynamics between the children, who seem to be waiting for something. The captured moment pays homage to the idyll of village life without glossing over it.

On the reverse is a completely different motif, which is no less typical for the artist: the birch tree. The filigree shaded trunks point towards the sky and in the horizontal format leave no room for the tree crown—thus outgrowing the picture. The sparse island of trees offers a view of gentle hills and a simple farmhouse in the background. The overcast colour palette of the landscape, dominated by brown tones, makes the delicate colouring of the sky seem surprisingly intense and positively breaks open the clouds.



Verso: Birkenstämme und Haus

Wassily Kandinsky

(1866 – 1944)

Ohne Titel, 1941

Tusche, Aquarell und Gouache auf Papier

47,5 × 31 cm

India ink, watercolour and gouache on paper



Diese Arbeit Kandinskys entstand während seines Exils in Paris. Sie gehört zum Alterswerk des Künstlers und vereint mehrere Merkmale seiner unterschiedlichen Schaffensperioden. Kandinsky wandte sich bereits sehr früh der Abstraktion zu, wobei diese sich anfangs durch eine intensive Farbigkeit und eine chaotisch anmutende Formensprache auszeichnete. Während seiner Zeit als Lehrer am Bauhaus wurden jedoch die Farben in seinen Werken zurückhaltender und die Formen geordneter, manchmal sogar streng geometrisch angeordnet. So mutet auch diese Arbeit sehr übersichtlich, ja fast aufgeräumt an. Der Hintergrund ist in zartem Rosa mit einer Spritztechnik aufgetragen worden. Einen starken Kontrast dazu bildet das leicht gebogene, schwarz ausgefüllte Dreieck, welches die Bilddiagonale teilt. Sowohl links als auch rechts neben dem raumeinnehmenden schwarzen Dreieck finden sich weitere, kleinformatige geometrische Strukturen. Diese strenge Bildeinteilung wird jedoch unterbrochen von weißen, verschlungenen Linien, die ebenfalls in beiden Bildhälften zu finden sind. Besondere Aufmerksamkeit erregt aber sowohl die Struktur, die oben an der Spitze des Dreiecks zu finden ist als auch jene, die raumgreifend die rechte Bildhälfte einnimmt. Beide Formen sind biomorph, ihre Zusammengehörigkeit wird von Kandinsky mit einer komplementären Farbwahl betont. Hier zeigen sich die Eigenschaften, die Kandinskys Frühwerk geprägt haben: durch die expressive Farbwahl stellt der Künstler eine assoziative Verbindung zwischen Strukturen her, so dass sich trotz der Abstraktion eine Lesbarkeit einstellt. So durchweht diese Arbeit trotz der vorhandenen Strenge der Geometrie in der Assoziation mit neuem Leben eine gewisse Leichtigkeit.

This work by Kandinsky was created during his exile in Paris. It belongs to the later period of the artist's career and combines several characteristics of his different creative periods. Kandinsky turned to abstraction at a very early stage, initially characterised by intense colour and a seemingly chaotic formal language. During his time as a teacher at the Bauhaus, however, the colours in his works became more restrained and the forms more ordered, sometimes even strictly geometrically arranged. Thus, this work also appears very clear, almost tidy. The background has been applied in a delicate pink using a spray technique. The slightly curved triangle filled with black, which divides the picture diagonal, forms a strong contrast to this. To the left as well as to the right of the space-consuming black triangle, there are further small-format geometric structures. This strict division of the picture is, however, interrupted by white, intertwined lines, which can also be found in both halves of the picture. However, both the structure found at the top of the triangle and the one that takes up the space on the right half of the picture attract particular attention. Both forms are biomorphic, and Kandinsky emphasises their unity with a complementary choice of colour. Here, the qualities that characterised Kandinsky's early work become apparent: through the expressive choice of colour, the artist creates an associative connection between structures, so that, despite the abstraction, a readability emerges. Thus, despite the existing severity of the geometry, a certain lightness pervades this work in its association with new life.



Lyonel Feininger

(1871–1956)



Umpferstedt, 1932
Kohle auf Papier
30,3 × 23,2 cm
Charcoal on paper



Lokomotive: Alte Dampflokomotive, 1945
Kohle, laviert, auf Papier
24 × 32 cm
Charcoal, washed, on paper

Alfred Kubin

(1877–1959)

Chevalier Leon, um 1902

Tusche, laviert, und Bleistift auf Papier

34,5 × 26 cm

India ink, washed, and pencil on paper



Christian Rohlf

(1849–1938)

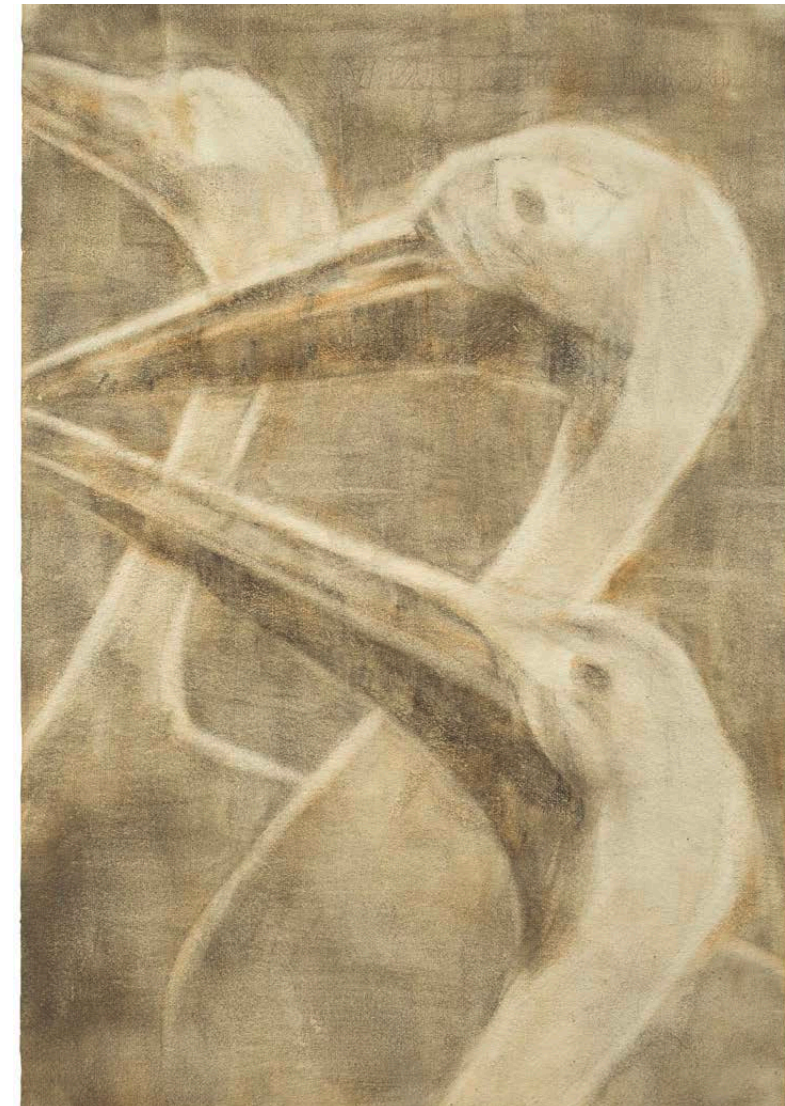


Weiße Wolke über dem See, 1936

Tempera auf Bütten

67 × 48 cm

Tempera on laid paper



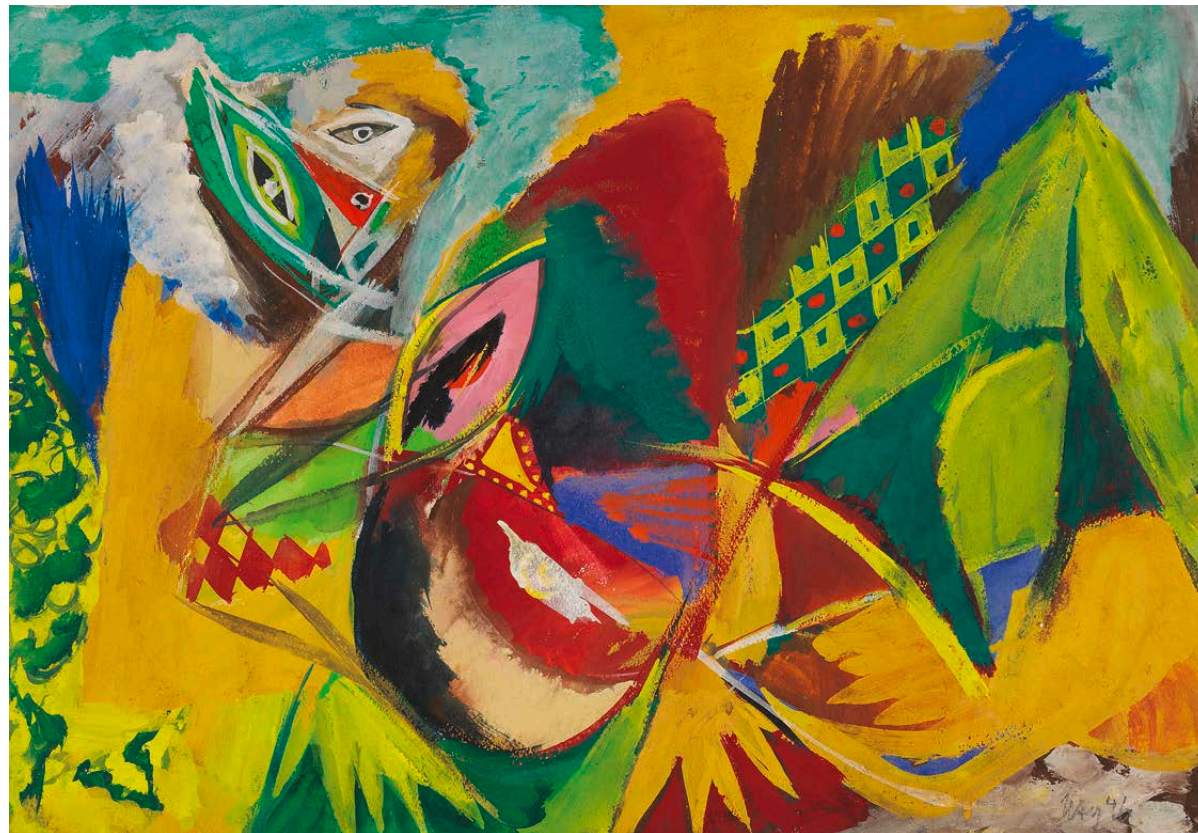
Reiher, 1936

Tempera und Kreide auf Velin

57 × 39 cm

Tempera and chalk on vellum

Ernst Wilhelm Nay
(1902–1968)



Liegende große Frau, 1946

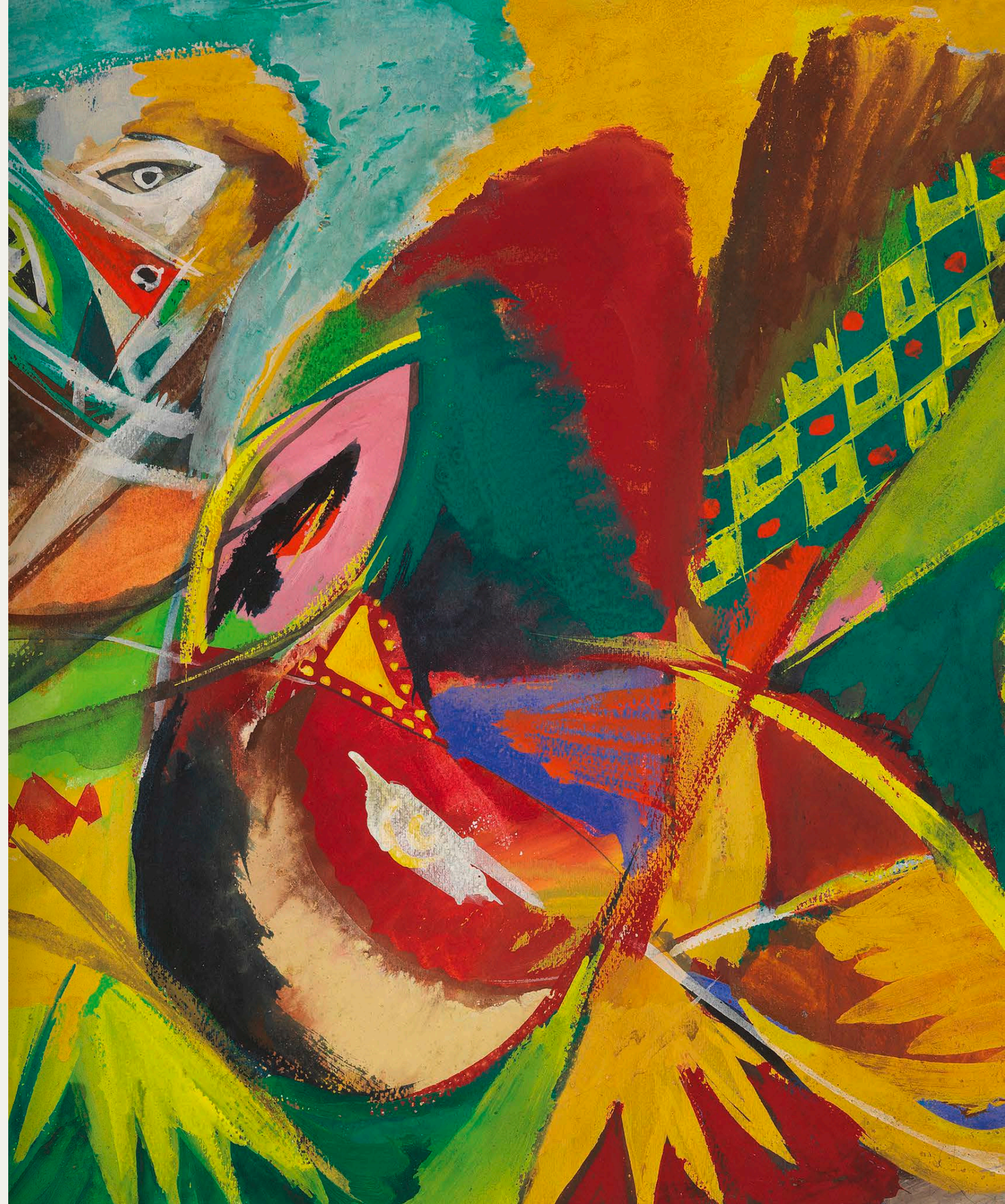
Gouache auf Papier

44,9 × 63,1 cm

Gouache on paper

Die „Liegende große Frau“ gehört in die Werkphase Nays von 1945 bis 1948, in der er die „Hekatebilder“ erschuf. Mythen, Legenden und Fragen nach dem inneren Ursprung entdeckend, verarbeitete Nay Kriegserlebnisse und experimentierte mit Formen, die aus der Farbe heraus entstehen. Die „Liegende“ ist ein Symposium aus rhythmischen Bewegungen und Farbkontrasten, erlebbar letztlich nicht durch ihre Figuration, sondern der kaleidoskopartigen Formzerlegung, die die von Nay perfektionierten Augen der Frau strahlen lässt.

The “Liegende große Frau” belongs to the phase of Nay’s work from 1945 to 1948 in which he created the “Hekate” paintings. Discovering myths, legends and questions about inner origins, Nay processed war experiences and experimented with forms which emerge solely from colour. The “Liegende” is a symposium of rhythmic movements and colour contrasts, ultimately experienced not through her embodied figuration, but rather the kaleidoscopic decomposition of form that allows the woman’s eyes, drawn so intensely by Nay, to shine.





Günther Uecker

(★1930)

Gegenströmung, 1965

Nägel und Farbe auf Holz

87 × 87 cm

Nails and paint on wood



In den 1950er Jahren entwickelte sich eine umfangreiche und komplexe Werkgruppe, die in sich eine enorme Entwicklung verzeichnet: die ikonischen Nagelarbeiten Günther Ueckers beweisen, wie intensiv sich dieser mit dem starren Werkstoff beschäftigt, und wie virtuos er damit umzugehen weiß. Dies wird wunderbar anschaulich gemacht an zwei Arbeiten, die in einem Abstand von etwas mehr als 20 Jahren entstanden.

Die „Gegenströmung“ von 1965 ist zart und überlegt in ihrer Ausführung, die Nägel werden dem Untergrund in ihrer Farbigkeit an den Untergrund angepasst und so mit dem Bildfeld vereint. Die Stringenz der Richtungen der Nägel, die, obwohl nicht überall als Pendants zueinander ins Holz geschlagen, wird konsequent eingehalten. Uecker erdenkt eine Gesamtkomposition, in die sich jeder Nagel einfügen hat. Es erinnert in dieser malerischen Nagellandschaft nichts an die Brutalität des Entstehungsprozesses. Vielmehr ist es ein deutlicher Verweis auf das Schaffen der Künstlergruppe ZERO, die Uecker von 1961 bis 1966 mitprägte. Bei Bewegung vor dem Werk bahnt sich durch das Wechselspiel von Lichteinfall und Objekt eine ganz filigrane Schwungkraft an, hierbei die Nägel zu tanzen beginnen – gleichsam kraftvoll wie kontemplativ.

Weitaus durchdrungener präsentiert sich das „Feld“ von 1987. Hier verwendet der Künstler rohe und unbearbeitete Nägel, die wahllos und unwillkürlich in das Brett gehauen scheinen. Die dunkle Natur der Nägel interagiert mit der kräftigen Bemalung des Untergrundes, was durch Licht- und Schattenwürfe in der Kompositionsstruktur noch verstärkt wird. Der Nagel, im Alltag gebräuchlich um Dinge an ihrem Platz zu halten, gerät unter Ueckers Einfluss in Bewegung. Losgelöst von der monochromen Disziplin der früheren Arbeit steht nun jeder Nagel für sich – ungestüm und ungebändigt – und akzeleriert den Rest des Bildes.

Dieter Honisch schreibt über die Entwicklung von Ueckers Œuvre sehr treffend: „Uecker zeigt nicht die Entstehungsphasen eines seiner Werke, sondern vielmehr die psychologischen, sich widersprechenden und das Werk auch gefährdenden Empfindungen, die ein Künstler in sich auszutragen hat, um ein zuletzt eindeutiges Werk herzustellen. (...) Er legt fast psychoanalytisch die Motive seiner Arbeit klar: Liebeszuwendung, Zerstörung, Aggression und Besänftigung und setzt damit die ganz heterogenen Kräfte frei, die einen Schaffensprozess beeinflussen.“ (Honisch, Dieter: Uecker. Stuttgart, 1983, S. 156.)

Beginning in the 1950s, an extensive and complex group of works emerges, which in itself displays an enormous development: Günther Uecker's iconic nail objects prove how intensively he deals with the rigid material and how virtuously he knows how to treat it, wonderfully illustrated by two works created a little more than 20 years apart.

The “Gegenströmung” from 1965 is deliberate in its execution, the nails are adapted to the background in their colouring and thus united with the pictorial field. The coherence of the movements of the nails, which although not everywhere are hammered into the wood as counterparts, is consistently adhered to. Uecker conceives an overall composition in which each nail has to harmonise. Nothing in this painterly nail landscape is reminiscent of how brutal the process of creation was. Rather but it is a clear reference to the work of the artists' group ZERO, which Uecker was part of from 1961 to 1966. When moving in front of the work, the interplay between the incidence of light and the object rises to a very filigree momentum in which the nails begin to dance—as powerful as they are contemplative.

The “Feld” from 1987 is far more assertive. Here the artist uses raw, unworked nails that seem to have been randomly and impulsively hewn into the board. The dark nature of the nails interacts with the wild paintwork of the background, which is further enhanced by casts of light and shadow in the compositional structure. The nail, commonly used in everyday life to hold things in place, is set in motion under Uecker's influence. Detached from the monochrome discipline of the earlier work, each nail stands now on its own—impetuous and untamed—and accelerates the rest of the picture.

Dieter Honisch writes of Uecker's œuvre's development very poignantly: “Uecker does not show the development phases of one of his works, but rather the psychological, contradictory and also endangering feelings that an artist has to fight out within himself in order to produce a work that is ultimately distinct. (...) He lays out the motifs of his work in an almost psychoanalytical way: affection, destruction, aggression and appeasement, thereby releasing the very heterogeneous forces that influence a creative process.” (Honisch, Dieter: Uecker. Stuttgart 1983, p. 156.)



Günther Uecker
(★1930)

Feld, 1987
Nägel, Öl auf Leinwand auf Holz
90 × 90 × 13 cm
Nails, oil on canvas on wood

Günther Uecker

(★1930)

Brockhaus für Brockhaus, 1992
Steine, Nägel, Zement auf Sperrholz
49 × 39 × 43,5 cm
Stones, nails, cement on plywood



Fritz Winter
(1905–1976)

Ohne Titel, 1950
Öl auf Leinwand
50 × 60 cm
Oil on canvas





Fritz Winter
(1905–1976)

Rot-Schwarz-Blau vertikal, 1967
Öl auf Leinwand
171 × 135 cm
Oil on canvas

Kaum ein Künstler prägte die deutsche Kunstwelt des 20. Jahrhunderts auf so vielfältige Weise wie Fritz Winter. Angefangen als Student von Paul Klee und Wassily Kandinsky am Bauhaus, entwickelte sich seine Formsprache zunehmend in das Abstrakte, nicht zuletzt auch durch Anregung Naum Gabos, in dessen Atelier er 1930 zeitweise arbeitete.

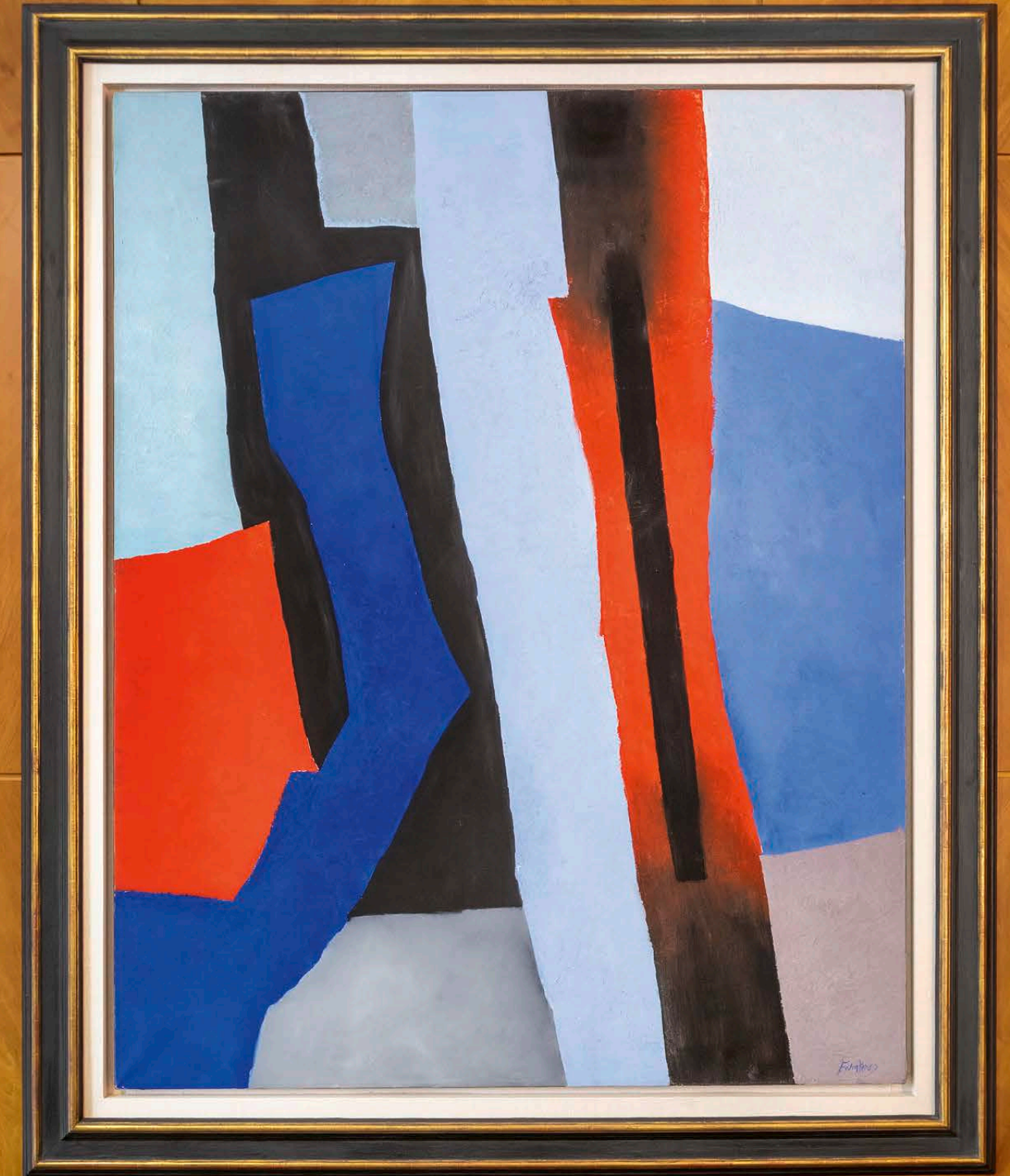
Nach Ende des Zweiten Weltkriegs, den der Künstler an der Front, und bis 1949 als Kriegsgefangener miterlebte, gelang es Winter, an neue künstlerische Tendenzen anzuknüpfen. Besonders durch die Teilnahme an der ersten documenta 1955 positionierte sich Winter neben Willi Baumeister, Karl Hartung und weiteren Gefährtinnen und Gefährten als Wegweiser und Avantgardist der Nachkriegsabstraktion.

Besonders die 1960er Jahre, aus denen auch das 1967 geschaffene Gemälde „Rot-Schwarz-Blau vertikal“ stammt, markieren eine neue Freiheit des Künstlers in der Verwendung der Farbe. Motiviken werden aufgebrochen und die reine Fläche des Sujets gewinnt an Bedeutung. Lineamente von Schwarz brechen die Komposition und verschärfen gleichzeitig die Kontraste von Rot und Blau. Leicht akzentuierte Schattendarstellungen und fließende Übergänge an den Rändern der Farbfelder sorgen gekonnt für eine plastische Tiefenwirkung. Der Bildinhalt zeugt so von einer enorm verdichteten Dynamik, die in der Wahl des Hochformats gepaart mit den vertikalen Farbbändern noch unterstrichen wird. Fritz Winter gelingt es, die Farbe zu emanzipieren und diese als solche für sich sprechen zu lassen.

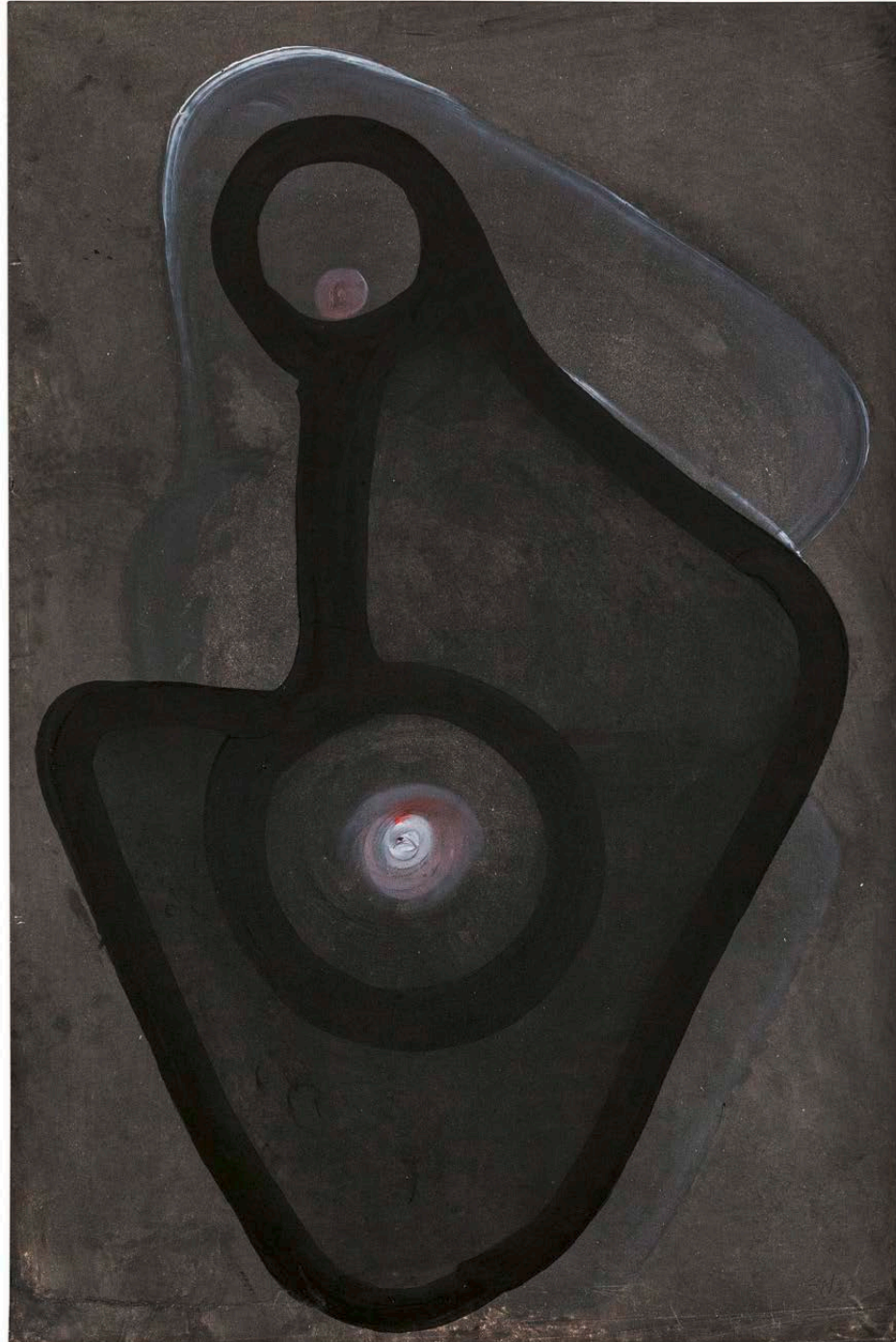
Hardly any other artist shaped the German art world of the 20th century in as many ways as Fritz Winter. Beginning as a student of Paul Klee and Wassily Kandinsky at the Bauhaus, his formal language increasingly developed into the abstract, not only thanks to the influence of Naum Gabo, in whose studio he worked temporarily in 1930.

After the end of the Second World War, which the artist experienced at the front and until 1949 as a war prisoner, Winter succeeded in following on new artistic movements. The participation in the first documenta in 1955 positioned Winter alongside Willi Baumeister, Karl Hartung and other companions as a pioneer and avant-gardist of post-war abstraction.

The 1960s in particular, from which the 1967 painting “Rot-Schwarz-Blau vertikal” also originates, mark a new liberty in the use of colour on the the artist’s part. Motifs are broken up and the pure surface of the sujet gains in importance. Lineaments of black break the composition and at the same time intensify the contrasts of red and blue. Slightly accentuated shadows and flowing transitions along the edges of the colour fields skilfully create a spatial feeling of deepness. The picture’s content thus reveals an enormously condensed dynamic, which is further emphasised by the choice of the upright format paired with the vertical bands of colour. Fritz Winter succeeds in emancipating the colour and letting it speak for itself.



Fritz Winter
(1905–1976)



Ohne Titel, 1932
Öl auf Papier auf Leinwand
75 × 50 cm
Oil on paper on canvas

Fritz Winter

(1905–1976)

Die Windgräser (der Brautstrauß), 1961

Öl auf Leinwand

135 × 170 cm

Oil on canvas





Eine so leichte Komposition scheint für Fritz Winter auf den ersten Blick ungewöhnlich. Das Motiv „Die Windgräser (der Brautstrauß)“ schwebt förmlich auf der hellen Farbe des Untergrunds. Mit Rücksicht auf den Titel ist es bezeichnend, dass der Künstler auf jegliche Verwendung von grüner Farbe verzichtete. Der Farbauftrag, bestehend aus Gelb, Blau, Braun, Schwarz und Weißtönen – im Impasto gemalt – unterstreicht die Bewegung des Windes, der sich fein rauschend durch die Gräser zieht und diese in Bewegung hält. Die kontemplative Sanfttheit dieses Naturerlebnisses scheint direkt greifbar. Die Motive und Thematiken in Winters Œuvre sind ewig wiederkehrend, so beispielsweise auch die Interpretation von Erde, Natur und ihrer Phänomenologie.

At first glance, a light composition such as this one appears rather unusual for Fritz Winter. The motif “Die Windgräser (der Brautstrauß)” almost levitates on the light colour of the background. With regard to the title, it is quite remarkable that the artist refrained from using any green paint. The application of paint, consisting of yellow, blue, brown, black and white tones laid in impasto, underscores the movement of the wind, which subtly rustles through the grasses and keeps them in motion. The contemplative gentleness of this experience of nature immediately evokes a sense of palpability. The motifs and themes in Winter’s œuvre are eternally recurring, including the interpretation of earth, nature and its phenomenology.



Fritz Winter
(1905–1976)

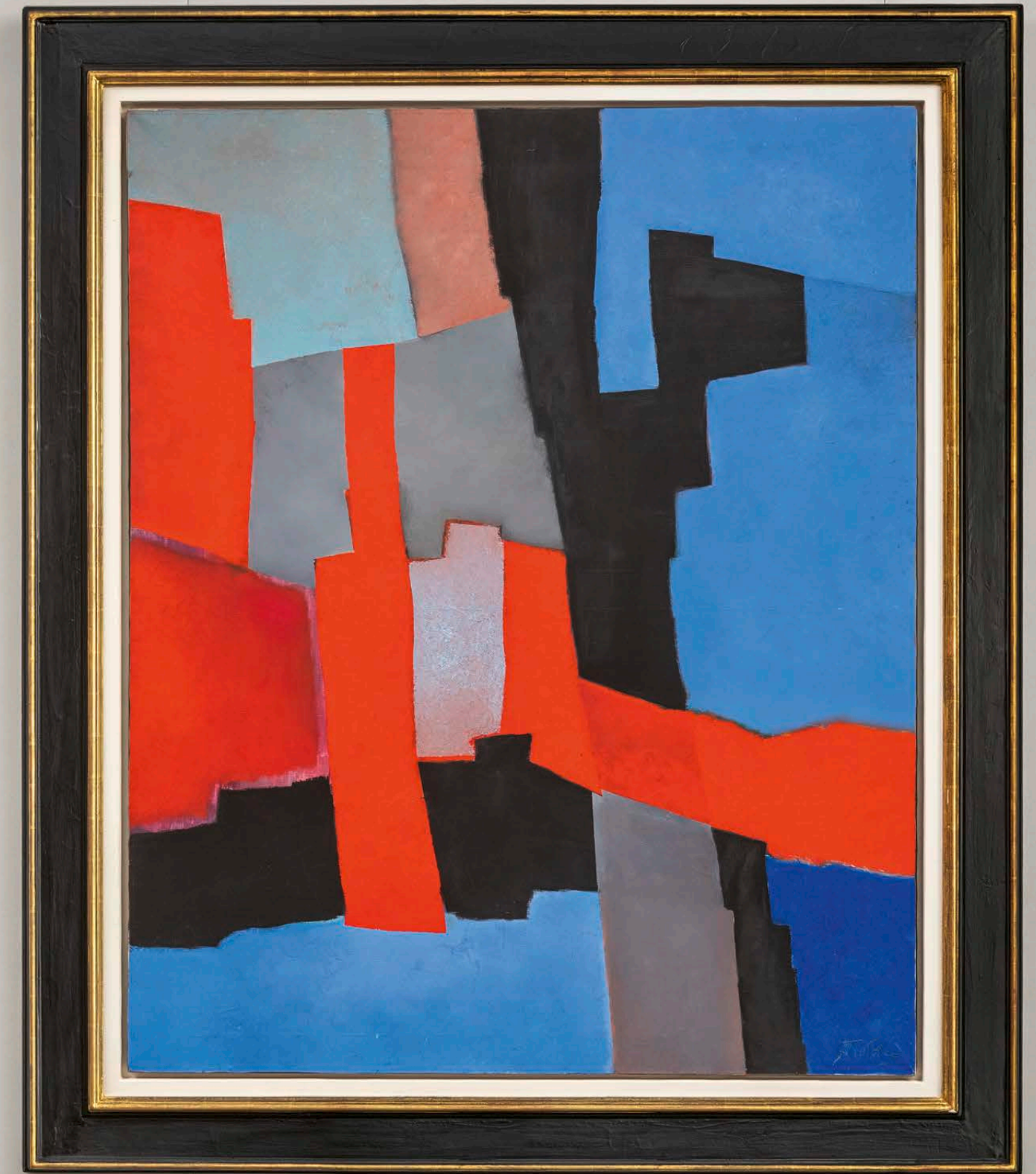
Rot-Schwarz-Blau, 1967
Öl auf Leinwand
171 × 135 cm
Oil on canvas

„Das Erlebnis des Raumes ist für den heutigen Menschen ungeheuer wesentlich in unserer politischen, soziologischen und technischen Welt. Er bedeutet einen Punkt der Ruhe: Er ist etwas in dem man sich bewegen kann und ausruhen. Auch in der Malerei ist der Raum für mich wesentliches Thema, allerdings ein Raum, der sich wieder zur Fläche formt. Das ist das Geheimnis. (...) Farbe ist eine Universalsprache, die, direkt verständlich, keiner Interpretation bedarf wie die Musik auch.“
Fritz Winter

Zit. n. Kat. d. Ausst. „Fritz Winter die 1960er Jahre – Jahrzehnt der Farbe“, München (Pinakothek der Moderne) 2015, S.128.

“The experience of space is tremendously essential for people today in our political, sociological and technical world. It means a point of tranquility: it is something in which one can move and rest. In painting, too, space is the most essential theme for me, but a space that forms itself into a surface again. That is the secret. (...) Colour is a universal language that, directly comprehensible, needs no interpretation, just like music.” Fritz Winter

Quoted from the exhibition catalogue “Fritz Winter die 1960er Jahre – Jahrzehnt der Farbe”, Munich (Pinakothek der Moderne) 2015, p.128



Abraham David Christian
(★1952)

Skulptur, 1986/2023
Bronze, Unikat
67 × 53 × 53 cm
Bronze, unique



„Aus der Perspektive der westlichen Kunstgeschichte der letzten rund 100 Jahre und mit Blick auf die Generation, der Abraham David Christian angehört, kann der Gedanke an die Konkrete Kunst aufkommen, wenn nicht an die Minimal Art. Beides aber trifft ganz offensichtlich nicht den Kern der Sache. Denn so sehr die Skulpturen auch davon absehen, etwas über sich selbst hinaus zu bezeichnen und insofern 'konkret' genannt werden könnten, und so sehr sie auch, was den Grundsatz der Serialität betrifft, an minimalistische Ansätze erinnern mögen – zweifellos sind sie weder das eine noch das andere.“

Zit.n.Kat.d.Ausst. „Abraham David Christian“, Dortmund (Galerie Utermann) 2021, S. 7.

“From the perspective of the history of Western art in the last hundred years, and considering the generation to which Abraham David Christian belongs, concrete art, if not minimalist art, might come to mind when thinking of his practice. It is obvious, however, that neither of those terms gets to the crux of the matter. As much as his sculptures may abstain from declaring anything about themselves and, in this respect, could be called ‘concrete’, and as much as they may recall Minimalism’s foundations by subscribing to its doctrine of seriality, they are without a doubt neither the former nor the latter.”

Quoted from the exhibition catalogue “Abraham David Christian”, Dortmund (Galerie Utermann) 2021, p. 7.

Abraham David Christian
(★1952)



Interconnected Sculpture, 2023
Bronze, Unikat
112 × 140 × 85 cm
Bronze, unique

Abraham David Christian

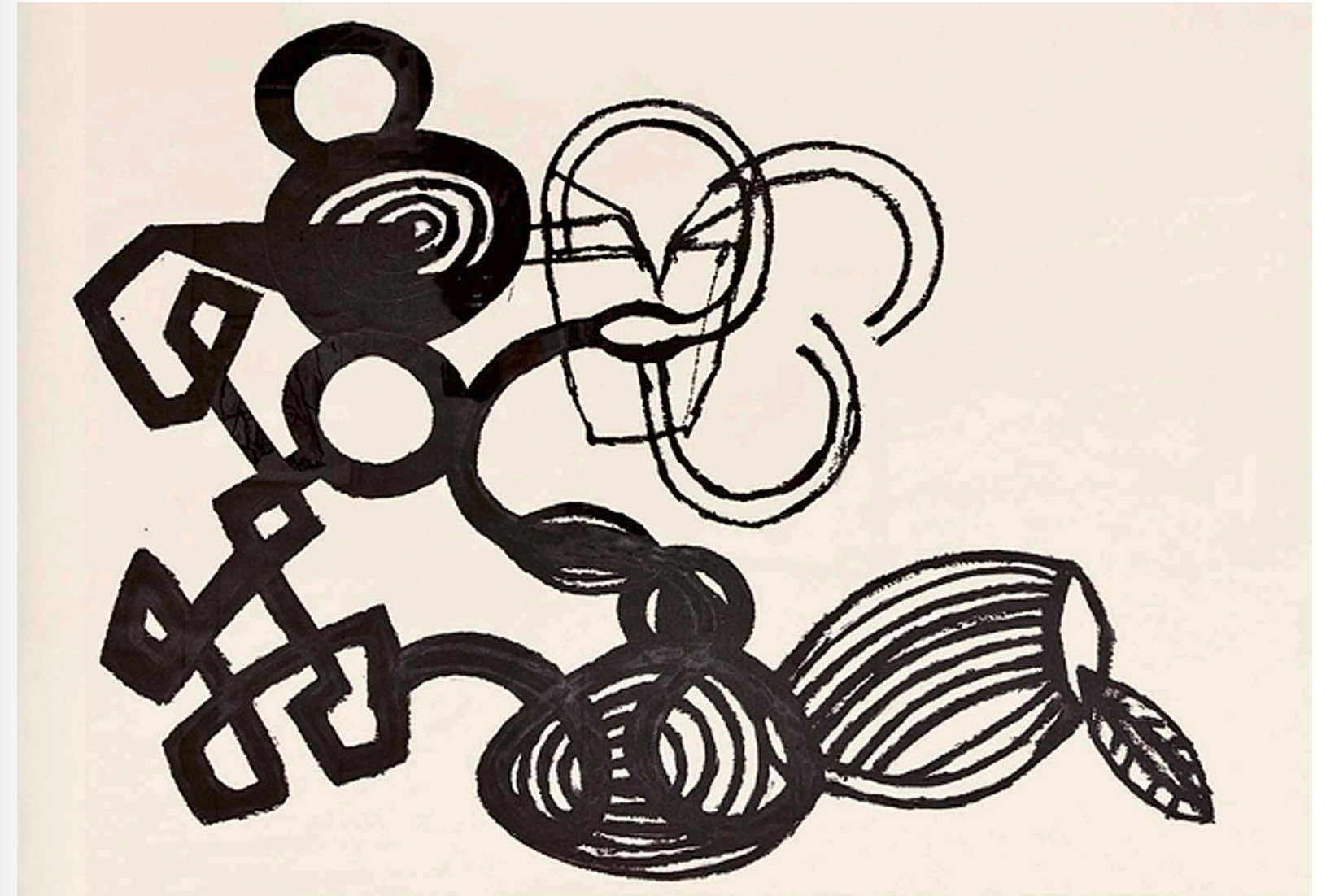
(★1952)

alle Erde I, 1982

Paintstik auf Papier

148 × 214 cm

Paintstik on paper



Horst Antes
(★1936)



Haus und Silo, Rot, 1999
Acryl mit Sägemehl auf Hartfaserplatte
40 × 50 cm
Acrylic with sawdust on masonite

Horst Antes

(★1936)

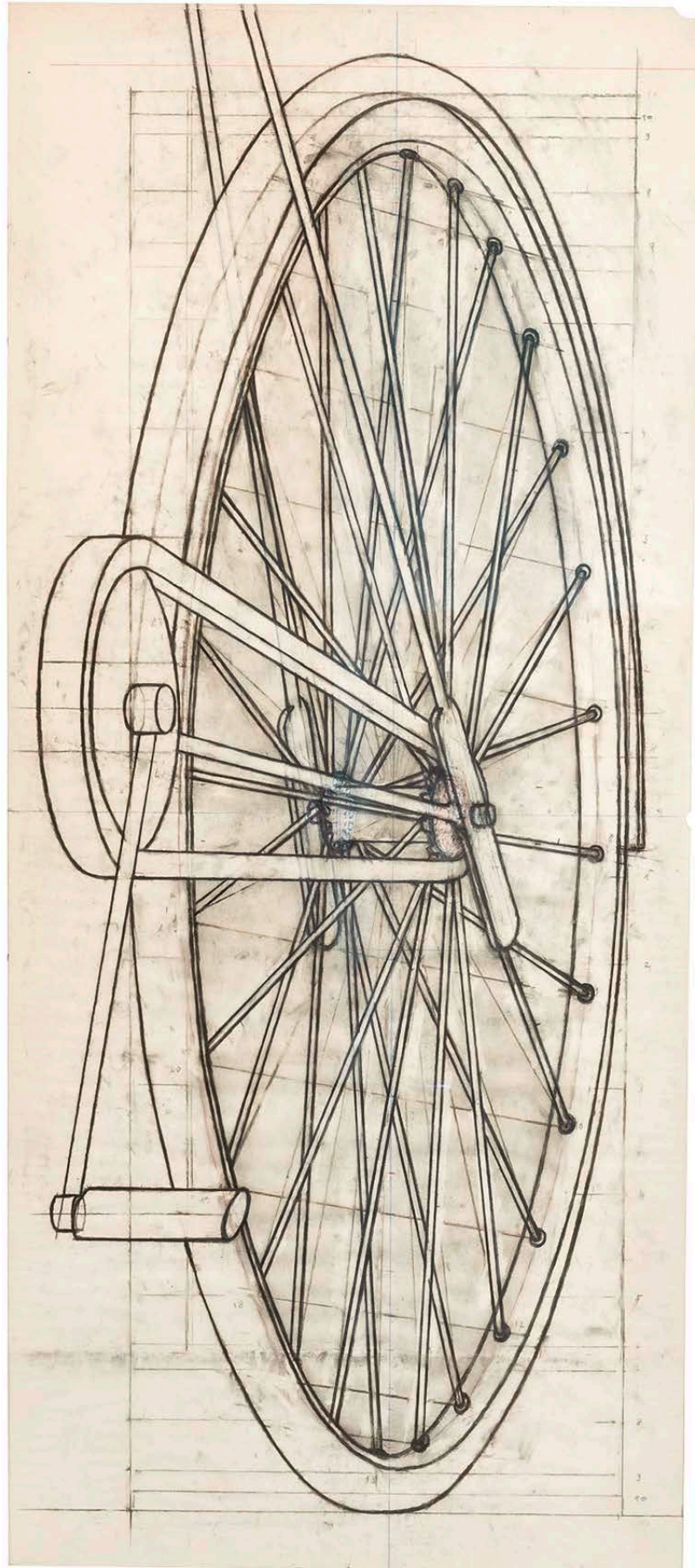
7. Roter Kopf (mit rotem H-Hut), 1970

Acryl auf Leinwand

70 × 60,5 cm

Acrylic on canvas





Konrad Klapheck
(1935–2023)

Studie zu Schicksal, 1978

Kohle, Rot- und Blaustift
auf Transparentpapier
146 × 64 cm

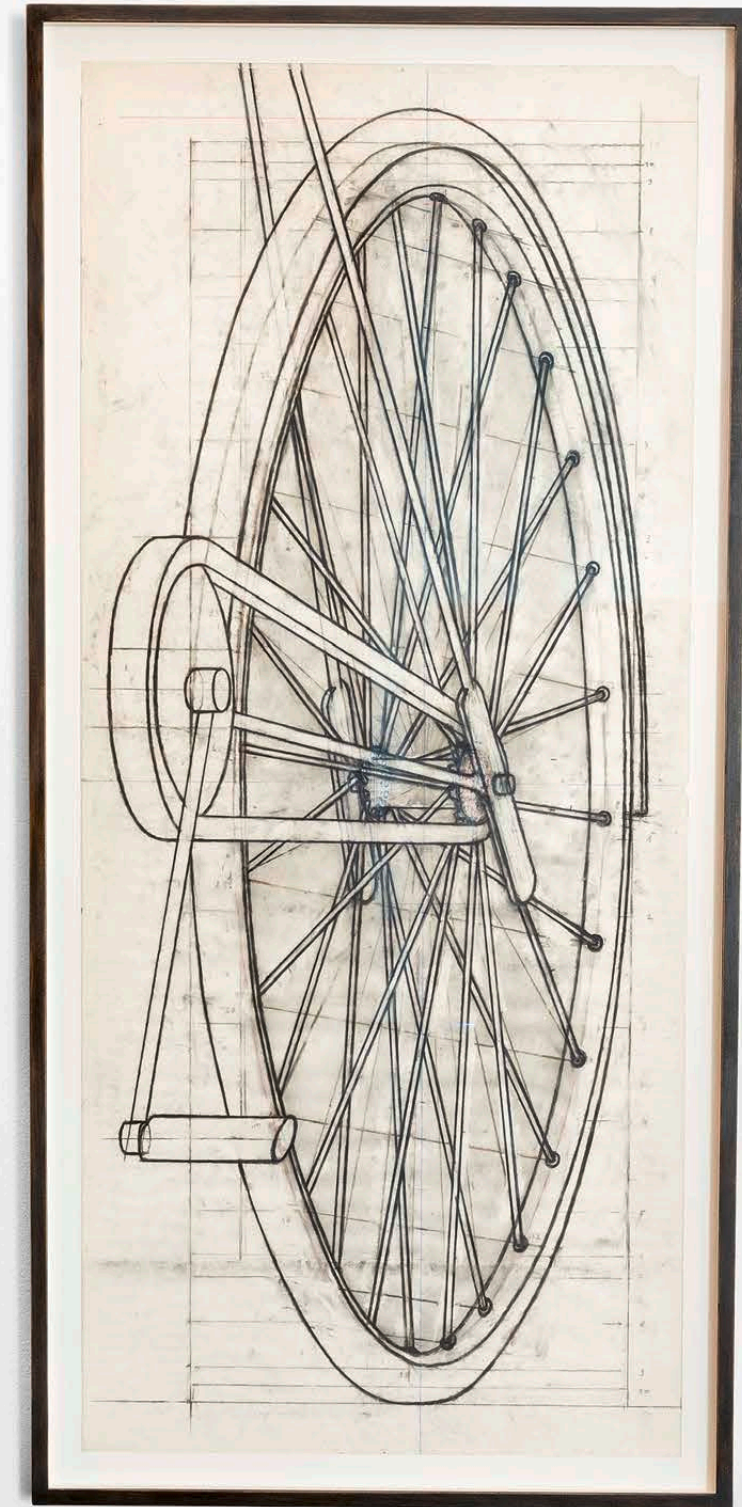
Charcoal, red and blue pen
on transparent paper

Klapheck fand das auf den Kopf gestellte Fahrrad in einer Zeitungsannonce von Kaufhof. „Die Zeitungsseite bewahrte ich fast zehn Jahre lang auf, ehe ich mich der Aufgabe gewachsen fühlte.“, so Klapheck. Das Fahrrad wurde vollkommen neu durchkonstruiert, nicht etwa projiziert, wobei sich die Räder mit ihren 36 Speichen als besonders schwierig erwiesen. „Es muss ja nicht nur technisch einigermaßen glaubhaft wirken, sondern auch künstlerisch stimmen.“ Klapheck hatte in Frankreich die Nachschubwagen der Tour de France mit ihren Ersatzfahrrädern auf dem Dach gesehen. Das umgekehrte Rad erscheint als Folterinstrument und steht stellvertretend für den geschundenen Sieger.“

Zit.n.Kat.d. Ausst. „Konrad Klapheck, Retrospektive 1955–1985“, Hamburg, Tübingen, München (Hamburger Kunsthalle, Kunsthalle Tübingen, Staatsgalerie moderner Kunst), 1985, S. 152.

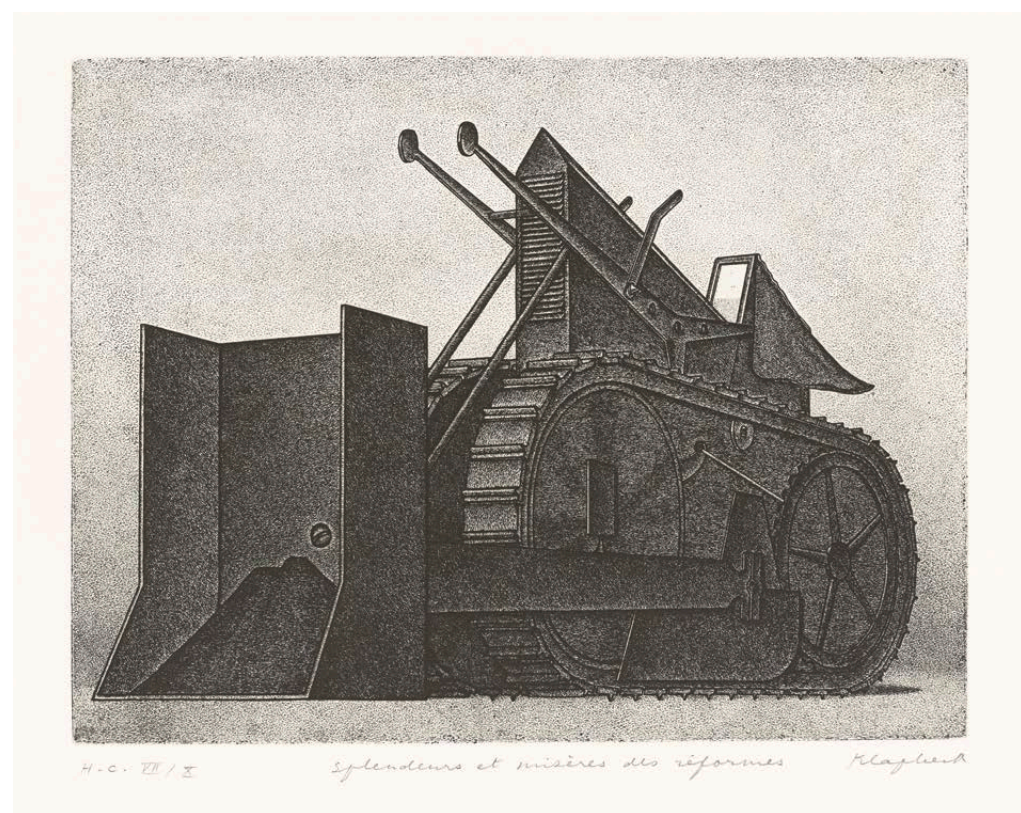
Klapheck found the upside-down bicycle in a Kaufhof newspaper ad. “I kept the newspaper page for almost ten years before I felt up to the task,” says Klapheck. The bicycle was completely re-designed, not something projected, and the wheels with their 36 spokes proved particularly difficult. “After all, it not only has to look somewhat believable technically, it also has to be artistically right.” Klapheck had seen the Tour de France supply wagons in France with their spare bikes on the roof. The inverted wheel appears as an instrument of torture and stands for the maltreated winner.

Quoted from the exhibition catalogue “Konrad Klapheck, Retrospektive 1955–1985”, Hamburg, Tübingen, Munich (Hamburger Kunsthalle, Kunsthalle Tübingen, Staatsgalerie moderner Kunst), 1985, p. 152.



Konrad Klapheck

(1935–2023)



Glanz und Elend der Reformen, 1976/77

Aquatinta auf Velin

32 × 41,5 cm

Aquatint on vellum

Konrad Klapheck

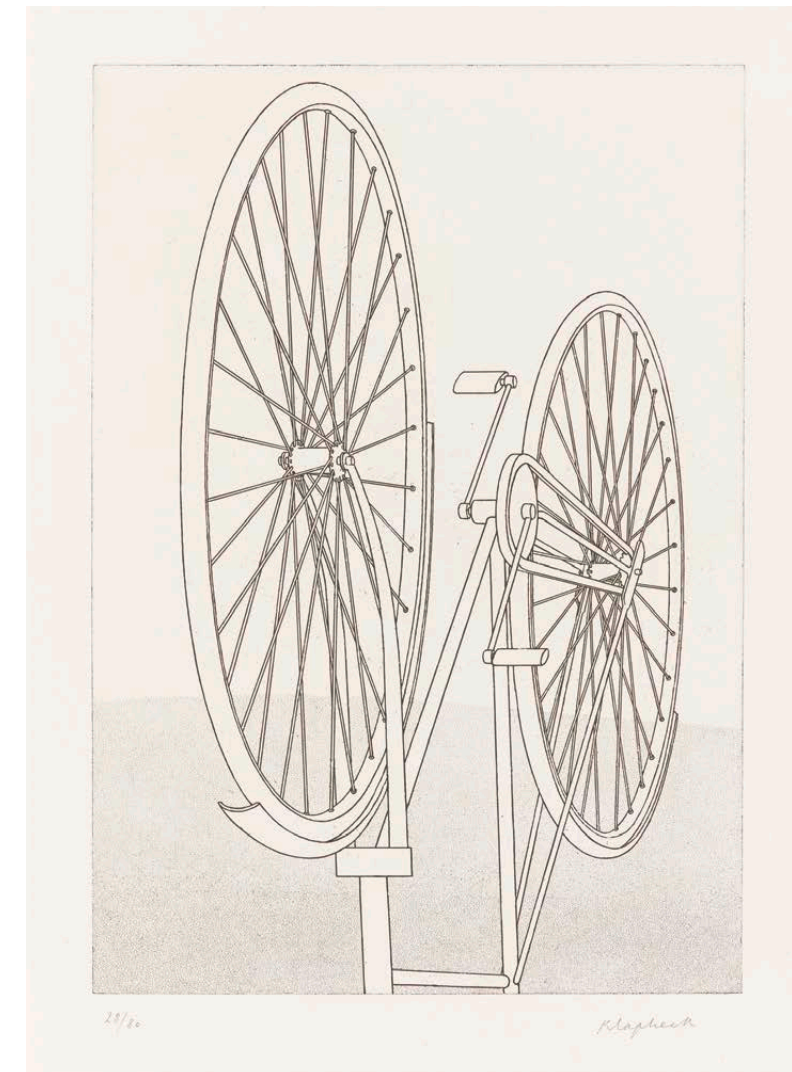
(1935–2023)

Die Fragwürdigkeit des Ruhmes, 1980

Radierung auf Velin

46,8×33 cm

Etching on vellum





Emil Schumacher
(1912–1999)

Tolo, 1992
Öl auf Leinwand
102 × 101,5 cm
Oil on canvas

Emil Schumacher
(1912–1999)



G-107/1988, 1988
Gouache auf Packpapier
59 × 78 cm
Gouache on wrapping paper

Norbert Kricke

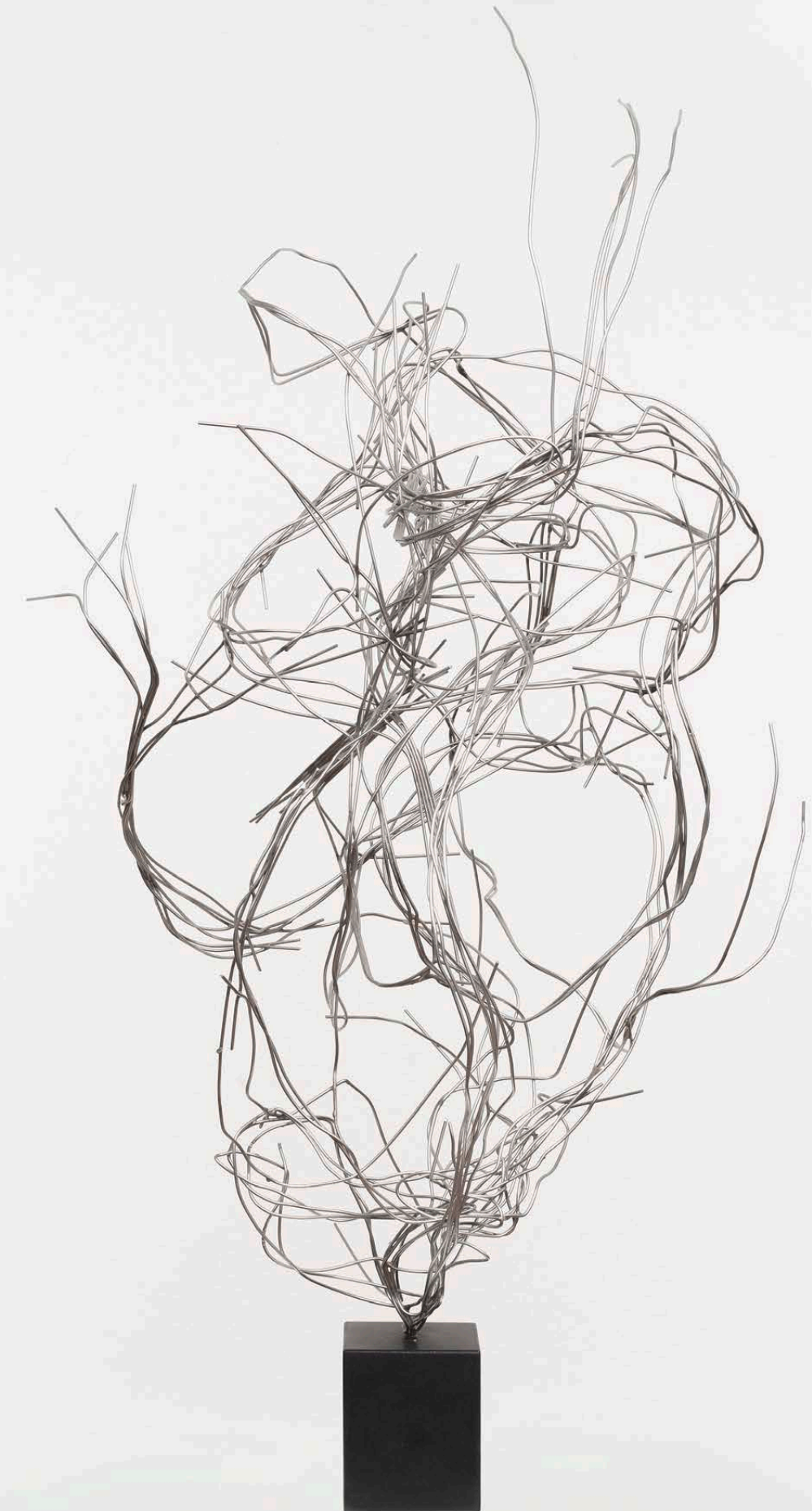
(1922–1984)

Raumplastik, 1961

Edelstahl auf schwarzem Granitsockel

90 × 48 × 49 cm

Stainless steel on black granite base





Seine Raumplastiken setzen keine Zeichen im Raum, nein, sie hinterlassen dort Spuren, denen dann unser Auge folgt – und genau diese Bewegung des Auges begründet zugleich eine zeitliche Erfahrung. Nur im nachvollziehenden Blick, der der Bahn des Metalls durch den Raum folgt, kann man dessen ganze Dimension ermessen. Und diese Notwendigkeit einer gleichzeitigen Raum- und Zeiterfahrung, die erst der Künstler und dann der Betrachter macht, begründet die singuläre Größe von Kricke's Kunst.

Zit. n. Kat. d. Ausst. Florian Illies, „Norbert Kricke zum 100. Geburtstag“, Dortmund (Galerie Utermann) 2022, S. 18.

This is the most beautiful example of how Kricke succeeds in dynamizing not only space, but also our ways of seeing. His spatial sculptures do not place signs in space; instead, they leave traces behind that our eyes then follow. And it is precisely this ocular movement that simultaneously establishes a temporal experience. It is only in the pursuing gaze that follows the metal's trail through space that one can appreciate its full dimension. And this necessity of a concurrent experience of space and time, first lived by the artist and then the viewer, substantiates the singular greatness of Kricke's art.

Quoted from the exhibition catalogue Florian Illies, “Norbert Kricke zum 100. Geburtstag”, Dortmund (Galerie Utermann) 2022, p. 19.

Vera Lutter

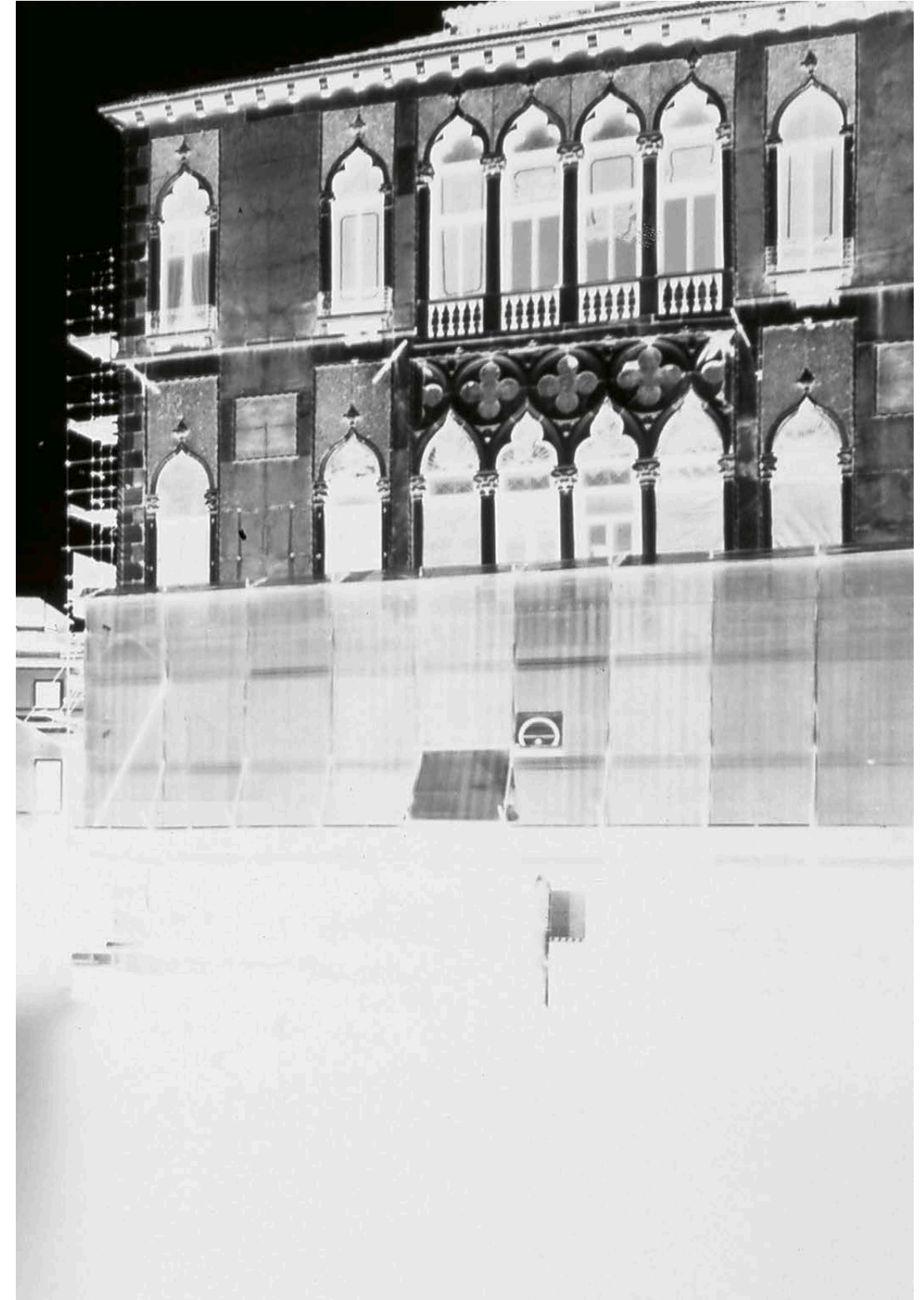
(★1960)

Ca' del Duca, Venice: December 6, 2007

Gelatine-Silber Abzug, Unikat

87 × 58 cm

Unique gelatin silver print



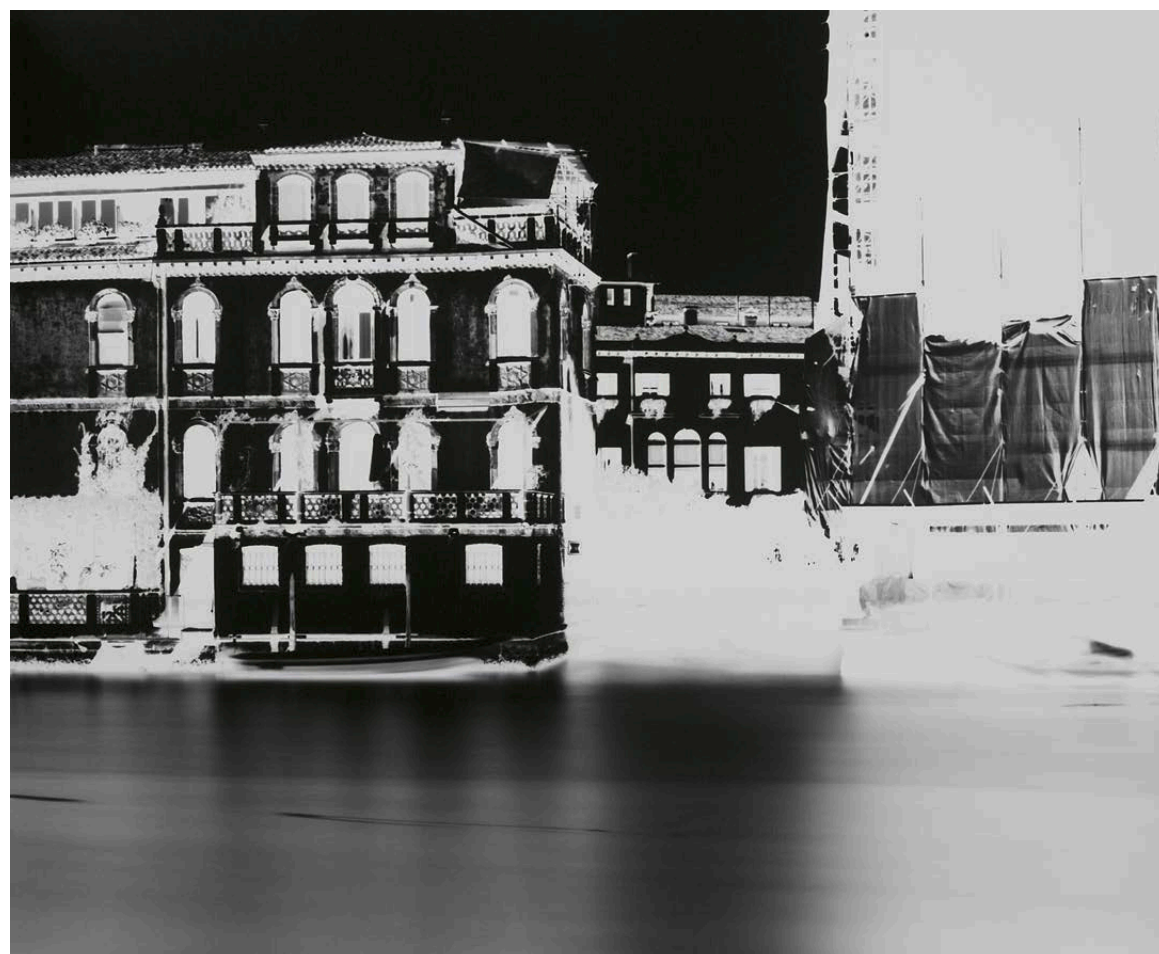
„Ohne Linse erlaubt das Loch der Camera obscura – die Öffnung – einen direkten Abdruck des Gegenstandes, auf den es gerichtet ist. Durch Bewahrung des Negativs statt eines Neudruckes zur Erzeugung eines Positivs befolgt Lutter so streng wie möglich die ursprüngliche Aktivität des Lichts, Form auf fotosensitives Papier zu pausen. Das seinerseits bedeutet, dass konkrete Elemente bloß als Echos ihrer selbst erscheinen, als undeutliche Spuren dessen, was auf einem konventionellen Abzug an Masse als auch an Volumen substantiell erschiene. Der Trompe-l’oeil-Illusionismus, der normalerweise als faktisch und objektiv angesehen wird und emblematisch für das Dokumentarische ist, wird in ihrer Arbeit in unterschiedlichem Maße durch Effekte des Flüchtigen und Dahinschwindenden, die bisweilen an das Unheimliche und Bedrohliche grenzen können, unterminiert.

Zit.n.Kat.d.Ausst. „Inside In“, Graz (Kunsthau Graz), 2004, S.17.

“Devoid of a lens, the pinhole of the camera obscura—the aperture—permits a direct imprint of the subject it confronts. By retaining the negative rather than reprinting to create a positive image, Lutter adheres as closely as possible to the original activity of light tracing form on photo-sensitive paper. This, in turn, means that concrete elements seem but echoes of themselves, faint traces of what would appear in a conventional print to be substantive in mass as well as in volume. Normally regarded as factual and objective, the trompe l’oeil illusionism that is emblematic of the documentary is undermined, to varying degrees, in her work by effects of the fleeting and evanescent that may at times verge on the eerie or the uncanny.

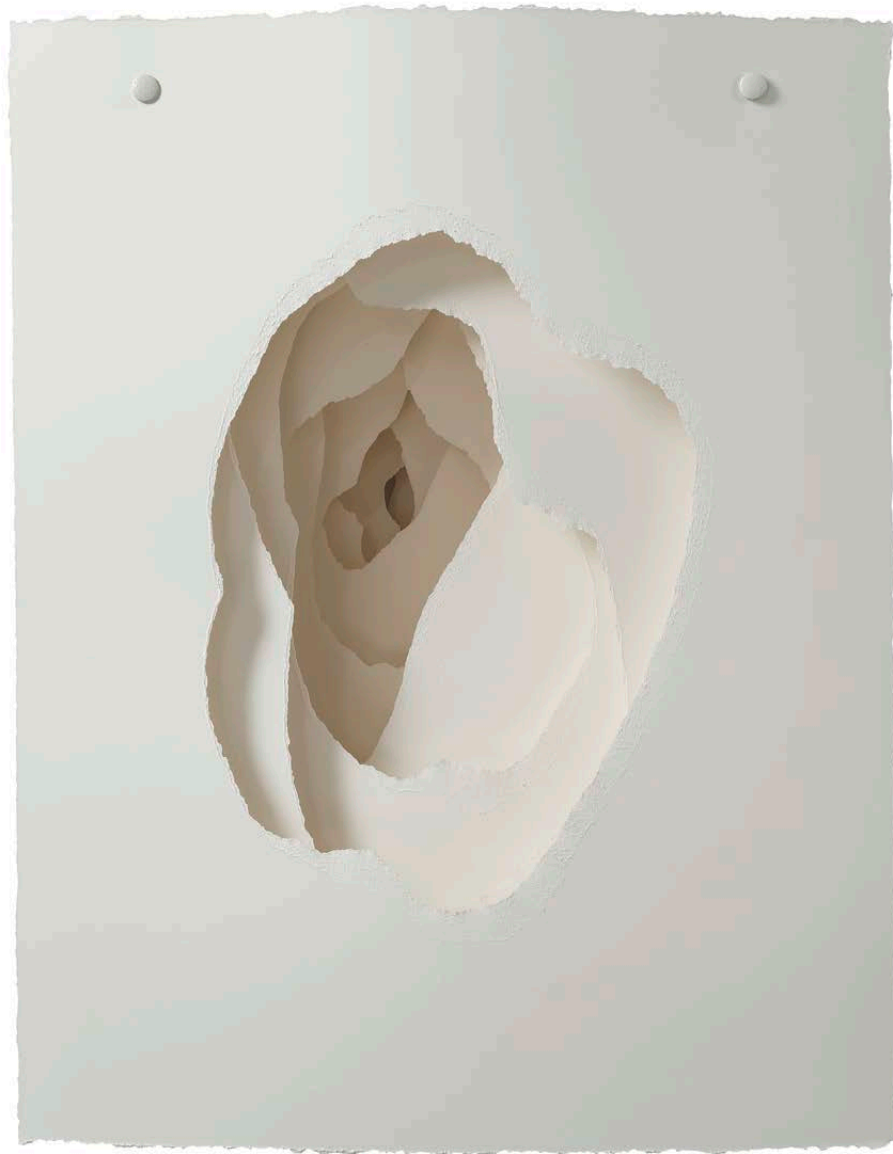
Quoted from the exhibition catalogue “Inside In”, Graz (Kunsthau Graz), 2004, p.17.

Vera Lutter
(★1960)



Ca' del Duca, Venice: July 23, 2008
Gelatine-Silber Abzug, Unikat
50,6 × 61 cm
Unique gelatin silver print

Angela Glajcar
(★1970)



2014-008 Terforation, 2014

Papier 200 g, gerissen,
Halterung aus Metall
65 × 51 × 23 cm

Paper 200g, torn,
hanger made from metal

Angela Glajcar

(★1970)

2022-073 Terforation, 2022

Papier 200 g, gerissen, Halterung aus Metall und Kunststoff
59 × 39 × 21 cm

Paper 200 g, torn, hanger made from metal and plastic



Norbert Tadeusz
(1940–2011)



Landschaft, 2002
Acryl auf Leinwand
150 × 200 cm
Acrylic on canvas

Norbert Tadeusz

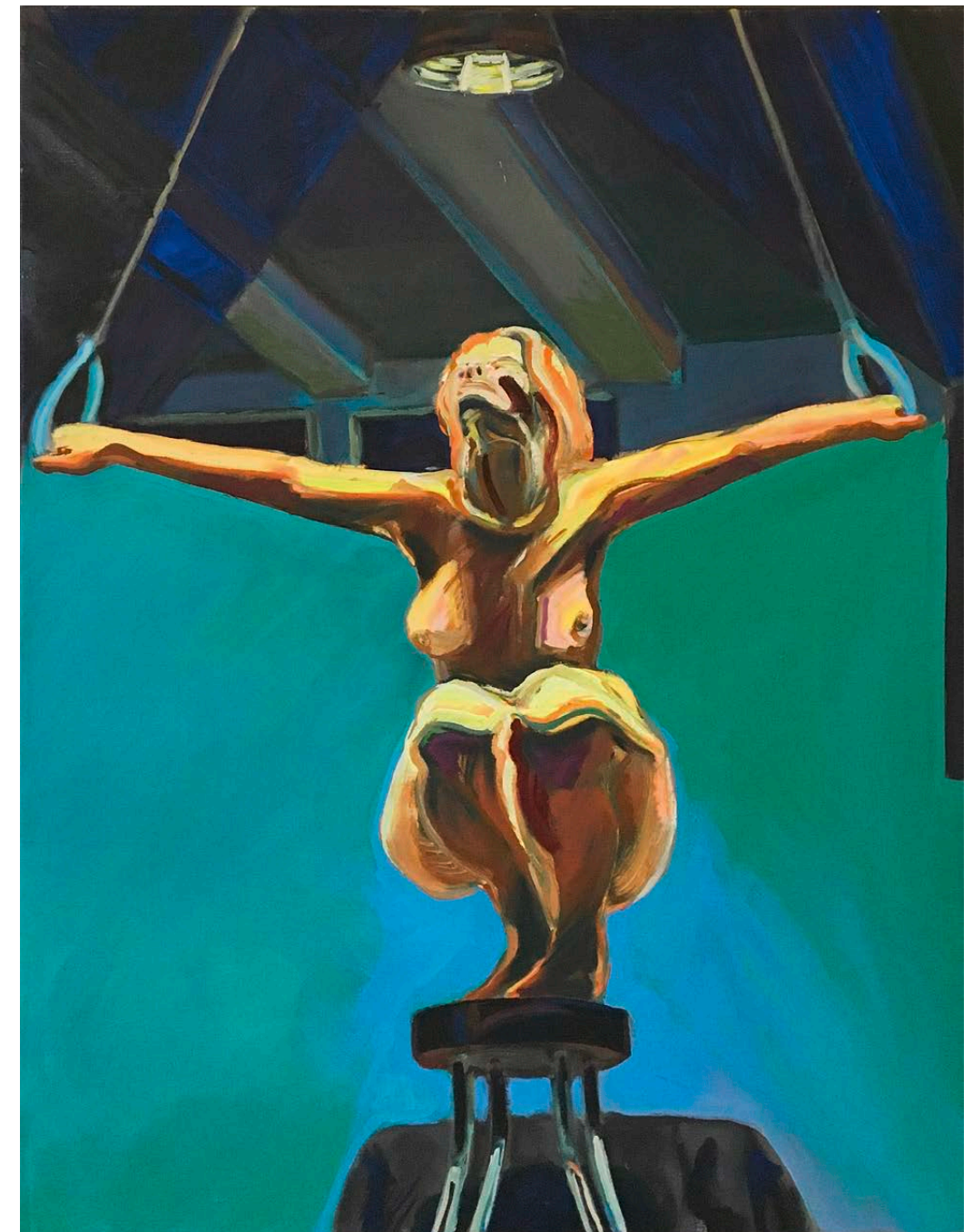
(1940–2011)

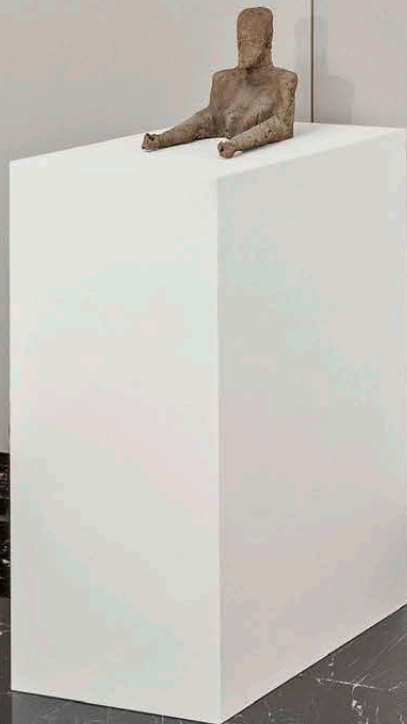
Flugversuch, 1973

Öl auf Leinwand

90 × 70 cm

Oil on canvas





Werkangaben
Work details



Willi Baumeister (1889–1955)

Figurenlandschaft, 1942

Öl mit Kunstharz und Spachtelkitt auf Karton auf Sperrholz, 40 × 50 cm
Unten rechts signiert und datiert: Baumeister 42
Literatur: Will Grohmann, „Willi Baumeister – Leben und Werk“, Köln 1963
Provenienz: Atelier des Künstlers; Sammlung Heinz Rasch, Wuppertal
Werkverzeichnis: Beye / Baumeister 954
Oil with synthetic resin and filler on cardboard on plywood, 40 × 50 cm
Signed bottom right: Baumeister 42
Literature: Will Grohmann, “Willi Baumeister – Leben und Werk”, Cologne, 1963
Provenance: The artist’s studio; Collection Heinz Rasch, Wuppertal
Catalogue raisonné: Beye / Baumeister 954



Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938)

Kohle auf Papier, 43,5 × 33,5 cm
Rückseitig Nachlass-Stempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570b)
Ausstellung: Der Blick auf Fränzi und Marcella. Zwei Modelle der Brücke Künstler Heckel, Kirchner und Pechstein. Hannover, Sprengel Museum Hannover und Moritzburg, Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, 2011, Kat.-Nr. 157, Abb. S. 98
Provenienz: Nachlass des Künstlers

Charcoal on paper, 43.5 × 33.5 cm
Verso with estate stamp of the Kunstmuseum Basel (Lugt 1570b)
Exhibition: Der Blick auf Fränzi und Marcella. Zwei Modelle der Brücke Künstler Heckel, Kirchner und Pechstein. Hannover, Sprengel Museum Hannover and Moritzburg, Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, 2011, cat. no. 157, ill. p. 98
Provenance: The artist’s estate



Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938)

Zwei liegende Akte, um 190

Farbige Kreide auf bräunlichem Papier, 34,5 × 44 cm
Rückseitig Nachlass-Stempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570b)
Provenienz: Nachlass des Künstlers; Galerie Kornfeld, Bern; Ernst und Gustel Pfänder, Nürtingen (in den 1960ern bei oben genannter Galerie erworben); Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen
Das Werk ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv, Wichtrach / Bern erfasst.
Coloured crayon on brownish paper, 34.5 × 44 cm
Verso with estate stamp of the Kunstmuseum Basel (Lugt 1570b)
Provenance: The artist’s estate; Galerie Kornfeld, Bern; Ernst und Gustel Pfänder, Nürtingen (acquired in the 1960s at the above mentioned gallery); Private collection, North Rhine-Westphalia
This work is listed in the Ernst Ludwig Kirchner Archive Wichtrach / Bern.

Alle Angaben unserer Kataloge sind sorgfältig und gewissenhaft erarbeitet.
Bei den Maßangaben steht Höhe vor Breite.
Alle Werke sind verkäuflich.

All the information in our catalogs has been carefully and conscientiously compiled.
Dimensions are given with height before width.
All works are for sale.



Gabriele Münter (1877–1962)

Rote Wolke mit Haus, 1910

Öl auf Karton, 33 × 40,7 cm
Rückseitig betitelt und datiert: 1910
„Rote Wolke Haus“
Ausstellungen: Selection for Collectors. Columbus, Columbus Gallery of Fine Arts, Oktober 1965; Gabriele Münter. New York, Leonard Hutton Galleries, März–April 1966; German Expressionism. Portland, Portland Museum of Art, März–April, 1970
Provenienz: Nachlass der Künstlerin; Jane Wade LTD, New York; Privatsammlung Mrs. Lincoln S. Harris; Privatsammlung Massachusetts
Dr. Isabelle Jansen, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, hat die Echtheit des Werks bestätigt (19. Mai 2010). Die Arbeit wird in das Werkverzeichnis der Gemälde der Gabriele Münter- und Johannes Eichner Stiftung aufgenommen (Nachlass-Nr. L-122.)
Oil on cardboard, 33 × 40.7 cm
Verso titled and dated: 1910 „Rote Wolke Haus“
Exhibitions: Selection for Collectors. Columbus, Columbus Gallery of Fine Arts, Oktober 1965; Gabriele Münter. New York, Leonard Hutton Galleries, March–April 1966; German Expressionism. Portland, Portland Museum of Art, March–April 1970
Provenance: The artist’s estate; Jane Wade LTD, New York; Private collection Mrs. Lincoln S. Harris; Private collection Massachusetts
Dr. Isabelle Jansen, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, confirmed the authenticity of this work (19 May 2010). The work will be included in the upcoming catalogue raisonné by the Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung (estate no. L-122).



Otto Mueller (1874–1930)

Zwei Mädchen im Wald, um 1925

Aquarell und Farbkreide auf Papier, 70 × 50 cm
Unten links signiert: Otto Mueller
Literatur: Lothar-Günther Buchheim, „Otto Mueller. Leben und Werk. Mit einem Werkverzeichnis der Graphik Otto Muellers von Florian Karsch“, Feldafing 1963, Abb. S. 107
Provenienz: Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen
Werkverzeichnis: Pirsig-Marshall / von Lüttichau 2020 Nr. P1925/24 (340), Abb.
Watercolour and coloured chalk on paper 70 × 50 cm
Signed bottom left: Otto Mueller
Literature: Lothar-Günther Buchheim, “Otto Mueller. Leben und Werk. Mit einem Werkverzeichnis der Graphik Otto Muellers von Florian Karsch“, Feldafing 1963, ill. p. 107
Provenance: Private collection, North Rhine-Westphalia
Catalogue raisonné: Pirsig-Marshall / von Lüttichau 2020 no. P1925/24 (340), ill.



Emil Nolde (1867–1956)

Marschlandschaft, um 1920/25

Aquarell auf Japanpapier, 36,8 × 50 cm
Unten links signiert: Nolde
Ausstellung: Nolde. Rohlf. Zwei Künstlerleben. Kunsthalle Emden, 12. November 2022 – 21. Februar 2023
Provenienz: Sammlung Dr. Nielsen, Flensburg (wohl bis 1960); Privatsammlung, Baden-Württemberg
Eine Expertise von Dr. Manfred Reuther vom 8. Juni 2021 liegt vor.

Watercolour on Japan paper, 36.8 × 50 cm
Signed bottom left: Nolde
Exhibition: Nolde. Rohlf. Zwei Künstlerleben. Kunsthalle Emden, 12 November 2022 – 21 February 2023
Provenance: Collection Dr. Nielsen, Flensburg (until 1960); Private collection, Baden-Württemberg
The authenticity of this work has been confirmed by Prof. Dr. Manfred Reuther, 8 June 2021.



Emil Nolde (1867–1956)

Mann und Frau (Profil en face), 1921

Öl auf Leinwand, 57 × 70,5 cm
Oben links signiert: Nolde
Rückseitig auf dem Keilrahmen bezeichnet: „Emil Nolde: Mann u. Frau“, dahinter mit blauer Kreide „(profil en face)“
Ausstellungen: Emil Nolde. Gemälde, Aquarelle, Druckgraphik. Frankfurt, Kunsthandlung Ludwig Schames, Januar – Februar 1924; Emil Nolde – Jubiläumsausstellung anlässlich seines 60. Geburtstages. Hamburg, Kunstverein, April 1927, Nr. 179; Emil Nolde – Jubiläumsausstellung anlässlich seines 60. Geburtstages. Dresden, Städtisches Kunstaustellungsgebäude / Galerie Neue Kunst Fides, 8. Februar–24. März 1927, Nr. 160; Emil Nolde – Jubiläumsausstellung anlässlich seines 60. Geburtstages. Kiel, Kunsthalle, 15. Mai–15. Juni 1927, Nr. 179; Emil Nolde – Jubiläumsausstellung anlässlich seines 60. Geburtstages. Essen, Museum Folkwang; 17. Juli–11. September 1927, Nr. 179; Emil Nolde – Jubiläumsausstellung anlässlich seines 60. Geburtstages Wiesbaden, Nassauischer Kunstverein, 25. September–31. Oktober 1927; Emil Nolde. Gemälde und Aquarelle. Kassel, Hessisches Landesmuseum, Kunstverein: 15. März–3. April 1928, Nr. 82; Nolde, Kandinsky und Schmidt-Rottluff. Breslau, Schlesisches Museum der Bildenden Künste, Dezember 1929, Nr. 58
Provenienz: Nachlass des Künstlers
Werkverzeichnis: Urban 947

Oil on canvas, 57 × 70.5 cm
Signed upper left: Nolde
Verso inscribed on the stretcher: „Emil Nolde: Mann u. Frau“, and in blue crayon „(profil en face)“
Exhibitions: Emil Nolde. Gemälde, Aquarelle, Druckgraphik. Frankfurt, Kunsthandlung Ludwig Schames, January – February 1924; Emil Nolde – Jubiläumsausstellung anlässlich seines 60. Geburtstages. Hamburg, Kunstverein, April 1927, no. 179; Emil Nolde – Jubiläumsausstellung anlässlich seines 60. Geburtstages. Dresden, Städtisches Kunstaustellungsgebäude/ Galerie Neue Kunst Fides, 8 February – 24 March 1927, no. 160; Emil Nolde – Jubiläumsausstellung anlässlich seines 60. Geburtstages. Kiel, Kunsthalle, 15 May – 15 June 1927, no. 179; Emil Nolde – Jubiläumsausstellung anlässlich seines 60. Geburtstages. Essen, Museum Folkwang; 17 July – 11 September 1927, no. 179; Emil Nolde – Jubiläumsausstellung anlässlich seines 60. Geburtstages Wiesbaden, Nassauischer Kunstverein, 25 September – 31 October 1927; Emil Nolde. Gemälde und Aquarelle. Kassel, Hessisches Landesmuseum, Kunstverein: 15 March – 3 April 1928, no. 82; Nolde, Kandinsky und Schmidt-Rottluff. Breslau, Schlesisches Museum der Bildenden Künste, December 1929, no. 58
Provenance: The artist’s estate
Catalogue raisonné: Urban 947



Emil Nolde (1867–1956)

Landschaft (gelb, violett und blau)

Aquarell auf Papier, 35,3 × 44,4 cm; Unten rechts signiert: Nolde.
Provenienz: Nachlass des Künstlers
Watercolour on paper, 35.3 × 44.4 cm
Signed bottom right: Nolde.
Provenance: The artist’s estate



Paula Modersohn-Becker
(1876–1907)

**Kinder vor Bauernhaus,
Verso: Birkenstämme und Haus, 1901**

Öl auf Pappe, 46,9×55,8 cm
Unten links monogrammiert: PMB
Unten rechts datiert: 1901
Provenienz: Privatsammlung, Düsseldorf;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen
Werkverzeichnis: Busch/Werner 205
Oil on cardboard, 46.9×55.8 cm
Monogrammed bottom left: PMB
Dated bottom right: 1901
Provenance: Private collection, Dusseldorf;
Private collection, North Rhine-Westphalia
Catalogue raisonné: Busch/Werner 205



Wassily Kandinsky
(1866–1944)

Ohne Titel, 1941

Tusche, Aquarell und Gouache auf Papier
47,5×31 cm
Unten links vom Künstler monogrammiert
und datiert: „VK/41“, Rückseitig mit der
Nummerierung und dem Jahr „698/1941“
Ausstellungen: Kandinsky: Aquarelles et
gouaches. Paris 1957, Galerie Maeght,
Collection privée de Madame
W. Kandinsky, Kat.-Nr. 57; Aquarelles et
gouaches W. Kandinsky. Nantes 1959,
Musée des Beaux-Arts, Kat.-Nr. 37;
Kandinsky: Aquarelles & dessins. Paris 1972,
Berggruen & Cie, Kat.-Nr. 48
Provenienz: Sammlung Nina Kandinsky, Paris;

Galerie Tarica, Paris; Galerie Berggruen, Paris
Werkverzeichnis: Barnett 1333
India ink, watercolour and gouache on paper
47.5×31 cm
Bottom left by artist with monogram and date:
“VK/41”, verso with the numeration and the
year “698/1941”
Exhibitions: Kandinsky: Aquarelles et gouaches.
Paris 1957, Galerie Maeght, Collection
privée de Madame W. Kandinsky, cat.no. 57;
Aquarelles et gouaches W. Kandinsky. Nantes
1959, Musée des Beaux-Arts, cat.no. 37;
Kandinsky: Aquarelles & dessins. Paris 1972,
Berggruen & Cie, cat.no. 48
Provenance: Collection Nina Kandinsky, Paris;
Galerie Tarica, Paris; Galerie Berggruen, Paris
Catalogue raisonné: Barnett 1333



Lyonel Feininger (1871–1956)

Umpferstedt, 1932

Kohle auf Papier, 30,3×23,2 cm
Unten links signiert: Feininger
Unten mittig betitelt: Umpferstedt
Unten rechts datiert: 6.9.32
Provenienz: Julia Feininger
Eine Echtheitsbestätigung von Achim Moeller,
The Feininger Project LLC, New York,
liegt vor.
Charcoal on paper, 30.3×23.2 cm
Signed bottom left: Feininger
Titled bottom center: Umpferstedt
Dated bottom right: 6.9.32
Provenance: Julia Feininger
The authenticity of this work has been
confirmed by Achim Moeller, The Feininger
Projekt LCC, New York.



Lyonel Feininger (1871–1956)

Lokomotive: Alte Dampflok, 1945

Kohle, laviert, auf Papier, 24×32 cm
Unten links signiert und datiert: Feininger
1945
Provenienz: George Zabriskie, Marietta,
Ohio (Geschenk des Künstlers);
Privatsammlung, Japan;
Galerie Utermann, Dortmund
Charcoal, washed, on paper, 24×32 cm
Signed and dated bottom left: Feininger 1945
Provenance: George Zabriskie, Marietta,
Ohio (present of the artist);
Private collection, Japan;
Galerie Utermann, Dortmund



Alfred Kubin (1877–1959)

Chevalier Leon, um 1902

Tusche, laviert, und Bleistift auf Papier
Darstellungsgröße 27,1×22,6 cm,
Blattgröße 34,5×26 cm
Unten links betitelt: Chevalier Leon
Unten rechts signiert: Alfred Kubin
Provenienz: Privatsammlung, Nordrhein-
Westfalen (beim Künstler erworben);
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen
(durch Erbschaft)
Mit einer Echtheitsbestätigung von
Frau Dr. Annegret Hoberg (September 2023).
India ink, washed, and pencil on paper
Depiction 27.1×22.6 cm,
Sheet 34.5×26 cm
Titled bottom left: Chevalier Leon
Signed bottom right: Alfred Kubin
Provenance: Private collection, North Rhine-
Westphalia (acquired in the artist's
studio); Private collection, North Rhine-
Westphalia (through heritage)
With a confirmation of authenticity by
Dr. Annegret Hoberg (September 2023).



Christian Rohlfs (1849–1938)

Weiße Wolke über dem See, 1936

Tempera auf Bütten, 67×48 cm
Unten rechts monogrammiert und datiert:
CR36
Literatur: Paul Vogt, „Christian Rohlfs.
Aquarelle und Zeichnungen.
Mit einem Œuvrekatalog der
Aquarelle und Wassertemperablätter“,
Recklinghausen 1958, Nr. 36/41
Ausstellungen: Christian Rohlfs. Dortmund,
VEW in Zusammenarbeit mit Museum
am Ostwall und Galerie Utermann, 1998,
Farbabb. S. 33; Christian Rohlfs. Das
Licht in den Dingen. Späte Temperabilder.
Eine Ausstellung zum 150. Geburtstag des
Künstlers. Emden, Kunsthalle Emden, 1999/
Münster, Westfälisches Landesmuseum für
Kunst und Kulturgeschichte, 1999/2000,
Kat.-Nr. 130 (Farbabb.)
Nolde. Rohlfs. Zwei Künstlerleben.
Kunsthalle Emden, 12. November 2022 –
21. Februar 2023
Provenienz: Privatsammlung, Zürich
Werkverzeichnis: Vogt 36/41
Tempera on laid paper, 67×48 cm
Monogrammed and dated bottom right: CR36
Literature: Paul Vogt, “Christian Rohlfs.
Aquarelle und Zeichnungen.
Mit einem Œuvrekatalog der
Aquarelle und Wassertemperablätter”,
Recklinghausen 1958, no. 36/41
Exhibitions: Christian Rohlfs. Dortmund,
VEW in collaboration with the Museum
am Ostwall and Galerie Utermann, 1998,
col. ill. p. 33. Christian Rohlfs. Das Licht
in den Dingen. Späte Temperabilder. Eine
Ausstellung zum 150. Geburtstag des
Künstlers. Emden, Kunsthalle Emden, 1999/
Münster, Westfälisches Landesmuseum für
Kunst und Kulturgeschichte, 1999/2000,
cat. no. 130 (col. ill.)
Nolde. Rohlfs. Zwei Künstlerleben.
Kunsthalle Emden, 12 November 2022 –
21 February 2023
Provenance: Private collection, Zurich
Catalogue raisonné: Vogt 36/41



Christian Rohlfs (1849–1938)

Reiher, 1936

Tempera und Kreide auf Velin, 57×39 cm
Rückseitig mit Nachlass-Stempel und
Signatur von Helene Rohlfs
Literatur: Paul Vogt, „Christian Rohlfs.
Aquarelle und Zeichnungen.
Mit einem Œuvrekatalog der
Aquarelle und Wassertemperablätter“,
Recklinghausen 1958, Nr. 36/93, ganzs.
Abb. S. 131; „Christian Rohlfs. Blätter aus
Ascona“, München 1959, ganzs. Farbabb. S. 19
Ausstellungen: Christian Rohlfs. München,
Galerie Günther Franke, 1955, Kat.-Nr. 82;
Christian Rohlfs. London, Arts Council of
Great Britain, 1956, Kat.-Nr. 49; Christian
Rohlfs. Düsseldorf, Kunsthalle am
Grabbeplatz, 1960, Kat.-Nr. 141; Christian
Rohlfs. Rom, Galleria Nazionale d'Arte
Moderna, 1974; Christian Rohlfs. Münster,
Westfälisches Landesmuseum für Kunst und
Kulturgeschichte, 1974/75, Kat.-Nr. 281;
Christian Rohlfs 1849–1938 zum
50. Todesjahr. Arbeiten auf Papier 1875–1937.
Essen, Museum Folkwang/ Hagen, Karl
Ernst Osthaus Museum, 1988, Kat.-Nr. 108,
Abb. S. 83; Christian Rohlfs. München,
Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung/
Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 1996,
Kat.-Nr. 137
Provenienz: Privatsammlung, Nordrhein-
Westfalen
Werkverzeichnis: Vogt 36/93

Tempera and chalk on vellum, 57×39 cm
Verso with estate stamp and signature of
Helene Rohlfs
Literature: Paul Vogt, Christian Rohlfs.
Aquarelle und Zeichnungen. Mit
einem Œuvrekatalog der Aquarelle und
Wassertemperablätter, Recklinghausen 1958,
no. 36/93, full-page ill. p. 131; Christian
Rohlfs. Blätter aus Ascona, Munich 1959,
full-page col. ill. p. 19
Exhibitions: Christian Rohlfs. Munich,
Galerie Günther Franke, 1955,
cat. no. 82; Christian Rohlfs. London, Arts
Council of Great Britain, 1956, cat. no. 49;
Christian Rohlfs. Dusseldorf, Kunsthalle
am Grabbeplatz, 1960, cat. no. 141; Christian
Rohlfs. Rome, Galleria Nazionale d'Arte
Moderna, 1974; Christian Rohlfs.
Münster, Westfälisches Landesmuseum
für Kunst und Kulturgeschichte,
1974/75, cat. no. 281; Christian Rohlfs
1849–1938 zum 50. Todesjahr. Arbeiten auf
Papier 1875–1937. Essen, Museum Folkwang/
Hagen, Karl Ernst Osthaus Museum, 1988,
cat. no. 108, ill. p. 83; Christian Rohlfs.
Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung
Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 1996,
cat. no. 137
Provenance: Private collection, North Rhine-
Westphalia
Catalogue raisonné: Vogt 36/93



Ernst Wilhelm Nay (1902–1968)

Liegende große Frau, 1946

Gouache auf Papier, 44,9×63,1 cm
Unten rechts signiert und datiert: Nay 46
Provenienz: Privatsammlung, Süddeutschland
Die Arbeit wird in das Online-
Werkverzeichnis der Aquarelle, Gouachen und
Zeichnungen unter der Nummer 46-130.1
aufgenommen.
Gouache on paper 44.9×63.1 cm
Signed and dated bottom right: Nay 46
Provenance: Private collection, Southern
Germany
The work will be included in the online
catalogue raisonné of watercolours, gouaches
and drawings under the number 46-130.1.



Günther Uecker (★1930)

Gegenströmung, 1965

Nägel und Farbe auf Holz, 87×87 cm
Rückseitig signiert, datiert und betitelt:
Uecker 65 Gegenströmung
Ausstellung: Günther Uecker. Paris, Galerie Denise René, 1968/69
Provenienz: Galerie Denise René, Paris;
Galerie Nebelung, Düsseldorf;
Privatsammlung, Bonn (1978 beim Vorgenannten erworben)
Das Werk ist im Günther-Uecker-Archiv unter der Nr. GU.65.117 registriert und wird in das nächste Werkverzeichnis des Künstlers aufgenommen.
Verso signed, dated and titled: Uecker 65 Gegenströmung
Exhibition: Günther Uecker. Paris, Galerie Denise René, 1968/69
Provenance: Galerie Denise René, Paris;
Galerie Nebelung, Dusseldorf;
Private collection, Bonn (acquired 1978 at the above mentioned gallery)
The work is registered in the Günther-Uecker-Archive (GU.65.117) and will be included in the upcoming catalogue raisonné.



Günther Uecker (★1930)

Feld, 1987

Nägel, Öl auf Leinwand auf Holz, 90×90×13 cm
Rückseitig signiert, datiert und betitelt:
„Feld‘ 87 Uecker“
Provenienz: Annely Juda Fine Art, London;
Privatsammlung, Europa
Das Werk ist im Günther-Uecker-Archiv unter der Nr. GU.87.051 registriert und wird in das nächste Werkverzeichnis des Künstlers aufgenommen.
Nails, oil on canvas on wood, 90×90×13 cm
Verso signed, titled and dated:
“‘Feld‘ 87 Uecker”
Provenance: Annely Juda Fine Art, London;
Private collection, Europe
The work is registered in the Günther-Uecker-Archive (GU.87.051) and will be included in the upcoming catalogue raisonné.



Günther Uecker (★1930)

Brockhaus für Brockhaus, 1992

Steine, Nägel, Zement auf Sperrholz 49×39×43,5 cm
Auf der Unterseite bezeichnet, datiert und signiert: Brockhaus für Brockhaus 1992 Uecker
Provenienz: Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen
Stones, nails, cement on plywood 49×39×43,5 cm
Inscribed, dated and signed on the bottom: Brockhaus für Brockhaus 1992 Uecker
Provenance: Private collection, North Rhine-Westphalia



Fritz Winter (1905–1976)

Ohne Titel, 1950

Öl auf Leinwand, 50×60 cm
Rückseitig auf dem Keilrahmen bezeichnet und mit Widmung: „FÜR M FEBRUAR 1939“
Provenienz: Nachlass des Künstlers;
Familie des Künstlers (1976);
Galerie Henze & Ketterer, Wichtrach (1999)
Oil on canvas, 50×60 cm
Verso titled and inscribed: “FÜR M FEBRUAR 1939”
Provenance: The artist’s estate;
The artist’s family;
Galerie Henze & Ketterer, Wichtrach (1999)



Fritz Winter (1905–1976)

Rot-Schwarz-Blau vertikal, 1967

Öl auf Leinwand, 171×135 cm
Signiert und datiert unten rechts: FWinter67
Verso betitelt, signiert und datiert: Rot Schwarz Blau Vertikal F Winter 67
Provenienz: Fritz Winter Haus, Ahlen;
Privatsammlung, London
Werkverzeichnis: Lohberg 2614
Oil on canvas, 171×135 cm
Signed and dated bottom right: FWinter67
Verso titled, signed and dated: Rot Schwarz Blau Vertikal F Winter 67
Provenance: Fritz Winter Haus, Ahlen;
Private collection, London
Catalogue raisonné: Lohberg 2614



Fritz Winter (1905–1976)

Ohne Titel, 1932

Öl auf Papier auf Leinwand, 75×50 cm
Unten rechts monogrammiert und datiert: FW32
Provenienz: Fritz Winter Haus, Ahlen;
Privatsammlung, London
Werkverzeichnis: Lohberg 304
Oil on paper on canvas, 75×50 cm
Dated and monogrammed bottom right: FW32
Provenance: Fritz Winter Haus, Ahlen;
Private collection, London
Catalogue raisonné: Lohberg 304



Fritz Winter (1905–1976)

Die Windgräser (der Brautstrauß), 1961

Öl auf Leinwand, 135×170 cm
Unten rechts signiert und datiert: FWinter 61
Verso betitelt und signiert: Die Windgräser FWinter
Provenienz: Sammlung Matthias Winter, München;
Fritz Winter Haus, Ahlen;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen
Werkverzeichnis: Lohberg 2373
Oil on canvas, 135×170 cm
Signed and dated bottom right: FWinter 61
Verso titled and signed: Die Windgräser FWinter
Provenance: Collection Matthias Winter, Munich;
Fritz Winter Haus, Ahlen;
Private collection, North Rhine-Westfalia
Catalogue raisonné: Lohberg 2373



Fritz Winter (1905–1976)

Rot-Schwarz-Blau, 1967

Öl auf Leinwand, 171×135 cm
Signiert und datiert unten rechts: FWinter67
Provenienz: Fritz Winter Haus, Ahlen;
Privatsammlung, London
Werkverzeichnis: Lohberg 2617
Oil on canvas, 171×135 cm
Signed and dated bottom right: FWinter67
Provenance: Fritz Winter Haus, Ahlen;
Private collection, London
Catalogue raisonné: Lohberg 2617



Abraham David Christian (★1952)

Skulptur, 1986/2023

Bronze, Unikat, 67×53×53 cm
Provenienz: Atelier des Künstlers
Bronze, unique, 67×53×53 cm
Provenance: The artist’s studio



Abraham David Christian (★1952)

Interconnected Sculpture, 2023

Bronze, Unikat, 112×140×85 cm
Provenienz: Atelier des Künstlers
Bronze, unique, 112×140×85 cm
Provenance: The artist’s studio



Abraham David Christian (★1952)

alle Erde I, 1982

Paintstik auf Papier, 148×214 cm
Provenienz: Atelier des Künstlers
Ausstellungen: documenta 7, Kassel, 1982
Abraham David Christian. der heilige Mensch – alle Erde – Danzas contra la morte – TRANSIT. Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1982 / Münster, Westfälischer Kunstverein / Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf / Frankfurt, Frankfurter Kunstverein, 1983, Abb. S. 40
Paintstik on paper, 148×214 cm
Provenance: the artist’s studio
Exhibition: documenta 7, Kassel, 1982
Abraham David Christian. der heilige Mensch – alle Erde – Danzas contra la morte – TRANSIT. Stuttgart, Württembergischer

Kunstverein, 1982 / Münster, Westfälischer Kunstverein / Dusseldorf, Kunstmuseum Dusseldorf / Frankfurt, Frankfurter Kunstverein, 1983. ill. p. 40



Horst Antes (★1936)

Haus und Silo, Rot, 1999

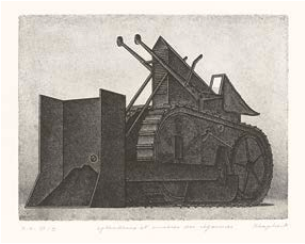
Acryl mit Sägemehl auf Hartfaserplatte, 40×50 cm
Rückseitig datiert, betitelt, beschriftet und signiert: „März April 99 Haus und Silo, Rot 40×50 Antes“
Provenienz: Atelier des Künstlers
Werkverzeichnis: Volkens 1999-16
Acrylic with sawdust on masonite, 40×50 cm
Verso dated, titled, inscribed and signed: “März April 99 Haus und Silo, Rot 40×50 Antes”
Provenance: The artist’s studio
Catalogue raisonné: Volkens 1999-16



Horst Antes (★1936)

7. Roter Kopf (mit rotem H-Hut), 1970

Acryl auf Leinwand, 70×60,5 cm
Rückseitig signiert, datiert und betitelt:
„7. Roter Kopf (mit rotem H-Hut) 1970 Antes“
Provenienz: Gimpel & Hanover Galerie, Zürich;
Privatsammlung, Schweiz;
Galerie Wolfgang Ketterer, München;
Galerie Wilbrand, Köln;
Privatsammlung Uwe Lichtenvort, Essen (1986)
Werkverzeichnis: Volkens 1970-17
Acrylic on canvas, 70×60,5 cm
Verso signed, dated and titled: “7. Roter Kopf (mit rotem H-Hut) 1970 Antes”
Provenance: Gimpel & Hanover Galerie, Zurich;
Private collection, Switzerland;
Galerie Wolfgang Ketterer, Munich;
Galerie Wilbrand, Cologne;
Private collection Uwe Lichtenvort, Essen (1986)
Catalogue raisonné: Volkens 1970-17



Konrad Klapheck (1935–2023)

Glanz und Elend der Reformen, 1976/77

Aquatinta auf Velin, 32×41,5 cm

Unten rechts signiert: Klapheck

Unten Mitte betitelt: splendeurs et misères des réformes

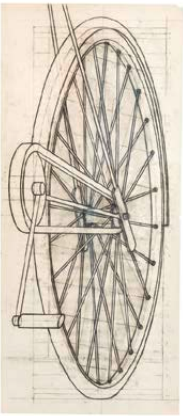
Werkverzeichnis: Wesselowski 28

Aquatint on vellum, 32×41,5 cm

Signed bottom right: Klapheck

Titled bottom center: splendeurs et misères des réformes

Catalogue raisonné: Wesselowski 28



Konrad Klapheck (1935–2023)

Studie zu Schicksal, 1978

Kohle, Rot- und Blaustift auf

Transparentpapier, 146×64 cm

Unten Mitte signiert: Klapheck

Mit einer Echtheitsbestätigung von David Klapheck vom 11. Mai 2022.

Charcoal, red and blue pen on

transparent paper, 146×64 cm

Signed bottom center: Klapheck

With a confirmation of authenticity by David Klapheck (11 May 2022).



Emil Schumacher (1912–1999)

Tolo, 1992

Öl auf Leinwand, 102×101,5 cm

Unten rechts signiert und datiert:

Schumacher 92

Ausstellungen: Emil Schumacher. Galerie Hans

Strelow, Düsseldorf, Oktober 1993 –

Januar 1994; Emil Schumacher. Bilder

1992–1994. Galerie Hans Strelow, Düsseldorf,

November 1994 – Januar 1995, Kat.-Abb.S. 11;

Emil Schumacher. Späte Bilder. Deutsche

Bank Luxembourg, Luxemburg,

Juni–September 1995, Kat.-Abb.S. 31;

Emil Schumacher. Trente gouaches et

techniques mixtes de 1993 à 1998 et douze

peintures de 1990 à 1997. Alice Pauli,

Lausanne, November 1998 – Januar 1999,

Kat.-Nr. 2; Emil Schumacher. Gemälde und

Gouachen. Galerie Hans Strelow, Düsseldorf,

August–Oktober 2009; Abenteuer Malerei.

Emil Schumacher zum 100. Geburtstag.

Ulmer Museum, März–September 2013,

Kat.-Abb.S. 29; Emil Schumacher. Zwischen

Form und Figur. Galerie Hans Strelow,

Düsseldorf, September–November 2014

Provenienz: Nachlass des Künstlers

Oil on canvas, 102×101.5 cm

Signed and dated bottom right:

Schumacher 92

Exhibitions: Emil Schumacher. Galerie Hans

Strelow, Dusseldorf, October 1993 – January

1994; Emil Schumacher. Bilder 1992–1994.

Galerie Hans Strelow, Dusseldorf,

November 1994–January 1995, p. 11 (ill.);

Emil Schumacher. Späte Bilder. Deutsche

Bank Luxembourg, Luxembourg, June –

September 1995, p. 31 (ill.); Emil Schumacher.

Trente gouaches et techniques mixtes de 1993

à 1998 et douze peintures de 1990 à 1997.

Alice Pauli, Lausanne, November 1998 –

January 1999, cat. no. 2; Emil Schumacher.

Gemälde und Gouachen. Galerie Hans

Strelow, Dusseldorf, August–October 2009;

Abenteuer Malerei. Emil Schumacher zum

100. Geburtstag. Museum Ulm, Ulm, March–

September 2013, p. 29 (ill.); Emil Schumacher.

Zwischen Form und Figur. Galerie Hans

Strelow, Dusseldorf, September–November

2014

Provenance: The artist's estate



Emil Schumacher (1912–1999)

G-107/1988, 1988

Gouache auf Packpapier, 59×78 cm

Unten rechts signiert und datiert: Schumacher

88

Provenienz: Nachlass des Künstlers;

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Gouache on wrapping paper, 59×78 cm

Signed and dated lower right: Schumacher 88

Provenance: The artist's estate;

Private collection, North Rhine-Westphalia



Norbert Kricke (1922–1984)

Raumplastik, 1961

Edelstahl auf schwarzem Granitsockel,
90×48×49 cm

Ausstellungen: Norbert Kricke. Paris, Galerie

Flinker, 15. November–9. Dezember 1961;

Norbert Kricke. Raum-Linie. Appenzell,

Kunstmuseum Appenzell, 13. Mai–7. Oktober

2012, Kat.-Abb. S. 109

Provenienz: Nachlass des Künstlers

Stainless steel on black granite base,

90×48×49 cm

Exhibitions: Norbert Kricke. Paris, Galerie

Flinker, 15 November – 9 December 1961;

Norbert Kricke. Raum-Linie. Appenzell,

Kunstmuseum Appenzell, 13 May – 7 October

2012, cat. ill. p. 109

Provenance: The artist's estate



Vera Lutter (★1960)

Ca' del Duca, Venice: July 23, 2008, 2008

Gelatine-Silber Abzug, Unikat, 50,6×61 cm

Provenienz: Atelier der Künstlerin

Unique gelatin silver print, 50.6×61 cm

Provenance: The artist's studio



Vera Lutter (★1960)

Ca' del Duca, Venice: December 6, 2007, 2007

Gelatine-Silber Abzug, Unikat, 87×58 cm

Provenienz: Atelier der Künstlerin

Unique silver gelatin print, 87×58 cm

Provenance: The artist's studio



Angela Glajcar (★1970)

2014-008 Terforation, 2014

Papier 200 g, gerissen,

Halterung aus Metall, 65×51×23 cm

Provenienz: Atelier der Künstlerin

Das Werk wird in das in Arbeit befindliche

Werkverzeichnis von Sasa Hanten-Schmidt

unter der Nummer 2014-008 aufgenommen.

Paper 200 g, torn,

hanger made from metal, 65×51×23 cm

Provenance: The artist's studio

The work will be included in the upcoming

catalogue raisonné by Sasa Hanten-Schmidt

(no. 2014-008).



Angela Glajcar (★1970)

2022-073 Terforation, 2022

Papier 200 g, gerissen, Halterung aus Metall

und Kunststoff, 59×39×21 cm

Provenienz: Atelier der Künstlerin

Das Werk wird in das in Arbeit befindliche

Werkverzeichnis von Sasa Hanten-Schmidt

unter der Nummer 2022-073 aufgenommen.

Paper 200 g, torn, hanger made from metal

and plastic, 59×39×21 cm

Provenance: The artist's studio

The work will be included in the upcoming

Catalogue raisonné by Sasa Hanten-Schmidt

(no. 2022-073).



Norbert Tadeusz (1940–2011)

Landschaft, 2002

Acryl auf Leinwand, 150×200 cm

Rückseitig datiert, bezeichnet und

signiert: Nov. Dez. 01 21 I 02 Himmel

Tadeusz 02

Provenienz: Nachlass des Künstlers

Werkverzeichnis des Nachlasses: 2002-02-01

Acrylic on canvas, 150×200 cm

Verso dated, inscribed and signed:

Nov. Dez. 01 21 I 02 Himmel Tadeusz 02

Provenance: The artist's estate

Catalogue raisonné of the estate: 2002-02-01



Norbert Tadeusz (1940–2011)

Flugversuch, 1973

Öl auf Leinwand, 90×70 cm

Rückseitig signiert und datiert: Tadeusz 73

Provenienz: Nachlass des Künstlers

Werkverzeichnis des Nachlasses: 1973-02-13

Oil on canvas, 90×70 cm

Verso signed and dated: Tadeusz 73

Provenance: The artist's estate

Catalogue raisonné of the estate: 1973-02-13

Impressum

Herausgeber **Editor**

Galerie Utermann, Dortmund

Redaktion **Editorial team**

Cacilda Alves, Nora Enning, Lukas Minssen

Grafische Gestaltung und Satz **Graphic design and typesetting**

labor b designbüro, Dortmund

Druck und Verarbeitung **Print and binding**

Druckerei Kettler, Bönen

Fotonachweis **Photo credits**

Abraham David Christian

Angela Glajcar

Bauhaus-Archiv, Berlin

Bernhard Strauss Photographie

Brücke-Museum, Berlin; Foto: Nick Ash

Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung

www.hanneswoidich.com

Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Vera Lutter

Sollte versehentlich ein Rechteinhaber nicht genannt sein,
werden berechnigte Ansprüche selbstverständlich
im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

In the event that a copyright holder has been unintentionally
overlooked, justified claims will of course be compensated
in accordance with standard arrangements.

Copyright 2023

© Verlag Galerie Utermann, Dortmund, und die Autoren (authors)

© VG Bild-Kunst, Bonn, für vertretene KünstlerInnen

© Abraham David Christian

© Ada und Emil Nolde Stiftung, Seebüll

© Angela Glajcar

© Nachlass Norbert Kricke

© Vera Lutter

Verlag Galerie Utermann

Silberstraße 22

44137 Dortmund

Tel. +49 (0) 231 4764 3737

Fax. +49 (0) 231 4764 3747

kunst@galerieutermann.de

www.galerieutermann.de

Folgen Sie uns **Follow us:**

Instagram, Facebook, Artnet, LinkedIn



www.instagram.com/galerieutermann



www.linkedin.com/company/galerie-utermann

Gedruckt in Deutschland

Printed in Germany

