



**MODERNE**

Nalbe.

EARLY MODERNITY  
**AUFBRUCH IN DIE MODERNE**  
À L'AUBE DE L'ART MODERNE

KATALOG XVII

DR. MOELLER & CIE.

HAMBURG

## Künstlerverzeichnis / *Index of Artists*



Abb. 1

Barlach, Ernst	32	Abb. / ill.
Beckmann, Max	34, 35, 36	
Brockmann, Gottfried	30, 31	
Blunck, August	40	
Cocteau, Jean	1	
Feininger, Lyonel	13	
Francis, Sam	55	
Giacometti, Alberto	47	
Gontscharowa, Natalija	48	
Hofmann, Ludwig v.	23, 24, 26, 27	
Hubbuch, Karl	42	
Kirchner, Ernst Ludwig	45	
Kley, Heinrich	29	
Klinger, Max - Umkreis	14	
Laserstein, Lotte	41	
Leistikow, Walter	8, 9, 56	
Liebermann, Max	12	
Macke, August	33	
Marées, Hans v.	25	
Menzel, Adolph v.	2, 3, 4, 5	
Müller, Richard	10, 11, 22	
Nay, Ernst Wilhelm	54	
Nolde, Emil	43, 44	
Schindler, Osmar	16, 17, 18	
Schlichter, Rudolf	37, 38, 39	
Sergeant, John	53	
Skarbina, Franz	6, 7	
Soutter, Louis	46	
Stuck, Franz v.	15, 19, 20, 21	
Tübke, Werner	51, 52	
Uphoff, Fritz	28	
Wotruba, Fritz	49, 50	

Der einzigartige Maler und ebenso singuläre Zeichner **Adolph von Menzel (1815-1905)** behielt bis ins hohe Alter seine Neugierde und waches Interesse für alle Umwälzungen seiner Zeit. Entgegen dem Zeitgeschmack war er einer der ersten Künstler Deutschlands, der schon in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts die industrielle Revolution und ihre sozialen Umwälzungen zum Thema seiner Bilder machte, wie beispielsweise in seinem berühmten Gemälde *Eisenwalzwerk*, das bereits unmittelbar nach der Vollendung für die Berliner Nationalgalerie angekauft wurde. Auch in seinem enormen zeichnerischen Oeuvre interessierte sich Menzel nicht für die gefällig-glatte Schönheit, sondern bevorzugte Modelle aus der arbeitenden Bevölkerung, denen das Leben ihren mühsamen Alltag ins Gesicht geschrieben hatte. Wirres Haar, Bärte und Falten haben ihn zeitlebens fasziniert, wie es auch der **aufblickende Alte** in nebenstehender Zeichnung von 1904 präsentiert. Mit kräftigem Strich und intensiven Wischern schuf der fast 90jährige Künstler hier ein anklagend realistisches Portrait, das durch scharfe Hell-Dunkel-Kontraste akzentuiert wird.

Zwei Dekaden früher skizzierte Menzel auf dem unten abgebildeten Studienblatt zwei **Näherinnen bei ihrer Arbeit** sowie **die Rückenansicht eines ruhenden Arbeiters**. Letzteren zeichnete Menzel in dieser Position noch ein zweites Mal, allerdings zusätzlich mit einer ärmellosen Weste bekleidet. Wahrscheinlich entstanden diese Blätter als Ideenvorrat für sein vielfiguriges Gemälde *Piazza d'Erbe in Verona* von 1884, welches Menzel u.a. mit zahlreichen Studien in Norditalien und von italienischen Bürgern Berlins vorbereitet hat. Aus der vorliegenden Zeichnung fand in der Endfassung allerdings nur der Hut eine Wiederverwendung als Kopfbedeckung einen Kutschers.

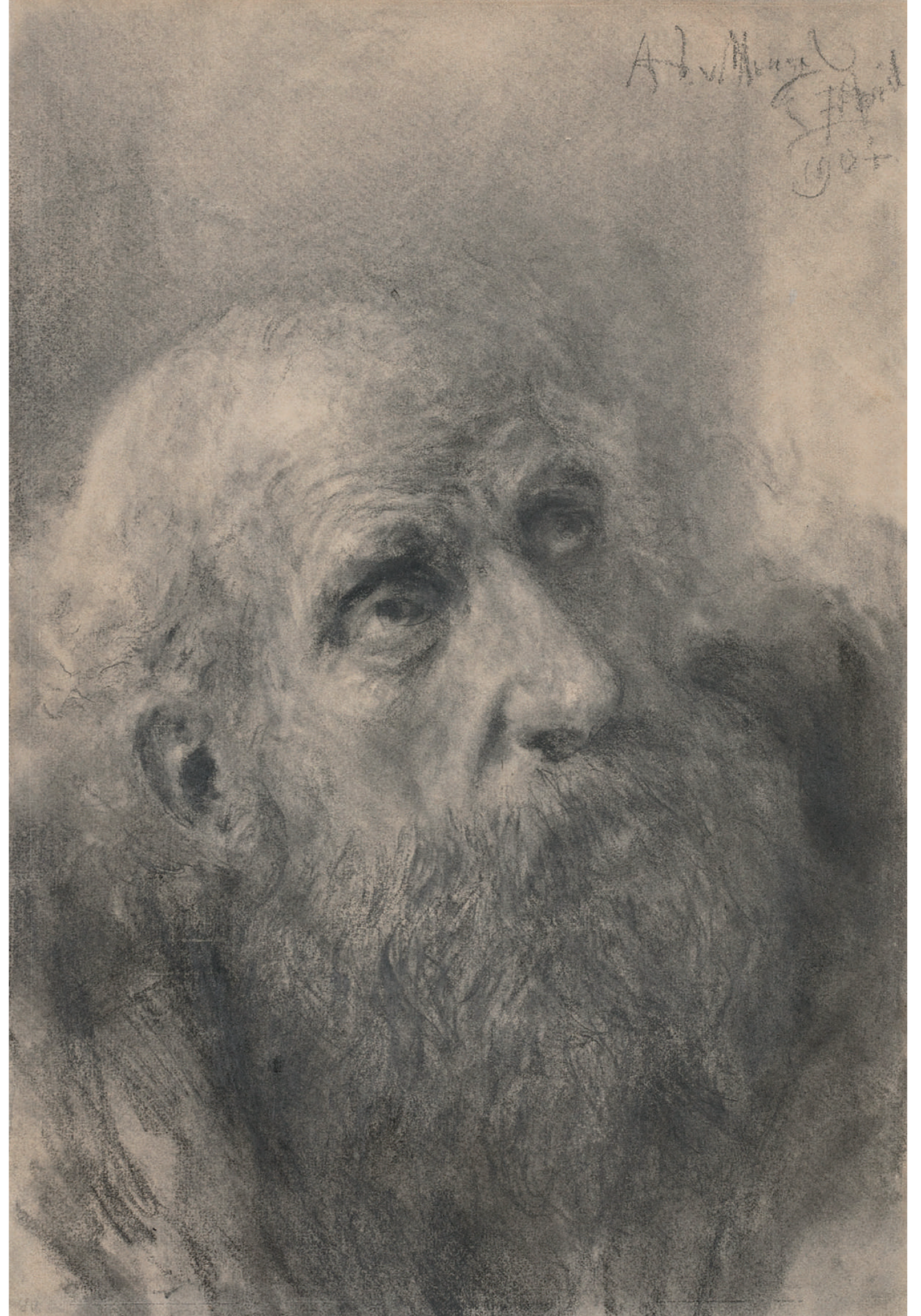
The unique painter and extraordinary draughtsman, **Adolph von Menzel (1815-1905)**, maintained well into old age his curiosity and keen interest in all the radical changes of his time. Going against the tastes of the times, he was one of the first German artists to deal with the industrial revolution and the accompanying social upheaval as a subject of his art as early as the 1870s, for example in his famous painting *The Iron Rolling Mill*, which was immediately acquired by the Berlin National Gallery upon its completion in 1875. Even within his wide-ranging graphic oeuvre, Menzel was not interested simply in aesthetic beauty, instead preferring to use models from the working-class population, whose arduous lives were inscribed upon their faces. Tousled hair, beards and wrinkles fascinated him throughout his life, as the **upward-gazing old man** in the drawing on the right from 1904 also demonstrates. With bold linework and intense smearing, Menzel, approaching the age of 90, created a strikingly realistic portrait accentuated by strong chiaroscuro.



Two decades prior to that, in the study shown on the left, Menzel sketched **two seamstresses at work** and a **resting worker** from the back. Menzel drew the latter in this position another time, but in the second version he is wearing a sleeveless vest on top. These sheets were created as part of a collection of ideas for motifs in his painting *Piazza d'Erbe in Verona* from 1884, which Menzel prepared for by making numerous studies in Northern Italy and of Italian citizens residing in Berlin. From this drawing, however, only the hat was used again in the final version as the head-covering of a coachman.

Abb. 2

Abb. 3





Die hier präsentierten Zeichnungen **Adolph von Menzels** stammen beide aus der Sammlung des erfolgreichen Industriellen Georg Liebermann in Berlin (1844-1926), dem älteren Bruder des Malers Max (siehe Abb. 12). Nachdem ihr Vater Louis Liebermann 1870 die Vormundschaft der Kinder des früh verstorbenen Textilunternehmers Heinrich Marckwald übernommen hatte, heirateten die Brüder Georg und Max bald darauf die Schwestern Elsbeth (Else, 1855-1924) und Martha Marckwald (1858-1943). Während Max und Martha in das väterliche Palais am Brandenburger Tor einzogen, erwarb Georg für seine Familie ein repräsentatives Haus in der noblen Tiergartenstraße. Das Doppelportrait von 1896 (Abb. 4) zeigt **Martha Liebermann** im Profil nach rechts, mit dem typischen Knoten im Haar und in eine dicke Stola gehüllt; eine wunderbar spontane und sehr persönliche Darstellung dieser eindrucksvollen Frau.

Das zweite Blatt mit der Rückenansicht einer **jungen Frau im schulterfreien Abendkleid** von 1888 (Abb. 5) vereint alle Elemente von Menzels zeichnerischem Genie auf kleinem Studienblock-Format: die charakteristische Erfassung jenes photographischen Moments, die feinste Wiedergabe von Haar und Augenpartie gegenüber einer fast groben Struktur von Lichtreflexen auf dem Faltenspiel des Mieders. Rock und Tisch werden hingegen nur angedeutet, und die rechte Hand der jungen Schönen mit einem Fächer erscheint mangels Platz sogar separat. Mit leichtem Wischer bringt Menzel den makellosen Rücken zum Leuchten und lässt uns die erstaunlich ungezähmte Frisur der Dargestellten sowie das Fehlen jeglichen Schmuckes zu der doch festlichen Aufmachung vergessen - vielmehr hält der Betrachter noch heute den Atem an angesichts dieser einzigartigen Darstellung lebendiger Anmut und Menzels künstlerischer Ausdruckskraft.

Abb. 4

Both of these drawings by **Adolph von Menzel** originate from the collection of the successful industrialist Georg Liebermann (1844-1926) in Berlin, the older brother of the painter, Max (see ill. 12). In 1870, when the textile entrepreneur Heinrich Marckwald died at an early age, their father, Louis Liebermann, was granted custody of Marckwald's children. Soon thereafter, the brothers, Georg and Max married the Marckwald sisters, Elsbeth (Else, 1855-1924) and Martha (1858-1943). Whereas Max and Martha moved into their father's mansion next to the Brandenburg Gate, Georg purchased a distinguished house for his family on the elegant Tiergartenstrasse. The double portrait (ill. 4) from 1896 shows **Martha Liebermann** in profile facing to the right, with her hair tied up in characteristic manner and draped in a thick stole. It is a wonderfully spontaneous and intimate depiction of this impressive woman.

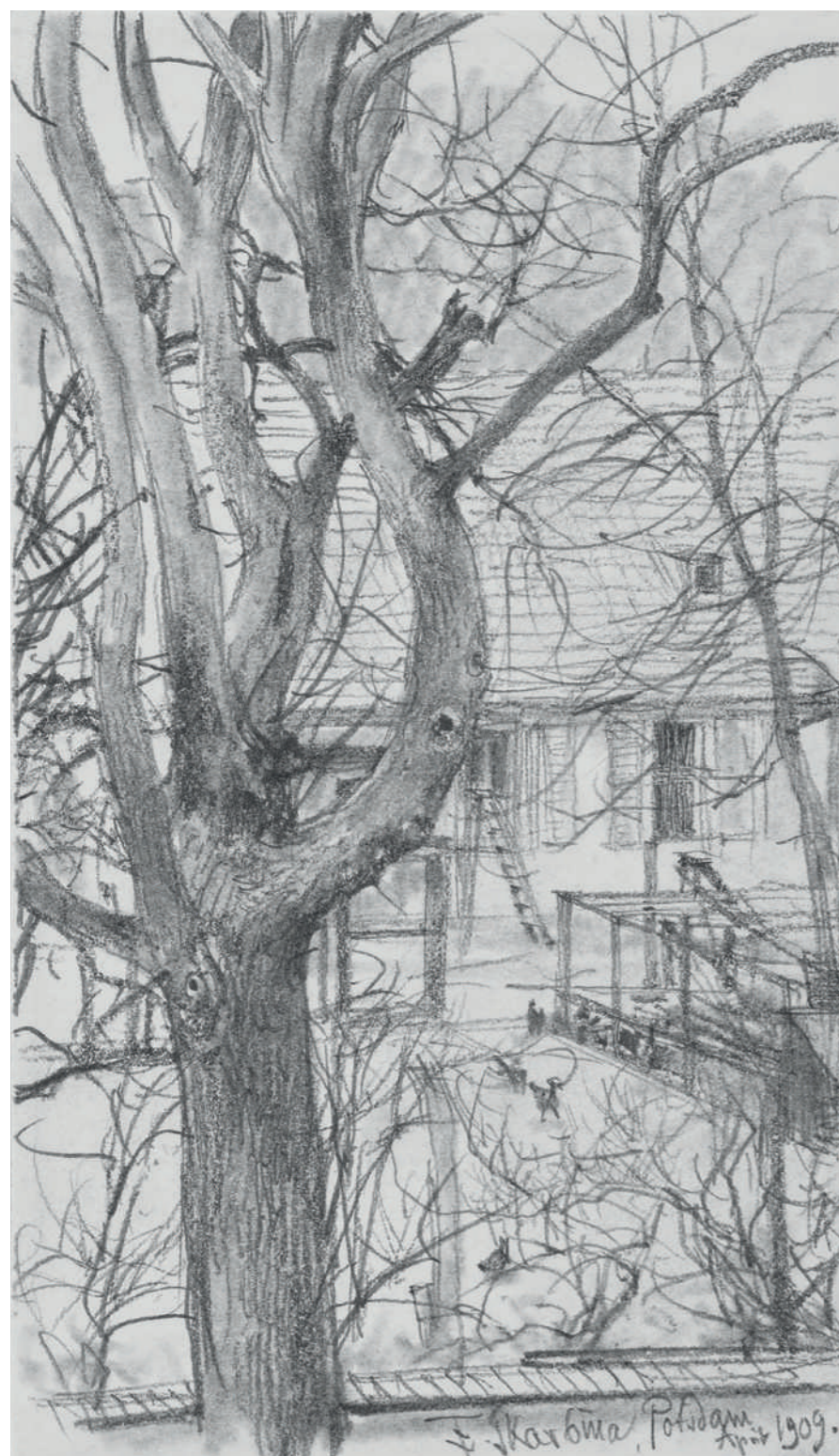
The second sheet depicting a **young woman in a strapless evening dress** (ill. 5) from 1888 packs all the genius of Menzel's draughtsmanship into the format of a small sketch pad: his characteristic way of capturing this photographic moment, the finest rendering of the hair and eyes juxtaposed with the somewhat rough structure of light reflections on the folds of the bodice. The skirt and table, in contrast, are only implied, and the right hand of the young beauty with a fan is even drawn separately due to lack of space. With a gentle wipe, Menzel makes her immaculate back shine, and lets us entirely forget about the subject's astonishingly tousled hair and the complete lack of jewellery to complement her otherwise festive attire. On the contrary, even today, this unique depiction of glamour personified and the power of Menzel's artistic expression leave viewers breathless.



Abb. 5

Im gleichen Jahr wie Menzels eindringliches Portrait des aufblickenden Alten entstand 1904 die rechts abgebildete Zeichnung eines **knorrigen Baumstammes** am Hang von **Franz Skarbina (1849-1910)**, der dieses Motiv mit beinahe impressionistisch festem Strich und aufblitzenden Lichtreflexen aufs Papier bannte. Fünf Jahre später schuf er die zweite, etwas ruhigere Ansicht eines **kahlen Baumes** mit Durchblick auf ein Gehöft in Potsdam, nun allerdings umgesetzt mit klareren Konturen und sorgfältig gesetzten Linien.

Skarbina unterhielt in Berlin ein anerkanntes Atelier am Leipziger Platz und hatte sich als Portraitist einen Namen gemacht; gleichzeitig schuf er aber auch stimmungsvolle Darstellungen des pulsierenden Lebens in der Großstadt. Außerdem war er einer der ersten Künstler, der sich für das neue Medium der Werbegraphik interessierte und unter anderem auch zahlreiche Plakate entwarf.

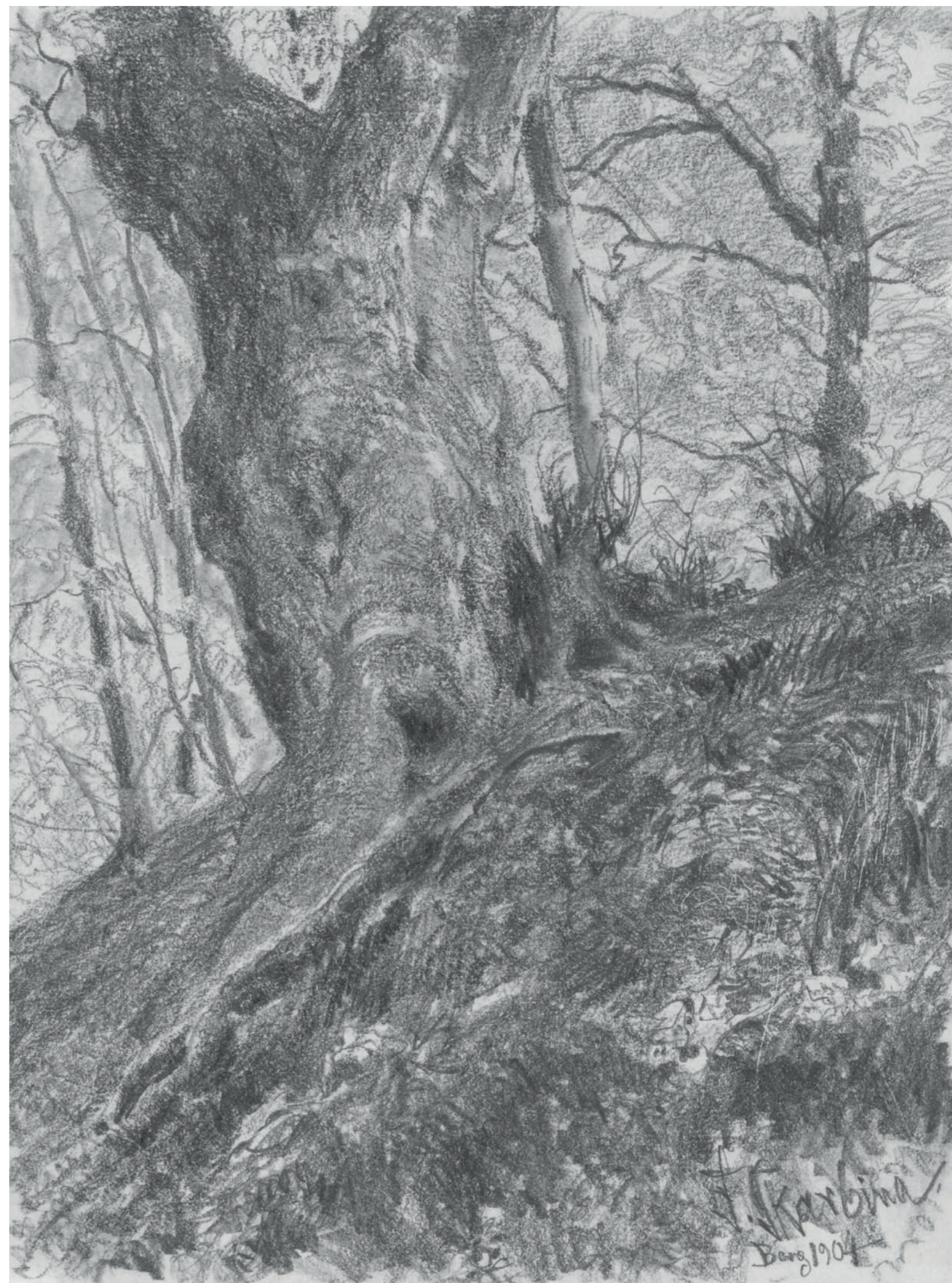


In 1904, the same year as Menzel's striking portrait of the upward-gazing old man, **Franz Skarbina (1849-1910)** created the drawing of a **gnarled tree trunk** on a hillside shown here on the right. He captured this subject on paper with firm yet almost impressionistic strokes and flaring light reflections. Five years later he created the second, somewhat more tranquil scene of a **leafless tree** before a farmstead in Potsdam. However, in this drawing, shown on the left, he used clear contours and meticulously placed lines.

Skarbina maintained a well-known atelier at the Leipziger Platz in Berlin and had made a name for himself as a portraitist; at the same time, he also created atmospheric depictions of the pulsating life of the metropolis. Aside from that, he was one of the first artists to become interested in the new medium of advertisements and designed numerous posters for example.

Abb. 6

Abb. 7



Auch **Walter Leistikow (1865-1908)** war ein Berliner Künstler der Jahrhundertwende, der seine Kreativität nicht auf die Malerei allein beschränkte, sondern zusätzlich Möbel, Stoffe und Teppiche entwarf oder beispielsweise Werbebilder für die Schokoladenfabrik Gebr. Stollwerck in Köln. Die Ausbildung erhielt er bei zwei Landschaftsmalern, was auch die Thematik seines eigenen Oeuvres prägen sollte. Von 1890-97 besaß Leistikow ein Atelier in dem berühmten Künstlerhaus Lützowstraße 82 im Bezirk Tiergarten und etablierte seinen Ruf als führender Vertreter der Freilichtmalerei in Preussen. 1892 gehörte er mit Ludwig von Hofmann (siehe Abb. 23-27) zu den Gründungsmitgliedern der avantgardistischen *Vereinigung der XI*. Diese, dem Symbolismus nahestehende Gruppierung, löste sich allerdings mit Gründung der *Berliner Sezession* wieder auf, deren prominente Vertreter wie Max Liebermann (siehe Abb. 12) und Lovis Corinth ebenfalls zum Freundeskreis Leistikows zählten.

Sein kulturpolitisches Engagement gipfelte 1903 schließlich in der Gründung des *Deutschen Künstlerbundes* in Weimar, zusammen mit dem illustren Harry Graf Kessler. Im Jahre 1908 setzte Walter Leistikow, unheilbar erkrankt, seinem Leben jedoch selbst ein frühes Ende.

Das hier vorgestellte Aquarell eines lichtdurchfluteten **Laubwaldes bei Friedrichsruh** entstand um 1895. Das bestätigt auch die eigenhändige Beschriftung einer zweiten Version der gleichen Ansicht, ebenfalls einem Aquarell in vergleichbarem Format, welches offensichtlich zeitlich vor und mit etwas räumlichem Abstand zu unserer Darstellung entstand, wie es auch die jeweils rückseitigen Titel *Friedrichsruh I* und *II* suggerieren. Durch das Eintauchen des Malers bzw. Betrachters in das Waldinnere selbst verstand es Leistikow bei der vorliegenden, zweiten Version jedoch, jenen typisch mystischen Eindruck zu erzeugen, der auch seine naturgewaltigen Gemälde so einzigartig auszeichnet.

**Walter Leistikow (1865-1908)** was another artist in Berlin at the turn of the century whose creativity was not just limited to painting, but also included furniture design, fabrics, rugs, or even advertisements, for example for the Gebrüder Stollwerck chocolate factory in Cologne. He was trained by two landscape painters, which also shaped the thematic focus of his own oeuvre. From 1890 to 1897, Leistikow had an atelier in the famous artist studios on Lützowstraße 82 in the zoo district of Berlin and established his reputation as a leading figure in painting *en plein air* in Prussia. In 1892, together with Ludwig von Hofmann (see fig. 23-27), he became one of the founding members of the avantgarde artist collective called *Vereinigung der XI*. However, this group, which was closely associated with Symbolism, dissolved when the *Berlin Secession* was founded. Prominent members of the Secession, such as Max Liebermann (see fig. 12) and Lovis Corinth, were also among Leistikow's circle of friends.



Fig. 1  
Walter Leistikow, 1908  
die letzte Photographie des Künstlers  
unbekannter Photograph



Abb. 8

His cultural-political activism ultimately reached its pinnacle in 1903, when he established the *Association of German Artists (Deutscher Künstlerbund)* in Weimar, together with the illustrious Harry Graf Kessler. In the year 1908, suffering from a terminal illness, Walter Leistikow took his own life.

This watercolour, which depicts a broadleaf forest near Friedrichsruh bathed in light, was created around 1895. That is also confirmed by the hand-written date on a second version of the same view, likewise a watercolour painting in a similar format. Apparently, the other version was produced before our depiction, and with certain amount of spatial distance from it, which is also suggested by the respective titles provided on the reverse: *Friedrichsruh I* and *II*. By immersing himself and the viewer in the depths of the forest, however, in this second version Leistikow was able to create the mystical atmosphere that so uniquely distinguishes his paintings of natural forces.



O bwohl **Walter Leistikow** noch heute berühmt ist für seine idyllisch menschenleeren Ansichten von im Morgen- oder Abendlicht leuchtenden Seen und dichten Kiefernwäldern, schuf er in der letzten Dekade seiner Karriere auch zahlreiche Gemälde mit Motiven der Nord- und Ostseeküsten. So entstanden um 1900 Bilder von der Insel Juist oder dem schwedischen Fischerdorf Visby auf Gotland; Dünenlandschaften mit Blick auf die Ostsee folgten in späteren Sommerferien. Vielleicht spielt auch die Herkunft seiner Frau Anna Catharina aus Kopenhagen eine Rolle für diese vermehrten Reisen ans Meer.

Manchmal schuf Leistikow allerdings auch reine **Wasser- und Wellenbilder** (siehe auch Abb. 56), denen er keine erkennbaren Attribute mehr zuordnete, um allein das ewige Schauspiel von Bewegung und Licht dieses Elementes zu würdigen. So ist es auch bei der hier vorgestellten, großformatigen Gouache der Fall, wo Leistikow mit malerisch agilem Strich die rauschende Gischt der Brandung so genial auf den Malkarton zu bannen verstand. Eine flach am Horizont angedeutete Küstenlandschaft mit Dünen unterstreicht lediglich die Macht und Ausdehnung des Wassers.

A lthough **Walter Leistikow** is still known today for his idyllic landscapes of lakes illuminated in the morning light or at sunset, and pine forests devoid of human presence, in the last decade of his career he also produced numerous paintings with motifs from the North and the Baltic Sea coasts. Around 1900, for example, he created pictures of the island Juist or the Swedish fishing village Visby on Gotland. These were followed by dune landscapes with a view of the Baltic Sea on later summer holidays. Perhaps the fact that his wife, Anna Catharina came from Copenhagen played a role in deciding to take these repeated trips to the sea.

Sometimes, however, Leistikow also produced depictions purely of **water and waves** (see also ill. 56) that were not given any further recognizable attributes, as if only to pay tribute to the eternal interplay of motion and light in this element. That is also the case here in this large-format gouache, where Leistikow used his agile and painterly brushstrokes to brilliantly capture on the painting board the rushing spray of the surf. The implied flat coastal landscape with dunes on the horizon merely serves to highlight the power and expansiveness of the water.

Abb. 9



Die pittoreske **Ruine der Burg Bösig** im Norden des Erzgebirges hat seit der Romantik immer wieder Künstler aus ganz Nordeuropa angezogen und inspiriert, wie beispielsweise auch Adolph von Menzel im Jahre 1880. Auch **Richard Müller (1874-1954)**, seit 1903 Professor an der Kunstakademie in Dresden (siehe Abb. 22), konnte sich zeitlebens dem Reiz dieser bizarren Anlage nicht entziehen und unternahm regelmäßige Studienausflüge in die verfallene, mittelalterliche Königsburg in Böhmen.

Hier stehen sich nun zwei Kreidezeichnungen aus den Jahren **1904** (Abb. 11) und **1939** (Abb. 10) gegenüber und belegen die Faszination des Motivs. Die großformatige Studie auf braunem Papier auf der rechten Seite belegt eindrucksvoll das außergewöhnliche Zeichnungstalent des Künstlers, welches ihm schon im Kindesalter zu einem Stipendium für die Malschule der berühmten Porzellanmanufaktur in Meißen verholfen hatte. Trotz der relativen Monochromie dieser Studie gelang es Müller, die Plastizität der Architektur darzustellen und mit Leben zu erfüllen. Allein ein kleiner Mauerdurchbruch im hinteren Bereich der Ruine steigert durch punktuelle Weißhöhung das großartige Raumgefühl. Dieses Blatt diente Richard Müller bis 1906 als Vorlage für zwei Fassungen der gleichen Ansicht in Oel.

Die unten abgebildete Zeichnung aus dem Kellergeschoß der Burg entstand über 30 Jahre später und beweist die ungebrochene Virtuosität des inzwischen bei den neuen Machthabern in Ungnade gefallenen Künstlers. Durch stetes Wechselspiel der Beleuchtung einzelner Mauersteine sowie der verschiedenen Räume verstand es Müller, dem steinschweren Motiv wieder Spannung und Atmosphäre einzuhauchen.



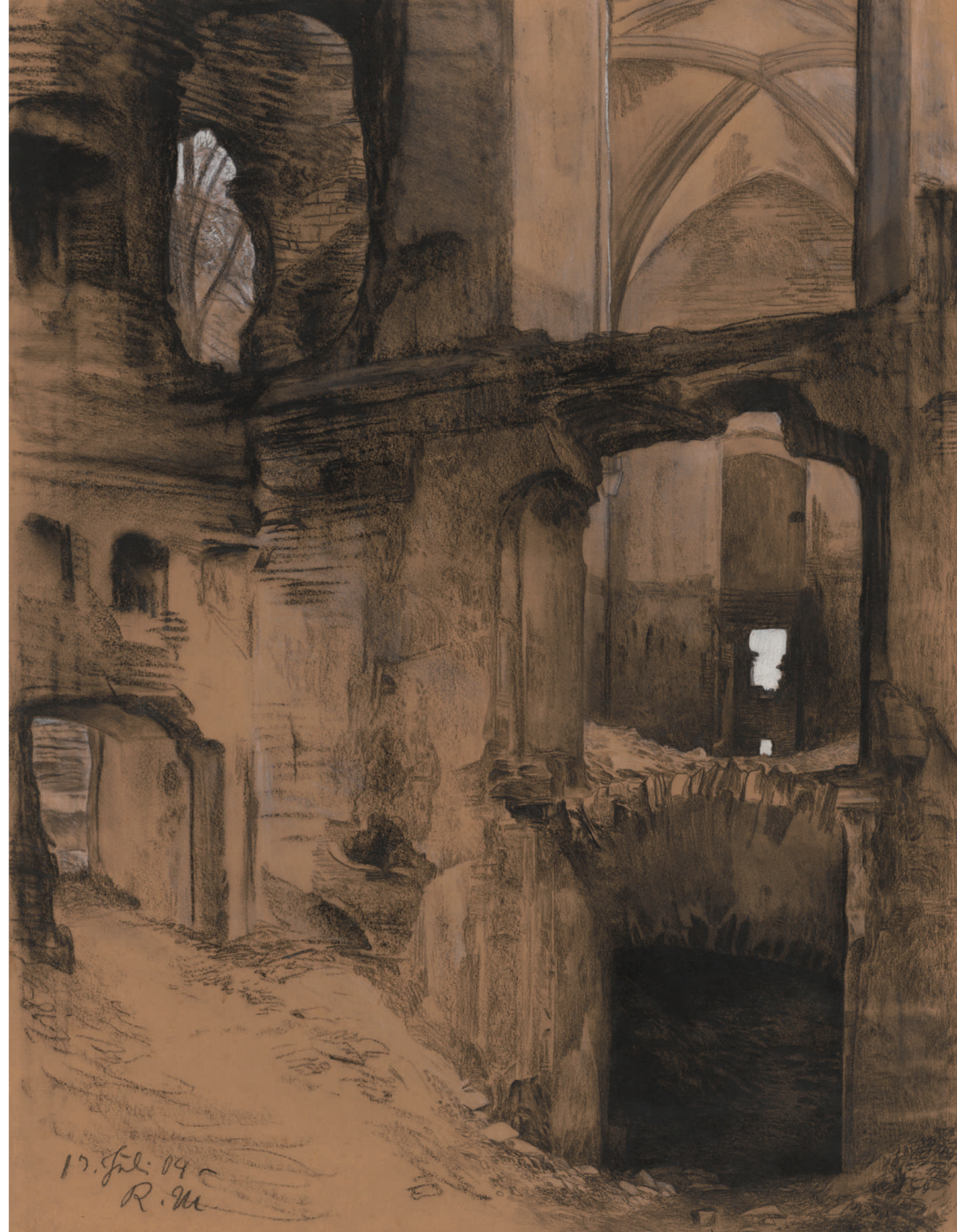
The picturesque ruins of **Bezděz Castle**, situated in the north of the Ore Mountains, have often attracted and inspired artists from all of northern Europe since the Romantic period, for example Adolph von Menzel in the year 1880. Throughout his entire life, **Richard Müller (1874-1954)**, a professor at the Dresden Academy of Arts since 1903 (see ill. 22), was unable to resist the allure of this bizarre structure, and regularly undertook expeditions to the ruins of this medieval royal castle in Bohemia.

Seen here are two chalk drawings from the years **1904** (ill. 11) and **1939** (ill. 10) opposite one another, bearing witness to his deep fascination with this subject. The large-format study on brown paper on the right side impressively attests to the artist's extraordinary talent for drawing, which even as a child helped him win a scholarship to the painting school of the famous porcelain manufacturer in Meissen. Although this study is relatively monochromatic, Müller still managed to represent the architecture vividly, filling it with life. Just the little breach in the rear wall of the ruins, with the interspersed white heightening, enhances the magnificent sense of space. Until 1906, this sheet served Richard Müller as a study for two versions of the same scenery in oil.

The drawing shown on the left, depicting the basement of the castle, was produced over 30 years later and demonstrates the unabated virtuosity of the artist, who meanwhile had fallen out of favour among the new ruling party. With his continual interplay between the illumination of individual bricks in the walls and the variety of spaces, Müller understood how to keep breathing new life, excitement, and atmosphere into this rock-hard subject.

Abb. 10

Abb. 11



Im Jahre 1909 hatte **Max Liebermann (1847-1935)** in der Colomierstraße 3 am Großen Wannsee endlich ein passendes Seegrundstück gefunden, um seinen lang gehegten Traum eines Sommerhauses mit Garten zu realisieren. Das großzügige Grundstück liegt in der sogenannten Alsen-Siedlung, die seit den 1870er Jahren entwickelt wurde und bald zum begehrten Rückzugsort für das Großbürgertum der Hauptstadt wurde. Max Liebermann, Sohn aus wohlhabendem Hause und bereits ein angesehener Künstler, fand als Nachbarn dort vermögende Kunstsammler und einflussreiche Freunde, sowie auch weitere Mitglieder seiner Familie.

Als Architekt von Villa und Gärtnerhaus wählte Liebermann Paul Baumgarten aus, der bereits in der Umgebung gebaut hatte. Für die Planung der unterschiedlichen Gärten hatte der Bauherr jedoch bereits eigene Vorstellungen, die er zusammen mit seinem Freund Alfred Lichtwark entwickelte, dem Direktor der Hamburger Kunsthalle und seit 1900 auch passionierten Gartenarchitekten der Reformbewegung. So entstand bis 1912 ein einzigartiges Refugium aus Nutz- und Staudengärten vor dem Hause sowie rückseitig ein großzügiges Parterre mit Blick von der Terrasse bis zum Seeufer, mit seitlichen Rosen- und Heckengärten links und dem berühmten Kiesweg zwischen unregelmäßig stehenden Birken auf der gegenüberliegenden Seite. Diese einzigartige Anlage mit ihren vielfältigen Motiven an Pflanzen und Farben wurde Max Liebermann bald zum geliebten Freiluftatelier und Sujet vor allem seines Spätwerks.

Das vorliegende Pastell entstand um 1920 im **Stauden- und Blumengarten** entlang des zentralen Weges auf der Straßenseite des Grundstücks. Mit grobem Strich und malerischen Wischern bannte Liebermann diese spätsommerliche Farbenpracht von blauem Rittersporn, rotem Phlox und Dahlien vor der ockerfarbenen Wand des Gärtnerhäuschens aufs Papier. Der Weg selbst ist sichtbar eingerahmt von einer niedrigen Buchsbaumhecke. Neben Pastellen entstanden in den letzten Lebensjahrzenten des Künstlers auch zahlreiche farbgewaltige Oelstudien und Gemälde in diesem geliebten Gartenrefugium Liebermanns.

In the year 1909, on Colomierstraße 3 at the lake Großer Wannsee in the outskirts of Berlin, **Max Liebermann (1847-1935)** finally found the perfect lakeside location to fulfil his long-held dream of having a summer house with a garden. The ample plot of land is located within what was known as the Alsen settlement, which had been in development since the 1870s and would soon become the most coveted retreat destination for the upper-class of the capital city. Max Liebermann, who grew up in an affluent house and was already a renowned artist at the time, became neighbours with wealthy art collectors and influential friends, as well as other members of his own family.

Liebermann chose Paul Baumgarten to be the architect of his villa and gardener's house, as he had already built houses in the area. However, Liebermann had his own ideas for how to plan the various gardens and developed them together with his friend Alfred Lichtwark, who was not only the Director of the Hamburger Kunsthalle but also a passionate landscape architect of the reform movement since 1900. By 1912, they had created a unique refuge combining kitchen gardens and perennial gardens in front of the house, a spacious parterre behind the house, with a view from the terrace to the lakeshore, as well as rose gardens and hedge gardens on the left side and the famous gravel pathway between the randomly existing birch trees on the opposite side.



Fig. 1  
Blick auf den Blumen- und Nutzgarten  
der Villa Liebermann an der  
Colomierstraße in Berlin-Wannsee



Abb. 12

This unique landscape with its diverse range of motifs, plants, and colours, would soon become Liebermann's beloved open-air studio and the primary subject of his late work. Our pastel was created around 1920 in the **perennial and flower garden** along the central path, on the street-side of Liebermann's property. With rough strokes and wiping in a painterly manner, Liebermann captured on paper this late-summer abundance of colour, from the blue delphinium to the red phlox and dahlias against the ochre wall of the gardener's house. The path itself is visibly framed by a low boxwood hedge. In addition to pastels, in the last decade of the artist's life, Liebermann also produced numerous colourful oil studies and paintings in his beloved garden sanctuary.

Bereits im Alter von 17 Jahren zog der junge **Lyonel Feininger (1871-1950)** von New York nach Deutschland und begann ein Studium an der Akademie der Künste in Berlin. Allerdings war er bald von dem regulierten und verstaubten Unterricht derart enttäuscht, daß er im November des Jahres 1892 kurzentschlossen alles hinwarf und nach Paris weiterzog, um sich dort den Traum von künstlerischer Freiheit zu erfüllen. Er fand eine einfache Unterkunft in der Rue Campagne Première Nr. 9 im 14. Arrondissement, unweit von Montparnasse, und begann, die Stadt auch mit seinem Zeichenblock zu entdecken. Zusätzlich hatte er sich für Abendkurse zum Aktzeichnen an der Académie Colarossi eingeschrieben, einer privaten Kunstakademie des gleichnamigen italienischen Bildhauers im 6. Bezirk.

Wie Feininger selbst auf der Zeichnung notierte, entdeckte er das Motiv der zwei abgebildeten **Mansardenfenster** am 4. Januar 1893 in der Rue de Chevreuse, ebenfalls im 6. Arrondissement. Er bannte die romantische Stimmung dieser leicht verschneiten Ansicht noch ganz naturalistisch aufs Papier, detailgetreu, mit sorgfältigem Strich und malerisch gewischt. Wenige Monate später war jedoch das Geld aufgebraucht und Feininger kehrte schweren Herzens zurück nach Berlin. Allerdings sollte es nicht sein letzter Aufenthalt an der Seine gewesen sein, denn bereits 1906 kehrte er zurück nach Paris, diesmal für zwei Jahre und in Begleitung seiner zukünftigen Frau Julia.



Abb. 13 (Originalgröße)

At the young age of 17, **Lyonel Feininger (1871-1950)** moved from New York to Germany and began studying at the Academy of Arts in Berlin. Soon, however, he grew so disappointed with the regimented and outdated classes that he spontaneously decided to drop everything in November 1892 and moved to Paris in order to fulfil his dream of artistic freedom. He found humble accommodations at Rue Campagne Première no. 9 in the 14<sup>th</sup> arrondissement, not far from Montparnasse, and he began to explore the city with his sketchbook. Furthermore, he enrolled in evening classes for nude figural drawing at the Académie Colarossi, a private art academy in the 6<sup>th</sup> district run by the Italian sculptor of the same name.

As Feininger himself noted on this drawing, he discovered the motif of the **two dormer windows** on the 4<sup>th</sup> of January 1893 on Rue de Chevreuse, also in the 6<sup>th</sup> arrondissement. He captured on paper the romantic atmosphere of this lightly snowy view still in a quite naturalistic manner, true to detail, with meticulous linework and wiped like a painting.

A few months later, though, he ran out of money and Feininger returned to Berlin with a heavy heart. However, it was not to be his last stay by the Seine, as he returned to Paris in 1906, this time spending two years there in the company of his future wife, Julia.



Fig. 1  
Lyonel Feininger, 1894  
Photo Löscher & Petsch,  
Königl. Hof-Photographen, Berlin

Die nebenstehende Bleistiftzeichnung auf zwei getrennten Blättern gibt noch große Rätsel auf. Sie stammt wohl aus dem **Umkreis von Max Klinger (1857-1920)**, dem genialen Bildhauer, Maler und vor allem Graphiker des ausgehenden 19. Jahrhunderts in Leipzig. Bereits in seiner frühen Folge von *Bebildungen der antiken Novelle Amor und Psyche* für die Prachtausgabe von 1880 (Opus V) schuf der junge Klinger Vignetten, Randleisten und vor allem ganzseitige Radierungen, die jeweils von einer individuellen, dekorativen Rahmung mit eigener Thematik umgeben sind (Fig. 1). Auch die hier illustrierte Darstellung besteht aus zwei Zeichnungen: zum einen dem zentralen Blatt mit von links ins Bild ragenden, aufplatzenden Baumknospen in ungewöhnlicher Nahaussicht und einer flachen Landschaft unter hohem Himmel im Hintergrund; zum anderen ist dieser Ansicht eine separat gezeichnete Rahmung vorgesetzt, welche auf dem aufgelegten Passepartout montiert wurde. Wie im zentralen Motiv wird auch hier das Thema des **Frühlingserwachens** illustriert, des Neubeginns und Wachstums hin zur mystischen Quelle von Licht und Leben, dargestellt durch einen partiellen Strahlenkranz am oberen Rand, wie er in der katholischen Ikonographie bekannt ist. Durch aufkeimende Sprossen in der Erde am Unterrand bis hin zu aufblühenden Farngewächsen oben rechts und links hat der Künstler diese Entwicklung erstaunlich plastisch illustriert. Allerdings basierten auch Klingers Entwürfe eines Bildes im Bild auf Vorlagen, wie sie beispielsweise Philipp Otto Runge (1777-1810) bereits um 1800 schuf.

This pencil drawing on two separate sheets is still surrounded by mystery. It is presumed to have originated from the circle of **Max Klinger (1857-1920)**, the brilliant sculptor, painter, and above all, graphic artist of the late 19<sup>th</sup> century in Leipzig. In his early series of illustrations for the 1880 deluxe edition of the ancient story of *Amor and Psyche* (Opus V), the young Max Klinger created vignettes, ornamental borders, and most importantly, full-page etchings surrounded by individually designed, decorative frames with their own themes (fig. 1). The illustration shown here consists of two drawings: one is the central sheet with tree buds bursting into the picture from the left side with an unusually close-up view, and a flat landscape under the high sky in the background; the other is the frame, which was drawn separately and then mounted on a cardboard frame to be placed above the other drawing. As in the central image, the subject illustrated here is **spring awakening**, the new beginning and growth, but also the mystical source of light and life, represented by a partial aureole at the upper edge, as it is known in Catholic iconography.

From the budding sprouts in the soil at the lower edge, to the opening ferns at the top right and top left, the artist has created an amazingly vivid illustration of this transformation. However, even Klinger's drafts of a picture in picture are based on earlier examples, such as those created for example by Philipp Otto Runge (1777-1810) around 1800 already.



Fig. 1  
Max Klinger: Psyche auf dem Felsen, 1880  
(Blatt 10 der Folge Amor und Psyche)  
Radierung und Aquatinta  
255 x 173 mm  
Singer 75 / 10

Abb. 14



Nachdem das außerordentliche Talent des jungen **Franz Stuck (1863-1928)** bereits in der Schule erkannt wurde, kam der erst 15jährige Müllerssohn 1878 aus dem heimischen Niederbayern in die Hauptstadt München, um an der dortigen Kunstgewerbeschule eine künstlerische Ausbildung zu beginnen. Wenig später wurde er ebenfalls an der Königlichen Akademie der bildenden Künste aufgenommen, wo er 1885 sein Studium abschloß.

Allerdings hatte Franz Stuck schon Jahre vorher erste Kontakte zu Kollegen und potentiellen Kunden geknüpft, die 1882 mit dem anspruchsvollen Auftrag zur Illustration eines opulenten Mappenwerkes *Allegorien und Embleme* für den Wiener Verlag Gerlach & Schenck belohnt wurden. Diese so innovativen wie humorvollen Entwürfe machten den erst 20jährigen Studenten Stuck über Nacht berühmt und rechtfertigten das Vertrauen, welches der Verleger Martin Gerlach dem jungen Künstler entgegengebracht hatte. Es begann eine kreative Zusammenarbeit, die für Stucks stilistische Reife und motivischen Fundus enorm wichtig wurde und seinen internationalen Ruf als genialer Zeichner begründen sollte, Jahre bevor auch seine Gemälde die gebührende Anerkennung fanden (siehe Abb. 19-21).

Im Jahre 1886 erschien dann die zweite Publikation des Duos unter dem Titel *Karten und Vignetten*, für die Stuck von Gerlach völlige künstlerische Freiheit erhielt. Auf 50 zinkografisch gedruckten Tafeln schuf Stuck diesmal praktische Dekorations-Anleitungen für ein breiteres Publikum, die bei Kunden und Kritikern erneut großen Anklang fanden. Unsere Darstellung des **kleinen Faun mit Weintrauben** wurde darin unter der Nr. 36 seitengleich reproduziert.

Solche Mappenwerke von Entwürfen und Vorlagen bzw. Illustrationen von Parabeln waren bis zur Jahrhundertwende in ganz Europa gefragt, und Franz Stuck war dafür neben seinen Freunden und Zeitgenossen Max Klinger (1857-1920) in Leipzig und Gustav Klimt (1862-1918) in Wien ein wichtiger künstlerischer Protagonist.

When the extraordinary talent of **Franz Stuck (1863-1928)** was recognized while he was still attending school, the 15-year-old son of a miller was sent from his home town in Lower Bavaria to the capital, Munich, in order to begin his artistic training at the School of Applied Arts. Shortly thereafter, he was also accepted to the Royal Academy of Fine Arts, where he completed his studies in 1885.

However, Franz Stuck had already made his first connections to colleagues and potential clients a few years prior, when he was awarded the challenging commission to illustrate the opulent portfolio *Allegories and Emblems* published by the Viennese editors Gerlach & Schenck. His designs, which were both innovative and humorous, made the 20-year-old student famous overnight, justifying the trust that the publisher, Martin Gerlach, had placed in the young artist. This was the beginning of a creative collaboration that would become enormously important for Stuck's stylistic development and thematic selection, while laying the foundation for his international reputation as a brilliant draughtsman, years before his paintings were also met with the recognition they deserved (see ill. 19-21).

In the year 1886, the duo released a second publication titled *Cards and Vignettes*. For that project, Gerlach provided Stuck with complete artistic freedom. This time Stuck created practical decorating instructions for a wide audience on 50 zincographic printing plates, which received high acclaim from both customers and critics. Our depiction of a **young faun with grapes** was reproduced in that publication on page 36 and listed under that number.

These kinds of portfolios containing drafts and templates or illustrations of parables were in high demand throughout Europe until the turn of the century, and Franz Stuck was an important artistic protagonist in that field, along with his friends and contemporaries Max Klinger (1857-1920) in Leipzig and Gustav Klimt (1862-1918) in Vienna.



Abb. 15  
(Originalgröße)



Direkt aus dem Nachlaß des Künstlers **Osmar Schindler (1867-1927)** kommen die folgenden Pastellzeichnungen der Jahrhundertwende. Wie sein späterer Kollege an der Hochschule in Dresden Richard Müller (siehe Abb. 10, 11 und 22) stammte auch Schindler aus dem Erzgebirge und erhielt seine künstlerische Ausbildung an der berühmten Akademie der sächsischen Hauptstadt. Nach weiteren Studienjahren im Ausland ließ er sich 1895 als freischaffender Maler in Dresden nieder, erhielt nach wenigen Jahren eine Professur an seiner ehemaligen Hochschule und avancierte sogar zum Kunsterzieher der königlich-sächsischen Familie.

Den dargestellten **jungen Mann mit Oberlippenbärtchen** portraitierte Schindler in derselben Sitzung gleich mehrmals, jeweils in identischer Technik und auf rosafarbenem Papier, aber mit unterschiedlichen Blickrichtungen des Dargestellten.

Die Zeichnung einer **jungen Frau mit aufgestützem Kopf** aus dem Jahre 1901 hingegen ist ein einzigartiges Beispiel für Schindlers einfühlsames Talent, die Persönlichkeit der Portraitierten aufs Papier zu bannen. Außerdem lenkt die nur angedeutete weiße Stola alle Aufmerksamkeit des Betrachters auf den nachdenklich-verlorenen Blick der schwarzhaarigen Schönen.

Abb. 16

The following pastel drawings, made around the turn of the century, come directly from the legacy of the artist **Osmar Schindler (1867-1927)**. Like Richard Müller (see ill. 10, 11 and 22), his future colleague at the Royal Academy in Dresden, Schindler came from the Ore Mountains and received his education as an artist at this famous institution in the capital of Saxony. After studying abroad for some additional years, he settled down as a freelance artist in Dresden. Just a few years later he became a professor at his alma mater and even was honoured to become the art teacher of the royal family of Saxony.

Schindler depicted this **young man with a moustache** several times during the same sitting, always using the identical technique and the same rose-coloured paper, but viewing the model from different angles.

The **young woman holding up her head**, drawn in 1901, on the other hand, is a unique example of Schindler's sensitive talent for capturing the personality of his subjects on paper. Moreover, the white stole, which is only hinted at, draws the viewer's attention to the lost and pensive gaze of this black-haired beauty.

Abb. 17



Als Professor an der königlichen Akademie in Dresden genoß **Osmar Schindler** zu Lebzeiten ein hohes Ansehen und war nicht nur auf den großen Kunstausstellungen seiner Heimatstadt regelmäßig vertreten, sondern auch auf internationalen Ausstellungen in Berlin oder 1904 auf der Weltausstellung in St. Louis, USA. Neben Portraits und zahlreichen Wandbildern in öffentlichen Gebäuden gehörten auch imposante kirchliche Aufträge zu Schindlers Arbeit, wie dem noch heute erhaltenen Altarbild der Christus-Kirche in Dresden-Klotzsche. Obwohl diese großformatigen Gemälde mit vielfürigen Themen sein Oeuvre auf den ersten Blick zu beherrschen scheinen, schuf Osmar Schindler auch immer wieder stimmungsvolle Landschaftsdarstellungen, nicht nur auf seinen wiederholten Studienreisen nach Frankreich und Italien. Sogar Anfragen nach Plakatentwürfen und Illustrationen setzte der Künstler eindrucksvoll um.

Dennoch geriet sein Name schon vor den Wirren des 2. Weltkrieges langsam in Vergessenheit und Schindlers Nachfahren hatten große Mühe, sein Oeuvre nach der deutschen Teilung trotz politischer Repressionen zusammenzuhalten und zu bewahren. Erst 2012 gelang es, in Kooperation mit der Galerie Neue Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, eine Gedächtnisausstellung in der Dresdener Galerie zu organisieren, um endlich diesen wichtigen Künstler des Kreises um die Dresdner Kunstakademie nach der Jahrhundertwende dem Schatten der Geschichte wieder zu entreißen.

Die Studie dieses nach vorn gebeugten **männlichen Aktes** entstand, wie schon die vorherigen Zeichnungen, um die Jahrhundertwende, gleichfalls mit Pastellkreiden und auf rosafarbenem Papier. Mit souverän-lockerem Strich und geschmeidiger Flächenbehandlung skizzierte Schindler hier die ungewöhnliche Pose des jungen Modells und löste mit wenigen Weisshöhungen die wunderbar plastische Darstellung vom unifarbenem Hintergrund.

As a professor at the Royal Academy in Dresden, **Osmar Schindler** was held in high esteem during his lifetime. His work was not only regularly shown at the major art exhibitions of his home city, but also at international exhibitions in Berlin or at the world's fair of 1904 in St. Louis, USA. In addition to portraits and numerous wall paintings in public buildings, Schindler's work also included impressive church commissions, such as the altarpiece for the Christuskirche in the Dresden neighborhood of Klotzsche, which still exists today. Although these large-format paintings of subjects with groups of figures may seem to dominate his oeuvre at first glance, Osmar Schindler also created many atmospheric landscapes throughout his career, not only during numerous trips to France and Italy. Even when receiving requests for poster designs and illustrations, the artist also carried out these commissions in an impressive manner.

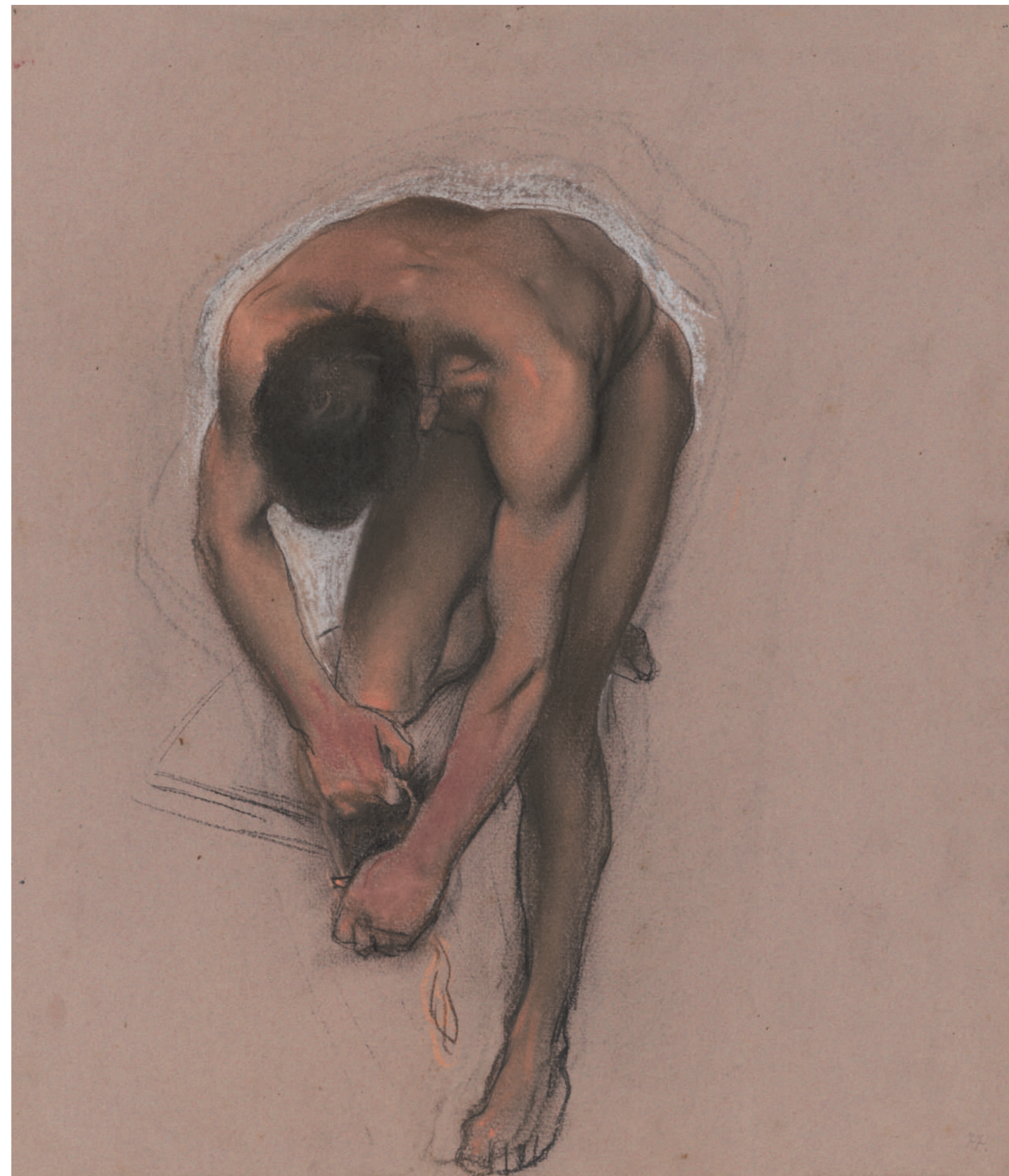
Nevertheless, his name slowly faded into obscurity even before the turmoil of World War II, and Schindler's descendants had to make great efforts to keep together and preserve his oeuvre after the division of Germany. Despite being such an important figure among the artists of the Art Academy in Dresden around the turn of the century, it wasn't until 2012 that it became possible to organize a retrospective exhibition, in cooperation with the Gallery of New Masters at the Dresden State Art Collections, in order to finally pull Schindler back out from the shadows of history.

This drawing of a **male nude** bending forwards was created around the turn of the century, like the previous studies, also with pastel on rose-coloured paper. With loose yet confident strokes and smooth treatment of the surfaces, Schindler sketched this young model in an unusual pose, freeing this wonderfully sculptural composition from the unicolour background by using just a bit of white heightening.



Fig. 1  
Osmar Schindler, um 1900  
unbekannter Photograph, Dresden

Abb. 18



N och heute zeugt das prächtige Wohn- und Atelierhaus des **Franz von Stuck (1863-1928)** in München von dem Selbstverständnis wie auch von der Anerkennung, welche dieser Künstler des Fin-de-Siècle besaß und genoß. Zusammen mit Friedrich von Kaulbach und Franz von Lenbach rechnet man ihn zu jenen *Malerfürsten*, welche damals das kulturelle und gesellschaftliche Leben in Bayern entscheidend mitprägten, obwohl Stuck immer einen künstlerischen Gegenpol zu letztgenanntem bildete.

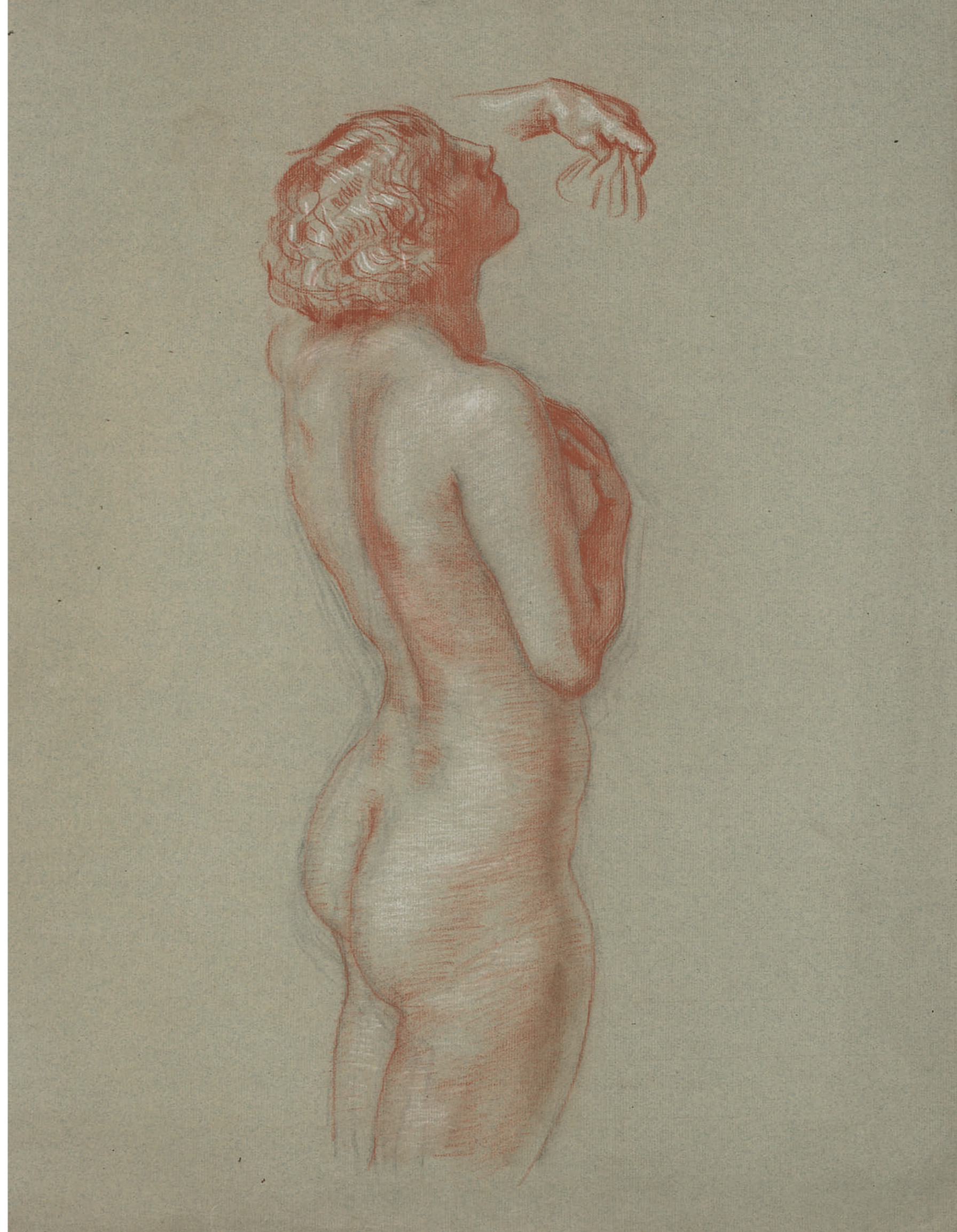
1891 ehrte ihn der Münchner Kunstverein mit einer ersten Einzelausstellung. Im Jahr darauf verbrachte Stuck einige Wochen mit Max Klinger in dessen Atelier in Rom, bevor er nicht nur als Gründungsmitglied maßgeblichen Einfluß auf die *Münchner Sezession* gewann. Mit seinem berühmten Gemälde *Die Sünde* sorgte er dort schon 1893 für großes Aufsehen. Die Ernennung zum Professor sowie eine prächtige Monographie seines bisherigen Werkes markierten im gleichen Jahr einen ersten Höhepunkt in der Karriere des erst 30jährigen Künstlers. Weitere Auszeichnungen aus dem In- und Ausland sollten folgen bis hin zur Erhebung in den persönlichen Adelsstand im Jahre 1906. Bereits 1897 konnte Franz Stuck es sich leisten, den Grundstein zu einer repräsentativen Villa im feinen Stadtteil Bogenhausen zu legen, dem er 1915 auch noch ein Ateliergebäude hinzufügte. Bis jetzt hütet dieses Anwesen als Museum sein Ansehen und prominente Beispiele seines Werkes.

Künstlerisch gilt Franz von Stuck heute als einer der wichtigsten Vertreter des deutschen Symbolismus. Mythologische Themen und Antikenrezeptionen prägen sein Werk, wobei der nackte menschliche Körper ein durchgehendes Motiv in den meisten seiner Darstellungen bildet. Diesen Arbeiten gingen meist ausführliche Studien im Atelier voraus, wo Stuck die Modelle möglichst schon in der Haltung des geplanten Gemäldes posieren ließ und skizzierte (siehe Abb. 20 und 21). Die hier abgebildete Rötzelzeichnung einer **stehenden jungen Frau** verbindet ein subtile Grazie der Pose mit überzeugender Natürlichkeit in der Darstellung. Das Modell verdeckt die rechte Brust vor dem Betrachter, hebt aber mit beinahe tänzerischer Geste mit der Linken ein Tuch empor. Zusammen mit den modellierenden Weißhöhungen im Haar und am Rücken steigert diese Bewegung die überzeugende Plastizität der Zeichnung.

E ven today, the magnificent residence and studio of **Franz von Stuck (1863-1928)** in Munich bears witness to how he understood his position as well as to the recognition that this artist of the fin-de-siècle enjoyed. Together with Friedrich von Kaulbach and Franz von Lenbach, he is still considered to be one of the *painter princes* who played a decisive role in shaping the cultural and social landscape in Bavaria at that time, although Stuck always represented the artistic antithesis to the latter.

In 1891, the Munich Art Association honoured him with the first solo exhibition. In the following year, Stuck spent a few weeks together with Max Klinger in his studio in Rome before gaining a position of substantial influence as a founding member of the *Munich Secession*. In 1893, he caused a great stir with his famous painting, *The Sin*. In the same year, the first pinnacle in the 30-year-old artist's career arrived as he was appointed as a professor and a magnificent monograph of his work was published. Further accolades would follow, both at home and abroad, until ultimately reaching the ranks of nobility in the year 1906. Even back in 1897, Franz Stuck could afford to lay the cornerstone of his prestigious villa in the upper-class neighborhood of Bogenhausen, which would later be followed by an annex for his studio in 1915. Until today, this estate maintains his reputation and prominent examples of his work.

Artistically, Franz von Stuck is now considered one of the most important representatives of the German Symbolism movement. His work is shaped by mythological subjects and the reception of antiquity, so naturally the nude figure is a recurring theme in the majority of his depictions. These works were generally preceded by extensive studies in his studio, where Stuck had his models assume the poses that would be used in his paintings (see ill. 20 and 21). The red chalk drawing of a **standing young woman** shown here combines the subtle grace of her pose with convincing naturalism. The model conceals her right breast from the viewer, yet lifts a garment with the left hand in a dance-like gesture. Together with the white heightening used to model her hair and on her back, Stuck intensifies the sense of motion and the convincingly sculptural quality of the drawing.







Genau wie die Zeichnung auf der vorherigen Seite modellierte **Franz von Stuck** auch die beiden hier abgebildeten **Studien männlicher Akte** mit zusätzlicher Weißhöhung und schuf so eine größere Plastizität der Darstellung. Beide Blätter entstanden in Vorbereitung eines jeweils mehrfigurigen Gemäldes.

So dienten die Teilstudien links als Vorlage für die zentrale, tänzelnde Figur des *Frühlingsreigens* von 1909 (Hessisches Landesmuseum, Darmstadt), und die Rötzelzeichnung rechts könnte eine frühe Ideenskizze zur Figur des Paris in der Komposition *Urteil des Paris* von 1923 sein (Frye Art Museum, USA). Eine zweite Rötzelzeichnung desselben Modells mit Schnauzbart, aber spiegelverkehrter Beinhaltung, bezieht sich ganz eindeutig auf dieses Gemälde.

Just like the drawing on the previous page, **Franz von Stuck** also modelled these **two male nude studies** with additional white heightening to intensify the sculptural quality of the representation. Both sheets have been produced in preparation for paintings with several figures.

The sketch on the left served as partial studies for the prancing figure at the centre of the *Spring Roundelay* from 1909 (Hessisches Landesmuseum, Darmstadt), and the red-chalk drawing on the right could be a sketch of an early idea for the figure of Paris in the composition *The Judgment of Paris* from 1923 (Frye Art Museum, USA). A second red-chalk drawing of the same model with a moustache, yet with the position of the legs inverted, is quite clearly connected to this painting.

Abb. 20

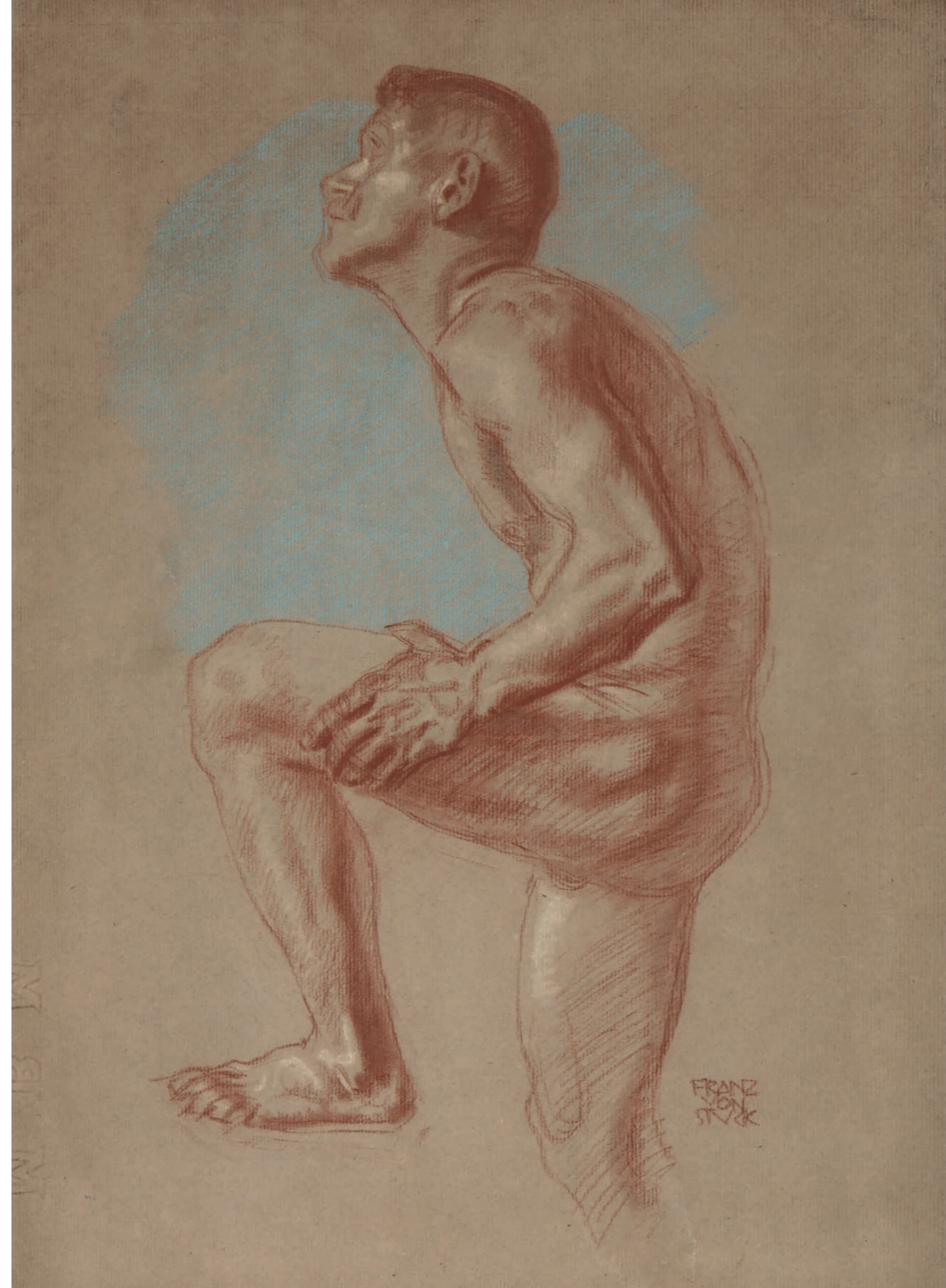


Abb. 21

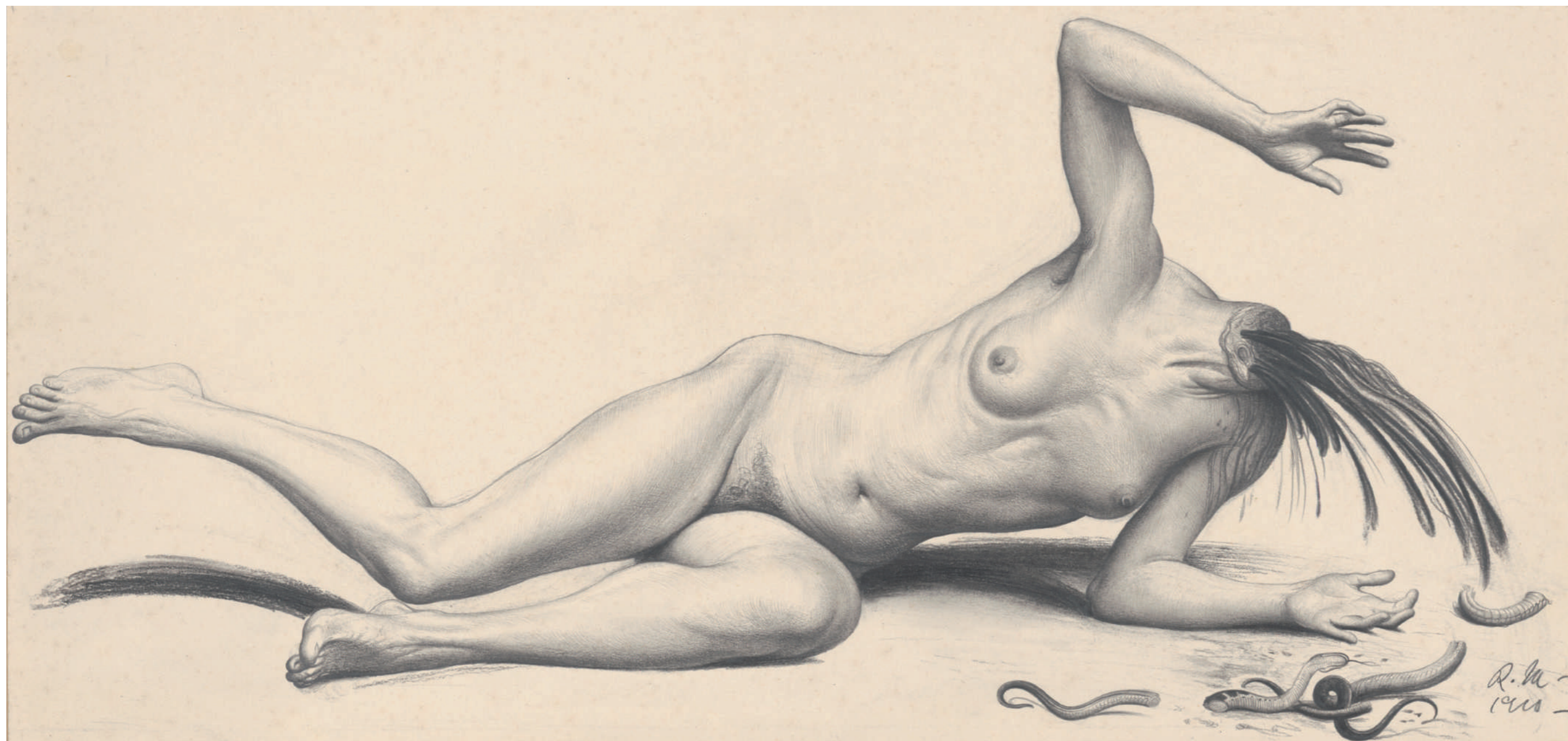


Abb. 22

Schon als Student an der Kunstakademie in Dresden begann **Richard Müller (1874-1954)**, in seinen genialen Zeichnungen, Graphiken und Gemälden einen einzigartigen Bilderkosmos zu erschaffen, der ihn zeitlebens außerhalb der Kunstströmungen seiner Zeit stellen sollte. Besonders seine photorealistischen Darstellungen und oft surrealen Kompositionen, gespickt mit altmeisterlichen Motiven oder alptraumhaften Visionen, haben bereits die Zeitgenossen so irritiert wie fasziniert. Früh zu Lebzeiten bediente Müller ein Sammlerklientel von Europa bis Südamerika und erhielt internationale Auszeichnungen. Auch als Professor an seiner ehemaligen Hochschule genoß er einen überregionalen Ruf; unter seinen Schülern befanden sich beispielsweise Richard Scheibe, George Grosz und Max Ackermann. Gleichzeitig pflegte Müller Künstlerfreundschaften u.a. zu Max Klinger, Franz von Stuck (siehe Abb. 19-21) und Osmar Schindler (siehe Abb. 16-18), seinem Kollegen an der Akademie.

Diese drastische Interpretation des **Medusa**-Motivs zeichnete Richard Müller im Jahre 1910 während seiner kreativsten Phase der surreal-realistischen Bildfindungen. Offensichtlich genoß der Künstler das zu erwartende Schaudern des Betrachters, welches er noch zu steigern wußte durch den Gegensatz jener perfekt modellierten Aktdarstellung, mit der mehr erstaunten als abwehrenden Armhaltung des Modells, zu der zur Schau gestellten Brutalität der Enthauptung (ohne Haupt). Das Motiv erbat sich 1911 Leonardo del Fanto, der berühmte Kostümbildner der königlichen Oper in Dresden, als Illustration auf seinen Visitenkarten, und Franz H. Meißner publizierte die Zeichnung in einer ersten Monographie zum Werk Richard Müllers im Jahre 1921.

While still a student at the Dresden Academy of Arts, **Richard Müller (1874-1954)** began creating a unique cosmos of imagery with his brilliant drawings, graphic works, and paintings. Throughout his lifetime, these motifs would separate him from all the artistic movements of his time. Even his contemporaries were in equal parts confused and fascinated by his work, particularly by his photorealistic depictions and often surrealistic compositions, peppered with the subjects of old masters or nightmarish visions. Early in his career, Müller served a clientele that included collectors from Europe to South America and received several international awards. As a professor at his alma mater, he continued to maintain an international reputation; his students included Richard Scheibe, George Grosz, and Max Ackermann. At the same time, Müller held friendships with artists such as Max Klinger, Franz von Stuck (see ill. 19-21) and Osmar Schindler (see ill. 16-18), his colleague at the academy in Dresden.

This drastic interpretation of the subject of **Medusa** was drawn by Richard Müller in the year 1910, during his most creative phase of producing surreal-realist imagery. Apparently, the artist took joy in making the viewer shudder, and he knew just how to intensify this expected reaction by juxtaposing this perfectly modelled nude, whose arm gesture seems more astonished than defensive, with the ostentatious display of the brutality of the decapitation (without the head).

Leonardo del Fanto, the famous costume designer of the royal opera in Dresden, requested to use this design as an illustration on his business card in 1911, and Franz H. Meißner published the drawing in a first monograph on the work of Richard Müller in the year 1921.

Im Jahre 1903 wurde **Ludwig von Hofmann (1861-1945)** an die renommierte Großherzogliche Kunstschule in Weimar berufen, wo er zusammen mit Harry Graf Kessler bald großen Einfluß auf die Reformbewegung in der Kunst seiner Zeit ausübte und jenen typisch reduzierten, aber dennoch klassisch inspirierten Malstil entwickelte, wie es die rechts abgebildete Studie eines **sitzenden Jünglings** eindrucksvoll belegt.

Diesem überregionalen Ruf Hofmanns folgte 1906 auch die amerikanische Ausdruckstänzerin **Ruth St. Denis (1879-1968)**, kaum daß sie ihre internationale Karriere mit einer Europatournee krönte. Sie suchte den Künstler in seinem Weimarer Atelier auf und ließ sich dort auf zahlreichen Zeichnungen und Pastellen in den indischen Kostümen ihres aktuellen Programms *Rhada, Dance of the five senses* portraituren.

In the year 1903, **Ludwig von Hofmann (1861-1945)** was called to the renowned Grand Ducal Art School in Weimar, where, together with Harry Graf Kessler, he would soon play an influential role in the artistic reform movement of his time. There he also developed his reductive, yet nevertheless classically inspired style, illustrated here with that impressive study of a **sitting youth** on the right.

The American modern dancer **Ruth St. Denis (1879-1968)** having just crowned her international career with a European tour, also pursued Hofmann's far-reaching reputation. She came to visit the artist in his atelier in Weimar and sat for numerous drawings and pastels wearing the Indian costumes from her current performance, *Rhada, Dance of the five senses*.



Abb. 23

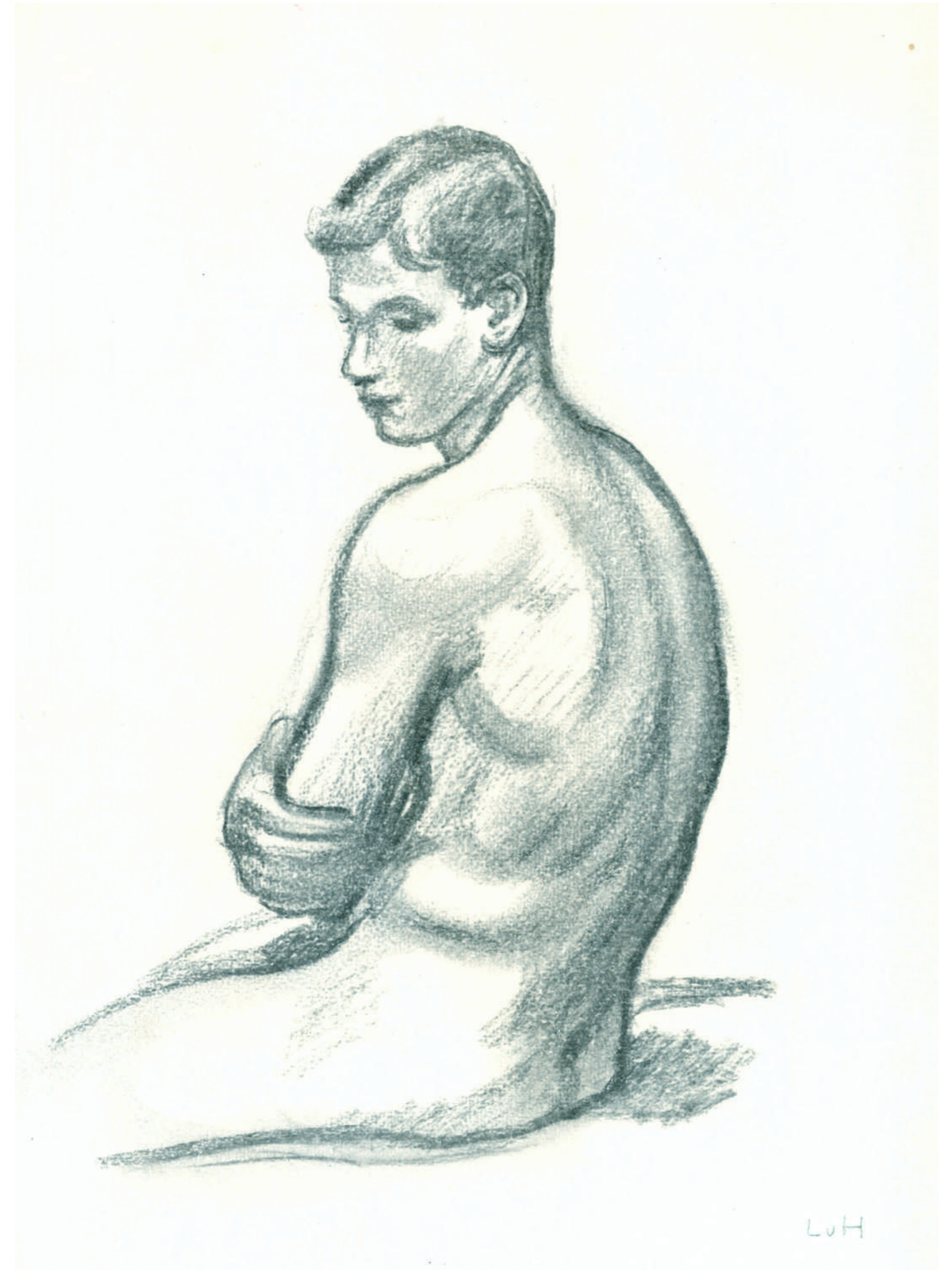
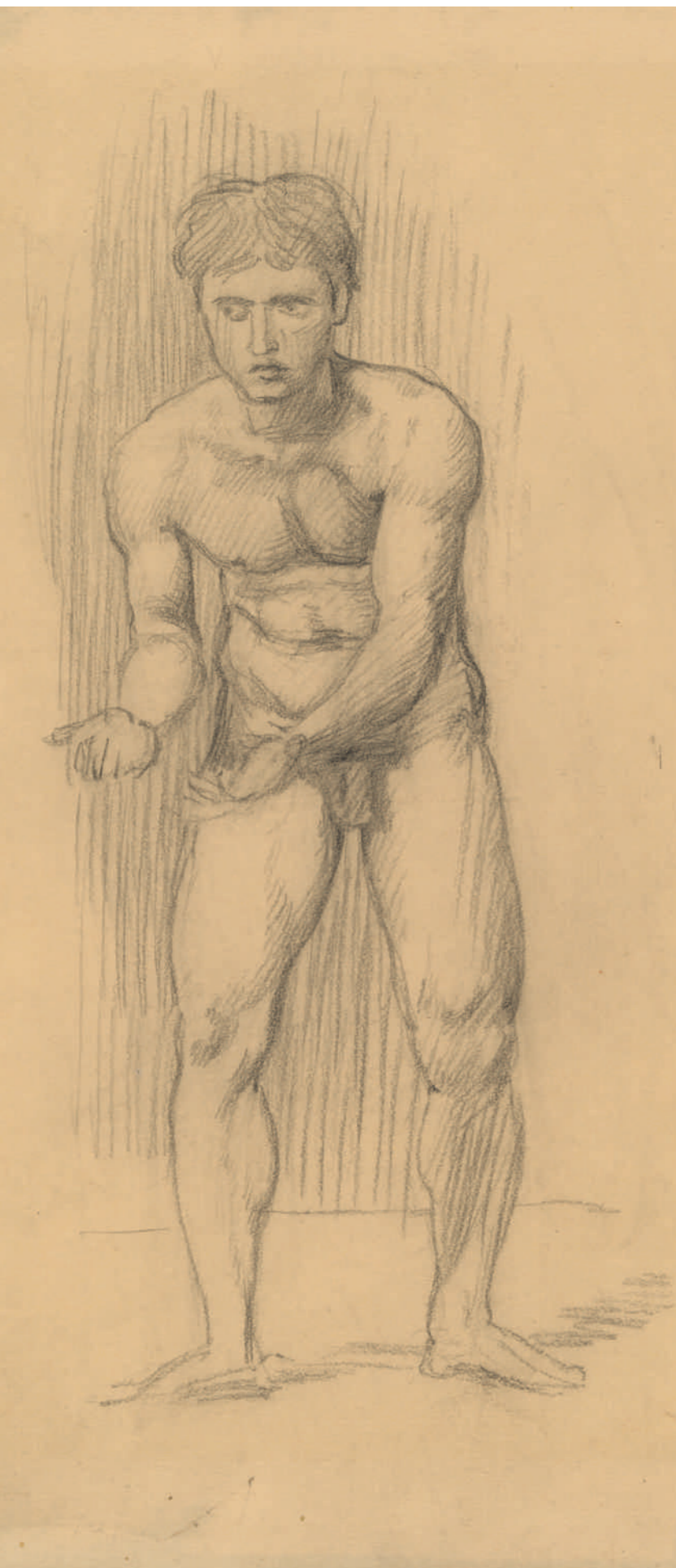


Abb. 24



Nur wenige Jahre später schuf **Ludwig von Hofmann** mit farbigen Kreiden diese vielfigurige Komposition seines Lieblingsthemas der **badenden Jünglinge** (Abb. 26). Zu jenen antikisierenden Motiven und dem entsprechenden Stil fand Hofmann bereits während seiner Ausbildung, als er nach Jahren an der Akademie in Dresden sein Studium an der Académie Julian in Paris fortsetzte und dort die Arbeiten von Pierre-Cécile Puvis de Chavannes mit ihrer klassisch inspirierten Atmosphäre für sich entdeckte. Ab 1892 wurde Hofmann dann in München von Bildern des kürzlich in Rom verstorbenen **Hans von Marées (1837-1887)** in den Bann gezogen, hier vertreten mit der Aktstudie zur **Figur eines Ringers**, wohl aus dem Jahre 1883 (Abb. 25). Zwei Jahre später folgte Hofmann Marées' Spuren und zog selbst nach Italien, um dort die Kunst der Antike zu studieren, deren stilistische Reduktion und zeitlosen Motive das eigene Schaffen von nun an prägen sollten. Mit diesen Arbeiten in nahezu lyrischer Atmosphäre und oft müder Farbgebung hatte Hofmann jedoch nicht uneingeschränkten Erfolg. Neben Gerhard Hauptmann gehörte aber beispielweise Thomas Mann zu seinen glühendsten Verehrern und bewahrte selbst im amerikanischen Exil ein vergleichbares Gemälde Hofmanns stets über seinem Schreibtisch.

Just a few years later, using coloured chalk, **Ludwig von Hofmann** created this multi-figural composition with his favourite subject, the **bathing youths** (ill. 26). Hofmann arrived at these classical motifs and the corresponding style during his artistic training already. After studying at the academy in Dresden, he continued his education at the Académie Julian in Paris. There he discovered the works of Pierre-Cécile Puvis de Chavannes, with their puristic atmosphere inspired by classical art.

From 1892 on, Hofmann was enthralled by the works of **Hans von Marées (1837-1887)** in Munich, who had died in Rome some years before, presented here with a study for a **nude wrestler** from ca. 1883 (ill. 25). Two years later Hofmann moved to Italy and studied the art of antiquity himself. From that point on, stylistic reduction and classical subjects would define his artistic production.

With these motifs depicted in an almost lyric atmosphere and often with a dull palette, however, Ludwig Hofmann did not enjoy unfettered success. Nevertheless, aside from Gerhard Hauptmann, his most ardent admirers also included Thomas Mann, for example, who always kept a similar painting by Hofmann above his desk, even while in exile in America.

Abb. 25

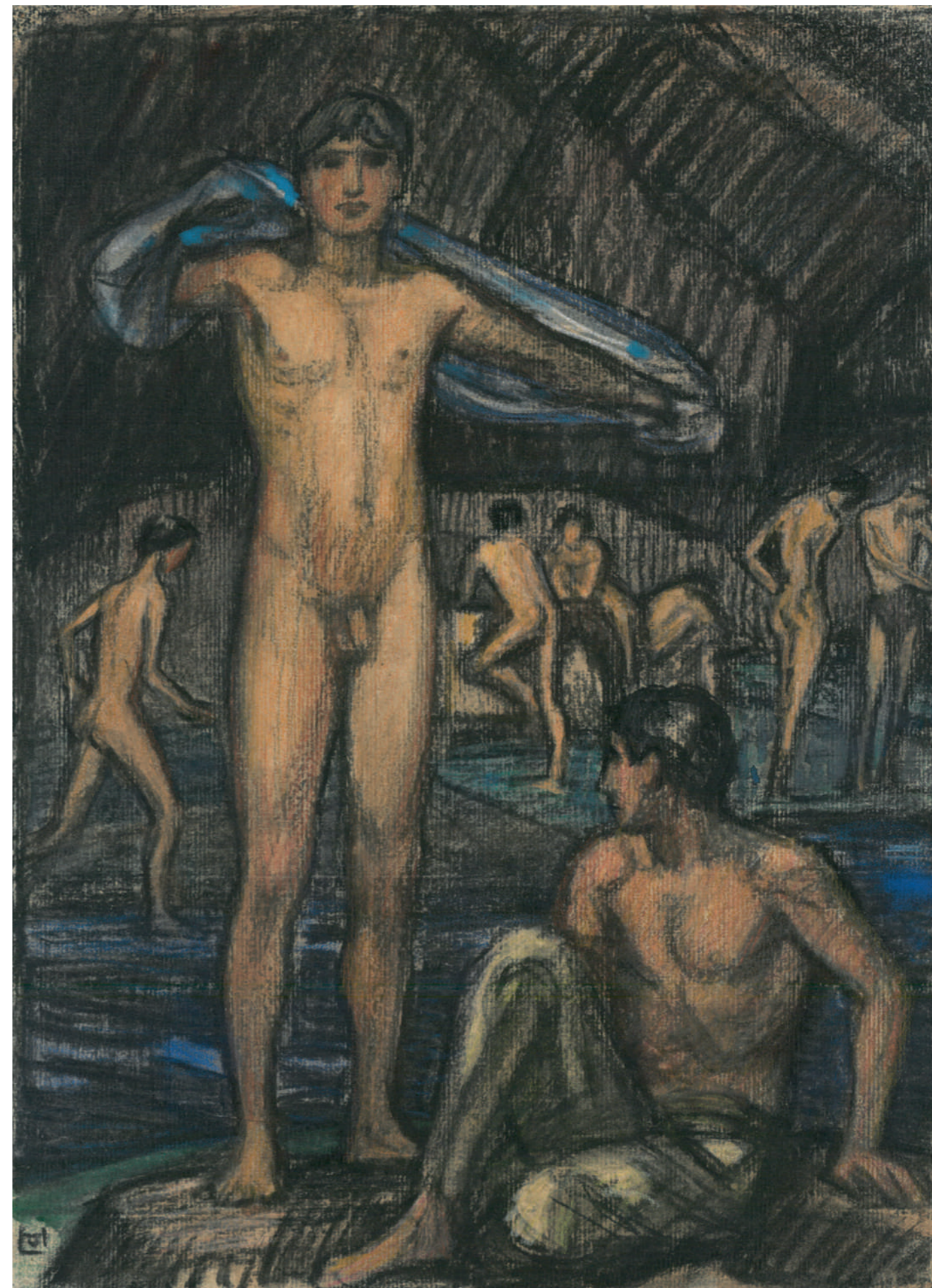


Abb. 26

Nach Ludwig von Hofmanns Studienjahren in Dresden und Paris folgte zwar eine intensive Zeit in Berlin, wo er in der avantgardistischen *Vereinigung der XI* sowie in der *Berliner Sezession* Anschluß fand zu Kollegen wie Liebermann, Skarbina oder Leistikow. Auf sein eigenes Werk hatten diese Begegnungen aber letztendlich nur geringen Einfluß. Vielmehr entwickelte Hofmann spätestens nach seinem Studium der Antike in Rom und bald darauf als Professor in Weimar einen ganz eigenen Reformstil, der mit klassischen Themen und einer gewissen Abstraktion heute auch dem *Symbolismus* zugerechnet wird. Bis in die späten 1920er Jahre wurde Hofmann dafür weit über die deutschen Grenzen hinaus bewundert und zusammen mit seiner Frau Eleonore (Kekulé von Stradonitz) zu einem gesellschaftlich wie künstlerisch wichtigen Anlaufpunkt in Weimar.

Zu seinen eher seltenen Landschaftsdarstellungen gehört auch die vorliegende Kohlezeichnung auf Papier, welche Hofmann selber mit **Bäume im Sturm** betitelte. Laut einer eigenhändigen Inschrift auf der ehemaligen Montage des Blattes legte der Künstler die Komposition in einer ersten, noch monochrom schwarzen Fassung im Jahre 1919 an, behielt die Zeichnung danach aber offensichtlich noch jahrzehntelang im Atelier. Erst 1939 nahm er sich laut seiner Beschriftung die Studie erneut vor und überarbeitete sie mit farbigen Pastellkreiden. Durch diese markante Kolorierung gewinnt die Darstellung an expressiver Kraft, wird die Wucht der Windböen in den Laubkronen und gepeitschten Wolken geradezu spürbar, und der Betrachter vermag nun die Anstrengungen der zwei kleinen Reiter am linken unteren Bildrand bei ihrem Ritt gegen den Sturm nachzuvollziehen.

Diese Zeichnung wurde bereits 1976 in einer Ausstellung mit Arbeiten auf Papier von Ludwig von Hofmann im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt sowie im Kurpfälzischen Museum in Heidelberg ausgestellt.

The years that Ludwig von Hofmann spent studying in Dresden and Paris were followed by a period of intense productivity in Berlin, where Hofmann made connections with colleagues such as Liebermann, Skarbina, and Leistikow in the avantgarde groups the *Vereinigung der XI* and the *Berlin Secession*. However, these encounters ultimately had only a slight influence on his own art. Instead, during his studies of antiquity in Rome and subsequently as a professor in Weimar, Hofmann developed his own reform style that combined classical subjects and a certain amount of abstraction, which today is also categorized as *symbolism*. Until the late 1920s, Hofmann was admired for his art well beyond the borders of Germany and became an important centre of the cultural and artistic scene in Weimar along with his wife, Eleonore (Kekulé von Stradonitz).

This charcoal drawing on paper is one of his relatively rare landscapes, which Hofmann himself titled **Trees in the Storm**. According to an inscription handwritten by the artist on the former mount of the sheet, the artist began the composition in an initial, black monochrome version in the year 1919, but apparently kept the drawing in his studio for decades. It wasn't until 1939 that he undertook this study again and reworked it with coloured pastels. With this bold colouring, the picture gains even more expressive power; the force of the gusts becomes palpable in the crowns of the leafy trees and the whipping clouds, giving the viewer a sense of the struggles of the two small horsemen at the lower left corner of the picture as they ride against the gale.

This drawing has already been shown in 1976 at the Hessisches Landesmuseum in Darmstadt and the Kurpfälzisches Museum in Heidelberg in an exhibition featuring works on paper by Ludwig von Hofmann.



Abb. 27  
(Originalgröße)

Nach einer ersten Zeichenlehre im heimischen Witten für die Ausbildung zum Glasmaler begann **Fritz Uphoff (1890-1966)** ein weiteres Studium an der Gewerbeschule im benachbarten Elberfeld, welches er schließlich an der bedeutenden Königlichen Kunstgewerbeschule in München abschloß. Anschließend führten ihn produktive Studienreisen durch ganz Nordeuropa, bis Uphoff sich im Jahre 1913 in dem Künstlerdorf Worpswede bei Bremen als Maler niederließ. Er heiratete Lore Schill, die Tochter eines Düsseldorfer Akademieprofessors, und gründete mit ihr und seinem Bruder Carl Emil 1918 die *Werkgemeinschaft Worpswede für Buchkunst*. Neben diesem Projekt wurde Uphoff aber auch durch seine eindringlichen Portraits und Landschaftsbilder bekannt.

Zu jener Zeit entstand auch die hier abgebildete Gouache einer modernen Industrieanlage mit Eisenbahnanschluß, sicherlich als Auftragswerk der dargestellten Firma, denn das Thema der Selbstvermarktung hatte damals auch schon Einzug in der Schwerindustrie gehalten. Die ersten repräsentativen Darstellungen von Industriemotiven finden sich allerdings bereits Mitte des 19. Jahrhunderts. Im deutschsprachigen Raum war Adolph von Menzel (siehe Abb. 2-5) der maßgebliche Künstler, welcher sich bereits seit seinem Besuch der Pariser Weltausstellung 1855 immer wieder dem Thema der industriellen Fertigung widmete. Auch auf Anregung des befreundeten Kunsthistorikers Friedrich Eggers in Berlin schuf Menzel von 1872-75 schließlich das epochale Gemälde *Eisenualzwerk*, welches bald darauf den von Eggers schon 1852 geprägten Titel *Moderne Cyklopen* erhielt (siehe auch Heinrich Kley, Abb. 29, Fig. 1). Die Industrielmalerei war geboren und faszinierte von nun an mit imposanten Aussen- und theatralischen Innenansichten zur Schwerstarbeit für das wirtschaftliche Wachstum einer aufstrebenden Nation.

Die hier abgebildete, sogenannte **Bergin-Anlage** mit ihrem markanten Hochdruckhaus wurde ab 1916 von dem visionären Chemiker Friedrich Bergius (1884-1949) auf dem Gelände der Essener Firma Th. Goldschmidt AG in **Mannheim-Rheinau** geplant und errichtet. Bergius versuchte dort, die industrielle Hydrierung der Steinkohle zu Oel bzw. Benzin zu entwickeln, was aber trotz des großen Bedarfsdrucks während des ersten Weltkrieges nur unvollständig gelang und 1919 dann aufgegeben werden mußte. Erst 20 Jahre später konnte von der Firma IG Farben ein technisch ausgereifteres Verfahren realisiert werden, das auch für die Großproduktion praxistauglich war. Dennoch erhielt Friedrich Bergius im Jahre 1931 den Nobelpreis für Kohlenchemie für die von ihm angestossenen wichtigen Forschungen.

After first learning drawing in his hometown, Witten, as part of his apprenticeship to become a stained-glass artist, **Fritz Uphoff (1890-1966)** began studying at the vocational school in the nearby city of Elberfeld and ultimately graduated from the prestigious Royal Academy of Applied Arts in Munich. He subsequently travelled throughout Northern Europe until Uphoff settled down in the artistic community of Worpswede near Bremen in 1913 to work as a painter. He married Lore Schill, the daughter of a professor at the academy in Düsseldorf, and together with his wife and his brother, Carl Emil, he founded the *Worpswede Syndicate for Book Art* in 1918. Aside from this project, however, Uphoff was also known for his very evocative portraits and landscapes.

The gouache shown here was also produced at that time. It depicts a modern industrial facility with a railway connection, surely a commissioned piece by the company, because even at that time the concept of company marketing had already found its way into heavy industry. Though the very first representative depictions of industrial themes date all the way back to the middle of the 19<sup>th</sup> century. In the German-speaking region, Adolph von Menzel (see ill. 2-5) was the leading artist in this field. Since his visit to the Exposition Universelle in Paris in 1855, he frequently dealt with the topic of industrial manufacturing. It was at the suggestion of his friend, the art historian Friedrich Eggers in Berlin, that Menzel ultimately created his epochal painting, *The Iron Rolling Mill* from 1872-1875, which soon afterwards received the title *Modern Cyclops*, a phrase coined by Eggers back in 1852 (see also Heinrich Kley, ill. 29, fig. 1). Industrial painting was born, and from that point onward, with its stunning exteriors and theatrical interiors, it got people fascinated by the hardest labor performed for the economic growth of an aspiring nation.

The **Bergin Facility**, depicted here with its striking high-pressure tower, was designed by the visionary chemist Friedrich Bergius (1884-1949) and erected on the premises of the Essen-based company Th. Goldschmidt AG in **Mannheim-Rheinau**. There Bergius tried to develop an industrial method of hydrogenating coal to produce oil or gasoline. Yet despite the pressure of high demand during the First World War, his efforts were only partially successful, and he then had to give up the project in 1919. It wasn't until 20 years later that the company IG Farben was able to create a more technically mature method that was also feasible in large-scale production. Nevertheless, in 1931, Friedrich Bergius was awarded the Nobel Prize for coal chemistry for launching this important research.

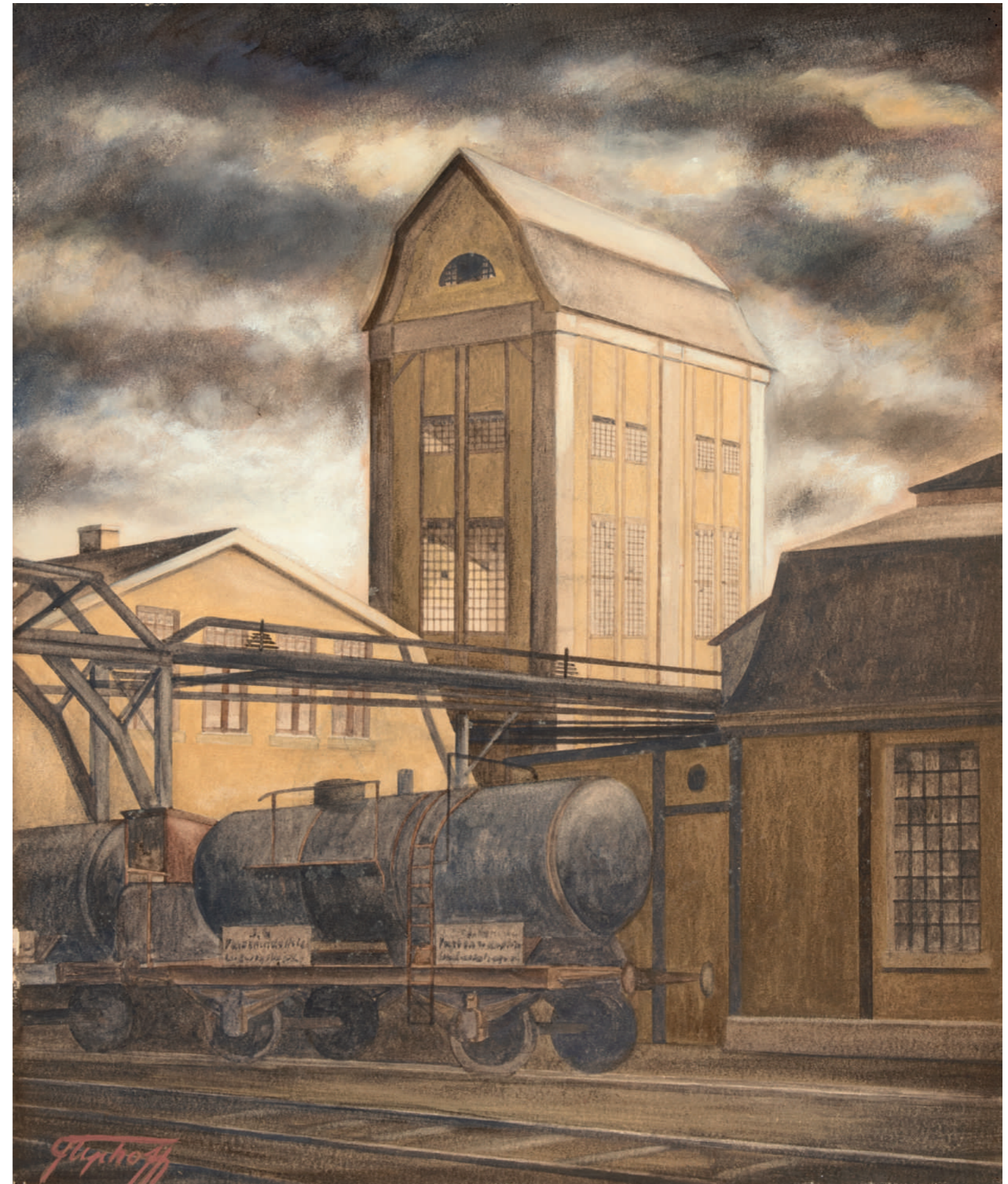


Abb. 28

O bwohl **Heinrich Kley (1863-1945)** der Öffentlichkeit heute als begnadeter Zeichner und Illustrator des *Simplicissimus* in seiner Wahlheimat München in Erinnerung geblieben ist, umfaßt das Spektrum seines Oeuvres doch auch ganz andere Themen und weitergehendes künstlerisches Engagement.

Nach dem Studium der Malerei in München und Karlsruhe hatte Kley nach 1885 anfangs Mühe, sich im Kunstbetrieb seiner badischen Heimat zu etablieren, bis ein Großauftrag für 100 aquarellierte Stadtansichten ihn als talentierten Topographienmaler etablieren konnte. So wurde auch die Friedrich Krupp AG in Essen auf ihn aufmerksam und engagierte Kley im Jahre 1901 für zahlreiche Darstellungen aus den verschiedenen Werkhallen ihrer Gußstahlfabrik. Diese Ansichten aus einer der Öffentlichkeit ansonsten unbekanntem Arbeitswelt der Schwerindustrie wurden mit großem Erfolg von Krupp in repräsentativen Gedenkschriften und Alben reproduziert und festigten rasch Heinrich Kleys Ruf als bester Industriemaler seiner Zeit. So versinnbildlicht beispielweise sein ikonenhaftes Gemälde *Die Krupp'schen Teufel* von ca. 1913 (Fig. 1) jene dämonischen Urkräfte, welche bei der Stahlproduktion für eine moderne Welt vonnöten sind. Bis zu seinem Lebensende folgten daraufhin viele renommierte Aufträge großer deutscher Konzerne, die ihn letztendlich auch vor Repressalien der Nazis bewahrten, da gegen ihn aufgrund seiner Karikaturen aus den 20er Jahren bereits ermittelt wurde.

Das hier abgebildete Aquarell aus dem Jahre 1921 mit den hoch aufragenden Fördertürmen gegen einen bedrohlich verfärbten Himmel stellt die **Zeche Westphalen in Ahlen** dar. Kley schuf insgesamt 10 vergleichbare Ansichten von markanten Industrieanlagen für das Januar-Doppelheft der bekannten Zeitschrift *Jugend*, welche mit diesem Thema 1922 ihre Leser für die Dynamik der neuen Zeit zu begeistern suchte. Das vorliegende Blatt wurde damals auf der Seite 51 ganzseitig publiziert.

**A**lthough **Heinrich Kley (1863-1945)** is now more commonly remembered as a gifted illustrator and cartoonist for the magazine *Simplicissimus* in his adopted hometown, Munich, the spectrum of his oeuvre also includes entirely different subjects and wider-ranging artistic activity.

After studying painting in Munich and Karlsruhe, Kley initially had difficulties gaining traction in the art market of his region around 1885, until a major commission for 100 watercolour cityscapes established him as a talented topographical painter. That is how the company Friedrich Krupp AG in Essen became aware of his work and hired Kley to produce numerous depictions of the various factory facilities of their cast steel plant. These views of the working environment of the heavy industry, which was otherwise unknown to the public, were reproduced with great success by Krupp in commemorative volumes and albums and swiftly cemented Heinrich Kley's reputation as the best industrial painter of his time. For example, his iconic painting *The Kruppian Devils* from ca. 1913 (fig. 1) symbolizes the demonic, primal forces that are necessary in steel production for a modern world. For the rest of his life, he continued to receive many high-profile commissions from large German companies, which then ultimately shielded him from Nazi repression as well, since he was also under investigation due to his political caricatures from the 1920s.

The watercolour shown here from the year 1921, with the highly towering headframes against an ominously tinged sky, depicts the **Westphalian Mines in Ahlen**. Kley created a total of 10 similar views of these remarkable industrial facilities for the January double-issue of the famous magazine *Jugend*, which attempted to get its readers enthusiastic for the dynamism of the new era by choosing this topic in 1922. This sheet was reproduced as a full-page image on page 51 of the publication.



Fig. 1  
Heinrich Kley  
Die Krupp'schen Teufel, um 1913  
Öl auf Leinwand, 165 x 234,5 cm  
LWL-Industriemuseum, Dortmund  
Inv. Nr. WIM 1999/1877

Abb. 29



Der zu unrecht vergessene **Gottfried Brockmann (1903-1983)** war der jüngste im Kreis jener Kölner *Gruppe progressiver Künstler* um die charismatischen Maler Franz Wilhelm Seiwert (1894-1933) und Heinrich Hoerle (1895-1936) sowie den berühmten Fotografen August Sander (1876-1964), die nach den fatalen Folgen des verlorenen Weltkrieges alle von einem radikalen gesellschaftlichen Umbruch und utopischem Sozialismus träumten. Der Sohn eines erfolgreichen Dekorationsmalers war bereits mit jungen Jahren politisch für die kommunistische Linke aktiv und lernte zunächst das Anstreicherhandwerk. Mitte der 1920er Jahre nahm Brockmann dann doch ein Studium an der renommierten Kunstakademie in Düsseldorf auf und erweiterte sein Oeuvre um surrealistische Motive und Elemente der Neuen Sachlichkeit.

Die vorliegenden Bleistiftzeichnungen stammen beide aus dieser Schaffensperiode des Künstlers. Die unten abgebildete Studie einer **Gliederpuppe in Bewegung** entstand 1922 als Detailentwurf für sein zerstörtes Gemälde *Spielende Kinder*. Nur ein Jahr später schuf Brockmann die rechte Komposition einer Bildhauerpuppe im Atelier, vor der unfertigen Skulptur einer weiblichen Büste auf einem Drehbock, als Abwandlung des klassischen Pygmalion-Motivs. Er selbst betitelte die Szene als **Der Gipsabdruck ersetzt das Fleisch**, ein Pendant zu einer zweiten Arbeit *Der Mensch, das Maß aller Schneider*.

The unjustly forgotten **Gottfried Brockmann (1903-1983)** was the youngest member of the Cologne-based *Group of Progressive Artists*, which formed around the charismatic painters Franz Wilhelm Seiwert (1894-1933) and Heinrich Hoerle (1895-1936), along with the famous photographer August Sander (1876-1964). In the aftermath of losing the First World War, all of them dreamed of radical social change and utopian socialism. The son of a successful decorative painter, Brockmann was already politically active for the communist left at a young age and started out by learning the craft of house painting. In the mid-1920s, Brockmann began studying at the renowned Art Academy in Düsseldorf and expanded his oeuvre to include surrealist themes and elements of New Objectivity.



These two pencil drawings both resulted from this period of the artist's production. The drawing shown on the left, a study of a **manikin in motion**, was created in 1922 as a detailed sketch for his painting *Playing Children*, which has since been destroyed. Just one year later, Brockmann created the composition on the right, depicting a sculptor's dummy in the studio in front of an unfinished sculpture of a female bust on a swivel stand. It can be seen as a variation on the classical myth of Pygmalion. Brockmann titled the scene **The Plaster Cast replaces the Flesh**, a counterpart to a second work, titled *Man, the Measure of all Tailors*.

Abb. 30  
(Originalgröße)

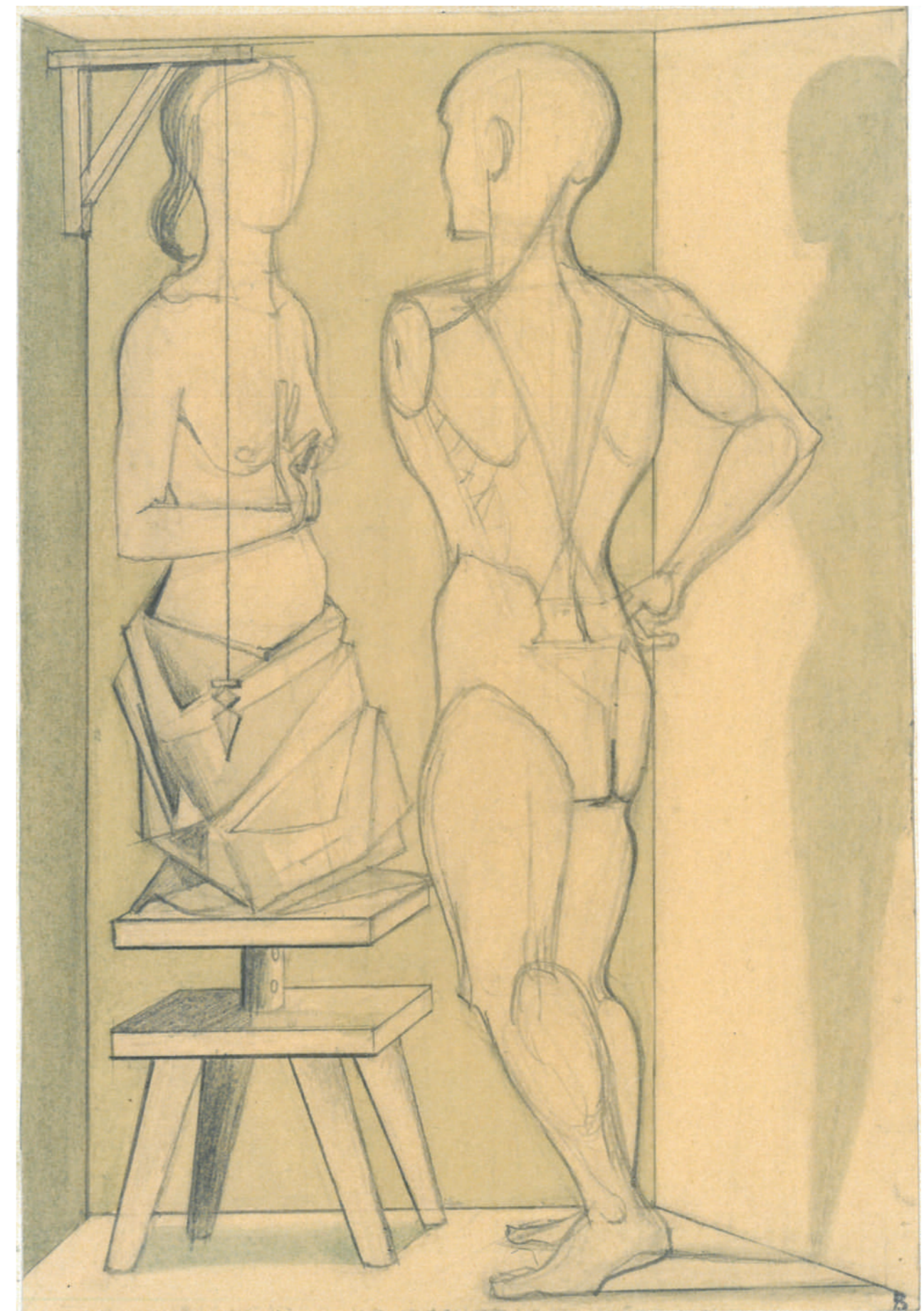


Abb. 31 (Originalgröße)



Nach einer behüteten Kindheit im holsteinischen Ratzeburg bzw. Schönberg in Mecklenburg begann **Ernst Barlach** (1870-1938) im Jahre 1888 ein Kunststudium an der Kunstgewerbeschule in Hamburg, das er 1891 an der Akademie in Dresden fortsetzte und 1895 als Meisterschüler abschloß. Danach zog Barlach erst einmal für zwei Jahre nach Paris und folgte seiner zweiten Berufung, der Schriftstellerei. Ab 1897 versuchte er dann, sich als freischaffender Bildhauer und Zeichner zu etablieren und zog 1901 in seine Geburtsstadt Wedel vor den Toren Hamburgs.

Nach einer Russlandreise im Jahre 1906 sollten die Eindrücke des beschwerlichen Lebens der Landbevölkerung tiefe Spuren in Barlachs Kunst hinterlassen, sowohl thematisch wie auch in der Gestaltung seiner immer expressiveren Plastiken. Es folgten regelmäßige Ausstellungen in der *Berliner Sezession*, dem *Sonderbund* sowie bei dem einflußreichen Galeristen Paul Cassirer. 1909 erhielt Barlach außerdem das prestigeträchtige Stipendium Preussens für ein Studienjahr in der Villa Romana in Florenz. Diese Erfolge erlaubten ihm, sich am Insee bei Güstrow ein großzügiges Atelier und Wohnhaus bauen zu lassen, das ihm ab 1911 als kreatives Refugium diente. Hier entstanden in den 1920er Jahren auch Barlachs bildhauerische Hauptwerke, wie der *Geistkämpfer* in Kiel, die *Schwebende* im Dom zu Güstrow sowie die Ehrenmale für den Magdeburger Dom und den Hamburger Rathausmarkt. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten sah Barlach jedoch sich und sein Werk mit zunehmenden Anfeindungen konfrontiert, die auch seine Unterzeichnung einer Vertrauensbekundung für Hitler im Jahre 1934 nicht beruhigen konnte. Seine Großplastiken wurden wieder aus dem öffentlichen Raum entfernt und ca. 400 Arbeiten als „entartet“ gebrandmarkt. 1937 erhielt Barlach außerdem Ausstellungsverbot und wurde gezwungen, aus den Akademien in Berlin und München auszutreten. Ein Jahr später erlag er einer Herzattacke.

Die abgebildete Kohlezeichnung eines bärtigen **Mannes mit Stecken** von 1915/16 stammt aus dem Nachlaß Ernst Barlachs in Güstrow (Nr. 32) und verbildlicht exemplarisch den markanten Duktus des Künstlers. Auch thematisch passt diese eindrückliche Darstellung eines barfüßigen Alten im zerschlissenen Rock zum sozialkritischen Anliegen des Bildhauers. Ernst Barlach nutzte dieses Motiv gleich für zwei plastische Arbeiten, den Reliefs *Tod und Leben* sowie *Grablegung*. Die Zeichnung wurde bereits in den 1960er Jahren mehrfach museal ausgestellt und im ersten Werkverzeichnis von Friedrich Schult von 1971 unter der Nummer 1160 erfaßt.

After growing up in Ratzeburg, Schleswig-Holstein and in Schönberg, Mecklenburg, where he had a sheltered childhood, **Ernst Barlach** (1870-1938) began studying art at the Hamburg School of Applied Arts in 1888. He continued his studies at the Dresden Art Academy in 1891 and graduated with honours in 1895. Afterwards, Barlach moved to Paris, initially just for two years, and followed his second calling: writing. Starting in 1897, he then tried to establish himself as an independent sculptor and illustrator and in 1901 he moved to his birthplace, Wedel, just outside Hamburg.

After a trip to Russia in the year 1906, the arduous lives of the rural population left a lasting impression on Barlach, and traces of this can be seen in the subjects he chose for his art and in his ever more expressive sculpture. Soon after, his work was regularly exhibited with the *Berlin Secession*, the *Sonderbund*, as well as by the influential gallerist Paul Cassirer. Moreover, in 1909, Barlach was awarded the prestigious Prussian scholarship to study at the Villa Romana in Florence for one year. These successes made it possible for him to build a spacious, lakeside atelier and residence in Güstrow, which would serve as his creative refuge as of 1911. This is also where Barlach created some of his most important sculptural works in the 1920s, such as the *Geistkämpfer* (Spirit Fighter) in Kiel, the *Schwebende* (The Hovering) in the Güstrow Cathedral, as well as the memorials for the Magdeburg Cathedral and by the Hamburg City Hall. Nevertheless, after the National Socialists took power, Barlach found himself and his work confronted with increasing hostility, which didn't even abate after he signed a profession of faith in Hitler in the year 1934. His large sculptures were removed from public spaces and approximately 400 of his works were denounced as degenerate art. Furthermore, in 1937, Barlach was prohibited from exhibiting his work and was forced to step down from his positions at the academies in Berlin and Munich. One year later he succumbed to a heart attack.

This charcoal drawing depicting a bearded **man with a stick**, which was produced in 1915/1916 and comes from the Ernst Barlach estate in Güstrow (no. 32), provides an excellent example of the artist's distinctive style. The impressive depiction of an old, barefooted man dressed in tatters also fits thematically with the sculptor's socially critical views. Ernst Barlach used this same motif for two sculptural works, the reliefs *Life and Death* and *Entombment*. As early as the 1960s, the drawing was exhibited in museums several times, and it was recorded in the first catalogue raisonné compiled by Friedrich Schult in 1971, given the number 1160.



Abb. 32

Die vorliegende Kohlezeichnung von **August Macke (1887-1914)** zeigt seine **Ehefrau Elisabeth**, geb. Gerhardt (1888-1978), versunken in ihre Lieblingsbeschäftigung, dem Lesen (Fig. 1). Mit expressiv breitem Strich und starken Kontrasten hielt Macke diese häusliche Situation fest und schuf mit dieser Skizze eines der letzten Portraits seiner geliebten Frau; wenige Monate bevor er gleich zu Beginn des 1. Weltkrieges an der Westfront starb.

Im Sommer 1909 hatten der junge Maler und die Tochter einer wohlhabenden Unternehmerfamilie aus Bonn geheiratet, und in den wenigen gemeinsamen Jahren, die ihnen danach vergönnt waren, entstanden über 200 Studien und Portraits dieser wichtigsten Muse ihres Mannes. Aber Elisabeth war August Macke auch im Alltag eine wichtige Stütze, besonders während so mancher Selbstfindungs-Phase, und sie wurde vor allem nach seinem frühen Tod die treue Hüterin des Nachlasses, welcher heute in dem ehemaligen Wohn- und Atelierhaus der Familie Macke in Bonn der Öffentlichkeit zugänglich ist. Auch das vorliegende Blatt wurde einst im Nachlaß inventarisiert, dann im Jahre 1934 anlässlich des 20. Todestages Mackes in der Galerie von der Heyde in Berlin ausgestellt und gelangte danach auf den Kunstmarkt.

The charcoal drawing by **August Macke (1887-1914)** presented here shows his **wife Elisabeth**, born Gerhardt (1888-1978), immersed in her favorite pastime, reading (fig. 1). Macke captured this domestic situation with expressively broad strokes and strong contrasts, creating one of his last portraits of his beloved wife with the present sketch, a few months before he died at the beginning of the First World War on the western front.

In the summer of 1909 the young painter and the daughter of a wealthy entrepreneurial family from Bonn had married, and in the few years that they were granted afterwards, Macke created over 200 studies and portraits of his most important muse. But Elisabeth was also an important support for August Macke in everyday life, especially during phases of self-discovery, and after his early death she became the loyal guardian of his estate, which is now accessible to the public in the former residence and studio of the Macke family in Bonn. The present sheet was also inventoried in the estate, then exhibited in 1934 on the 20<sup>th</sup> anniversary of Macke's death in the Galerie von der Heyde in Berlin and arriving only then on the art market.



Fig. 1  
Elisabeth Macke lesend  
Photographie des Künstlers, 1910  
August-Macke-Haus, Bonn

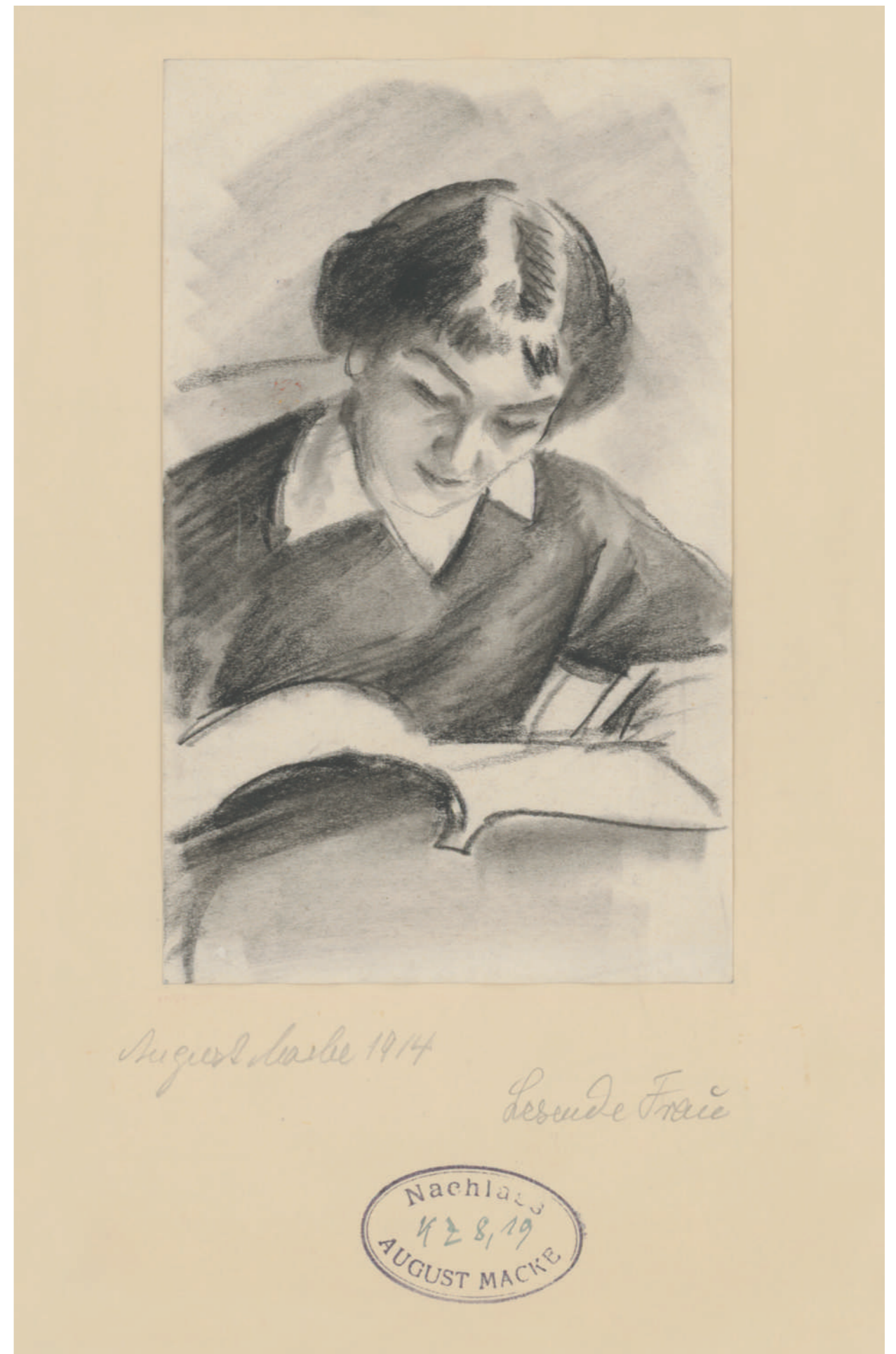


Abb. 33  
(Originalgröße)

Nach zwei Studienjahren an der liberalen Kunsthochschule in Weimar, Aufenthalt in Paris sowie Reisen durch Süd- und Deutschland und die Schweiz ließ sich der junge **Max Beckmann (1884-1950)** 1905 mit einem eigenen Atelier in Berlin nieder. Obwohl er sich damals noch intensiv mit den Kunstströmungen des 19. Jahrhunderts auseinandersetzte, erhielt Beckmann schon ein Jahr später den Villa-Romana-Preis für ein Stipendium in Florenz und wurde 1907 in die wichtige Sezession in Berlin aufgenommen. Bald löste er sich jedoch wieder von den aufkeimenden Tendenzen einer expressiven Kunst und konzentrierte sich neben graphischen Arbeiten immer mehr auf die Malerei mit figürlichen Motiven.

Neben weiteren antiken Themen beschäftigte besonders die **Amazonenschlacht** den aufstrebenden Künstler von 1909 bis 1911 über viele Monate. In einer frühen, noch friesartig angelegten Studie erscheint die hier dargestellte gefallene Kriegerin bereits im Vordergrund des Geschehens, und Beckmann hielt auch nach mehrfacher Überarbeitung der Komposition hin zu einem fast quadratischen Gemälde mit enormer Tiefenwirkung an diesem zentralen Motiv der unglücklichen Amazone fest (Fig. 1).

Wie andere prominente Gestalten des vielfigurigen Bildes erarbeitete sich Beckmann diese Darstellung ebenfalls durch akribische Einzelstudien nach der Natur. Die vorliegende Zeichnung des weiblichen Aktes belegt seine frühe Meisterschaft, die anspruchsvolle optische Verkürzung mit sicherem Strich und ohne Korrekturen umzusetzen. Durch Schraffuren in unterschiedlicher Intensität modellierte Beckmann den Körper zusätzlich, dessen Position er später ohne Änderungen in sein Gemälde übernahm.

After studying for two years at the liberal College of Arts in Weimar, spending time in Paris, and travelling through southern Germany and Switzerland, the young **Max Beckmann (1884-1950)** settled down in Berlin with his own studio in 1905. Although at that time he was still intensively dealing with the artistic movements of the 19<sup>th</sup> century, just one year later Beckmann received the Villa-Romana Prize including a scholarship in Florence and was admitted into the important *Berlin Secession* in 1907. However, soon he broke away from the budding tendencies of expressive art and increasingly concentrated on figurative painting, in addition to graphic works.

Alongside other classical subjects, the **Battle of the Amazons** particularly preoccupied this emergent artist over the course of many months from 1909 to 1911. In an earlier study, which was arranged more like a frieze, the fallen warrioress depicted here was already in the foreground of the action. After reworking the composition several times to an almost square painting with enormous depth, Beckmann still retained this central motif of the unfortunate amazon (fig. 1).



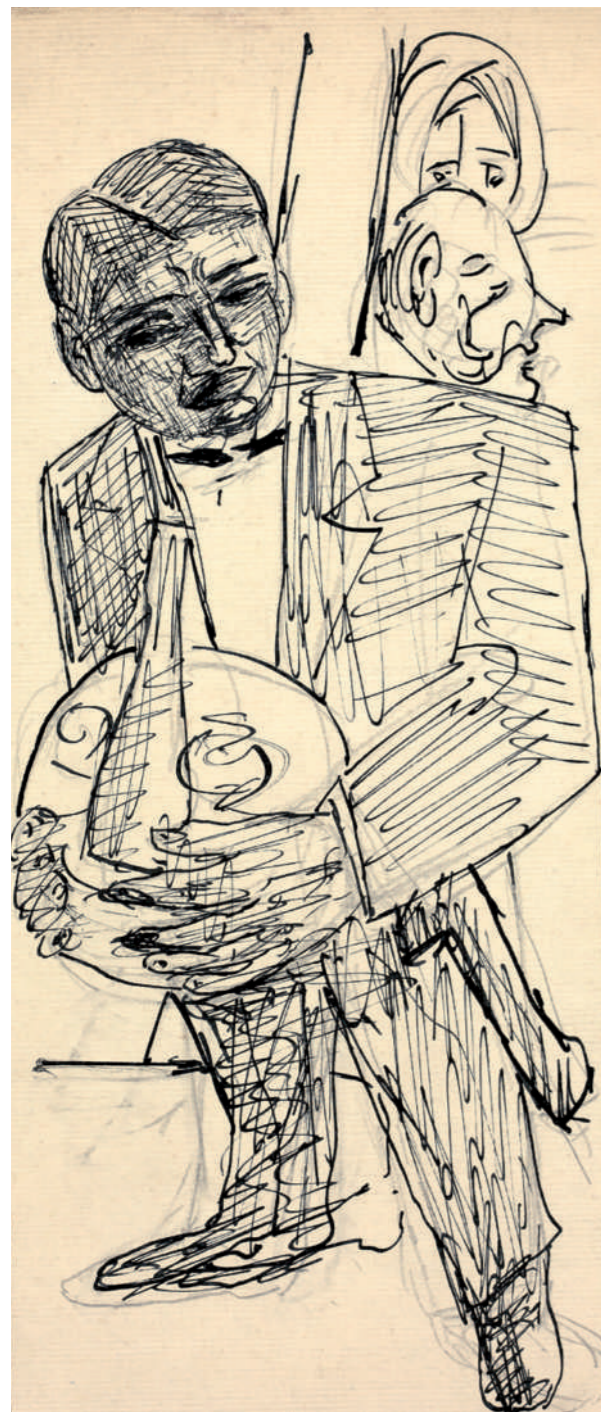
As is the case with other prominent figures in this group composition, Beckmann also based this depiction on meticulous individual studies from nature. This drawing of the female nude is testament to his early mastery, executing sophisticated perspectival foreshortening with a steady hand and without making corrections. Furthermore, Beckmann modelled the body by shading with varying intensity and adopted the figure's position into his painting without changes.

Fig. 1  
Max Beckmann:  
Amazonenschlacht, 1911  
Öl auf Leinwand, signiert  
250 x 220 cm  
Privatsammlung Deutschland

Abb. 34



Am Tag nach der Eröffnung der Ausstellung *Entartete Kunst* am 19. Juli 1937 in München, mit der auch seine Arbeiten geächtet wurden, emigrierte **Max Beckmann** mit seiner zweiten Frau Mathilde (Quappi) Kaulbach von Berlin nach Amsterdam und bezog eine Wohnung am Rokin im Zentrum der Stadt. Wie schon in Frankfurt und Berlin pflegte er auch dort die beinahe täglichen Besuche in den Restaurants, Cafés und Bars seiner Nachbarschaft. Meistens tauchte er dort alleine unter, um die Menschen in dieser manchmal exzentrischen Umgebung studieren und als Motive entdecken zu können. Die vorliegenden Federzeichnungen entstanden beide im April des Jahres 1944, als die Lebensverhältnisse in der seit 1940 von den Nazis besetzten Stadt bereits stark eingeschränkt waren. Dennoch hielt das geschneigte Personal des dargestellten Restaurants offensichtlich am Frack als vornehme Berufskleidung fest, um den Gästen weiterhin besten Service zu bieten. Beckmann selbst schien das zu genießen, wie es sein eigenes Profil jeweils rechts im Sofa hinter der Trennwand mit Hutablage suggeriert, auf der größeren Zeichnung sogar mit seiner geliebten, qualmenden Zigarre im Mund. Beide Blätter wurden rückseitig vom Künstler und später nochmals von seiner Frau beschriftet, datiert und betitelt, als **Der Kellner** (Abb. 35) und **Die großen Kellner** (Abb. 36). Dabei muß Beckmann die Figur des vorderen Kellners mit Oberlippenbart und gestriegeltem Mittelscheitel besonders fasziniert haben, denn er skizzierte diesen nochmals als Einzelperson in der unten abgebildeten, kleineren Zeichnung.

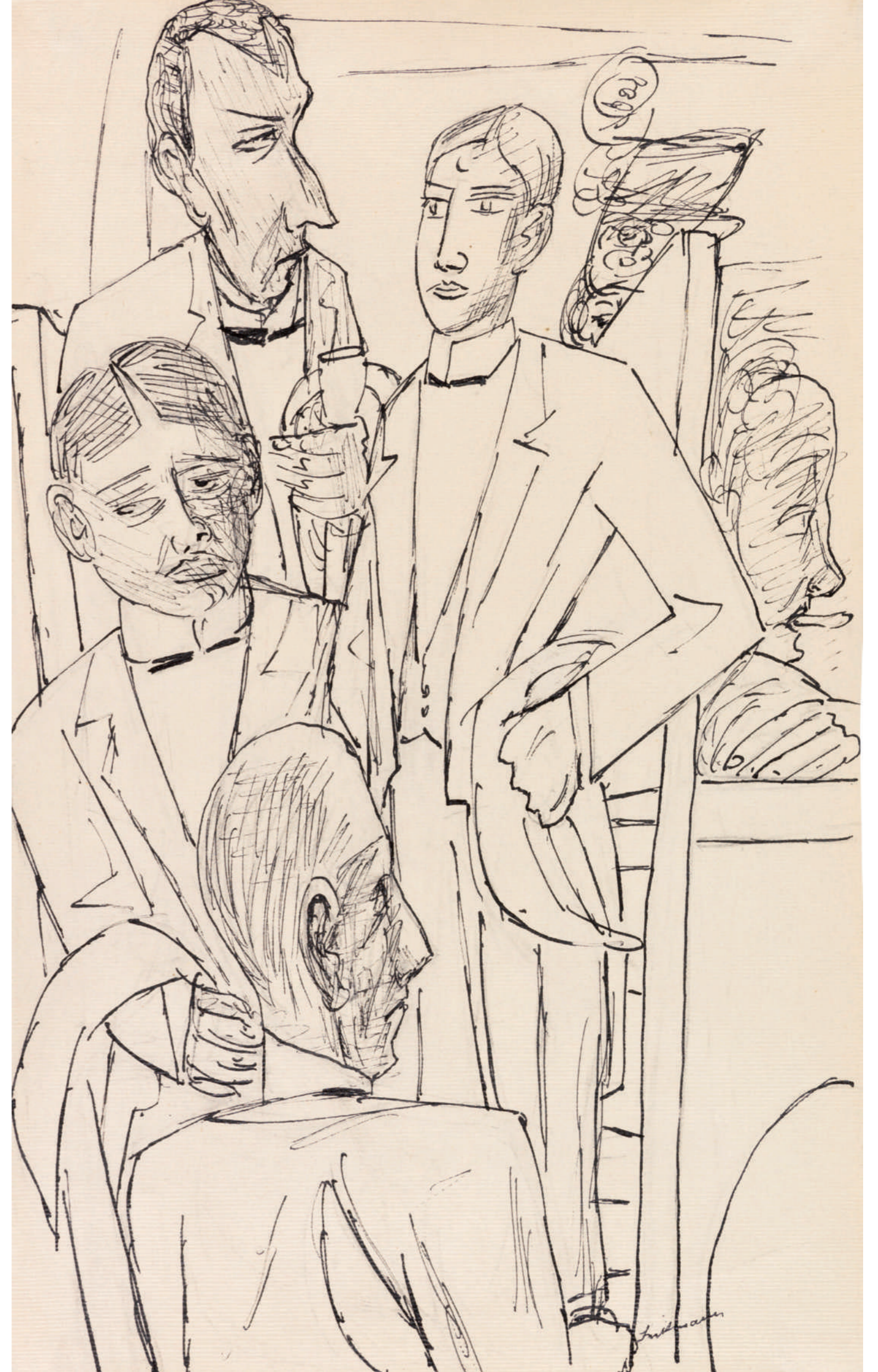


The day after the *Degenerate Art* exhibition opened in Munich on the 19<sup>th</sup> of July, 1937, which also ostracized his work, **Max Beckmann** and his second wife, Mathilde (Quappi) Kaulbach, emigrated from Berlin to Amsterdam and moved into a flat by the Rokin in the city centre. As had been the case in Frankfurt and Berlin, there he visited the restaurants, cafés, and bars in his neighbourhood almost daily. Most of the time he went out alone and kept a low profile so that he could study the people he found in this sometimes eccentric environment and use them as subjects in his art.

The ink drawings seen here were both produced in April, 1944, as the living conditions in the city were severely limited due to the Nazi occupation since 1940. Nevertheless, the prim and proper personnel at the restaurant in these two depictions apparently held onto their tailcoats as gentlemanly workwear in order to continue providing the guests with the best service. Beckmann himself seemed to have enjoyed it, as suggested by his own profile in each image, on the right side by the sofa, behind the wall partition with the hat rack, in the drawing on the right even with his beloved smouldering cigar in his mouth. Both drawings were entitled and dated on the reverse by the artist and later once again by his wife, as **The Waiter** (ill. 35) and **The tall Waiters** (ill. 36). One of these servants, with his moustache and precise centre-parted hair, must have particularly fascinated Beckmann, because he sketched him once again as a solitary figure in the smaller drawing, shown on the left.

Abb. 35

Abb. 36



Auch **Rudolf Schlichter (1890-1955)** liebte nicht nur als Künstler die Atmosphäre von Bars und Kaffeehäusern, wie er sie in der genußsüchtigen Metropole Berlin der *Goldenen Zwanziger Jahre* in so großer Zahl fand. Das vielschichtige Publikum dieses überbordenden Amüsierbetriebs bot ihm zahllose Motive für seine unverblühten Charakterdarstellungen jener quirligen Zeit zwischen den Weltkriegen, mit all ihren sozialen Gegensätzen.

Vorliegende Kreidezeichnung betitelt Schlichter selbst **Auf dem Anstand**, womit er die drei scheinbar so gelangweilten Damen in Wartestellung charakterisierte, welche doch offensichtlich auf der Suche nach einem großzügigen Verehrer für den Tag waren. Die Studie entstand um 1926 im *Romanischen Café*, dem berühmten Treffpunkt von Literaten, Theater- und Filmleuten im Berlin jener Jahre. Seine großzügigen Räume und ausladende Terrasse befanden sich in einem neoromanischen Haus (daher der Name) auf der Rückseite der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche im mondänen Westen der Stadt; heute nimmt das Europa-Center diesen Platz ein. Erich Kästner war ebenfalls ein Stammgast im *Romanischen* und bezeichnete es gerne als *Wartesaal der Talente*, der außerdem stets gefüllt sei mit schönen Frauen, Idealistinnen und Unentdeckten, sowie mit jenen, die von der Liebe leben und hier das Nützliche mit dem Schönen verbinden ... .

**Rudolf Schlichter (1890-1955)** also loved the atmosphere of bars and cafés, not only from an artistic perspective, as they were in abundance during the *roaring twenties* in the decadent metropolis Berlin. The broad spectrum of patrons of these excessive establishments of amusement provided him with numerous subjects for his unvarnished character depictions of that exuberant period between the two World Wars, with all of its societal contradictions.

Schlichter titled this chalk drawing **On the Hide**, in which he characterized three seemingly bored women in waiting, although they were quite obviously in search of a generous suitor for the day. The study was made around 1926 at the *Romanisches Café*, the famous meeting point for artists, writers, playwrights and filmmakers in Berlin at that time. Its spacious rooms and sprawling terrace were housed in a Neo-Romanesque building (hence the name) behind the Emperor Wilhelm Memorial Church in the classy west side of the city; today the Europa-Center is located on this site. Erich Kästner was also a regular guest at the *Romanisches* and liked to refer to it as the *waiting room of the talents*, which was also filled with beautiful women, idealists, and undiscovered people, as well as those 'who live from love and come here to connect beauty with utility' ... .



Fig. 1  
Blick in das Romanische Café  
Berlin um 1930,  
unbekannter Photograph

Seine künstlerische Ausbildung begann **Rudolf Schlichter** an der Kunstgewerbeschule in Stuttgart, bevor er das Studium an der Kunstakademie in Karlsruhe bei Wilhelm Trübner und Hans Thoma abschloß. Nach traumatischen Erfahrungen an der Westfront im 1. Weltkrieg schloß er sich bald der kommunistischen Partei an und fand künstlerischen Anschluß bei der Dadaismus-Bewegung. Im Jahre 1919 zog er dann aus dem heimischen Baden nach Berlin, wo er nun in der lebensvollen Großstadt seine zahlreichen ausgefallenen Vorlieben, nicht nur sexuell, ausleben konnte. Eine dieser allgemein bekannten Marotten war sein Schuhfetischismus. Schon sein alter Freund Carl Zuckmayer überlieferte eine - allerdings nicht belegbare - Behauptung Schlichters, er habe sich bereits als Jugendlicher während einer Anstellung als Liftboy in einem Grandhotel eine Sammlung spitzer Damenschuhe zusammengestohlen. Nach 1927 fand er dann in seiner zukünftigen Frau Elisabeth Koehler, genannt Speedy, auch für diese Sucht eine Gleichgesinnte, was auf Photos und zahlreichen Zeichnungen von ihm selbst dokumentiert wurde (Fig.1).

Aber auch die Atmosphäre der vorliegenden Atelierstudie aus den frühen 1920er Jahren lebt maßgeblich von der detaillierten Darstellung jener halbhoher, seitlich geknöpften Lackstiefel, wie sie der Zeichner selbst so liebte. Die auf einem Sofa hingestreckte, **träumende junge Frau** ist dabei ein fast unfreiwilliges Modell, obwohl sie gewissermaßen einen weiblichen Idealtypus der modernen *Neuen Sachlichkeit* verkörperte, der sich auch Schlichter in seiner Kunst verpflichtet fühlte.

**Rudolf Schlichter** began his artistic training at the School of Applied Arts in Stuttgart, before finishing his studies at the Academy of Arts in Karlsruhe under Wilhelm Trübner and Hans Thoma. After experiencing the trauma of war on the western front in World War I, he soon joined the communist party and got involved with the Dada movement.

In the year 1919, he moved from his home in Baden to the vibrant metropolis of Berlin, where he could live out all his unconventional preferences, not only sexually. One of his more well-known quirks was his shoe fetishism. His old friend Carl Zuckmayer recounted one of Schlichter's claims, although unverifiable, that when he was a teenager working as a liftboy at a grand hotel, he supposedly stole a large number of pointed women's shoes. After 1927, he found a kindred spirit in his future wife Elisabeth Koehler, nicknamed Speedy, who shared this addiction with him, a fact he documented in photographs and numerous drawings (fig. 1).

The atmosphere of this atelier study from the early 1920s also gains a lot of its vivacity from the detailed depiction of these half-length patent leather boots buttoned on the side, as the artist himself loved them so dearly. The **dreaming young woman** stretched out over a sofa is thus almost an involuntary model, although in a sense she embodies the feminine ideal of the modern *New Objectivity*, which Schlichter also felt committed to in his art.



Abb. 38



Fig. 1  
Das sind meine Beine  
Speedy Schlichter mit Knöpfstiefeln, 1930  
unbekannter Photograph

Seit seiner Ankunft in Berlin 1919 zog es **Rudolf Schlichter** immer wieder in die Halbwelt dieser vielschichtigen Metropole, wo in jenen Jahren so viele Neugierige, aber auch Gescheiterte, ihr Glück zu finden suchten. Dabei waren es nicht nur die politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen, die den Kommunisten Schlichter reizten und als Motive inspirierten, sondern er fühlte sich auch privat in diesem ambivalenten Milieu wohl und lebte zeitweise mit einer Prostituierten zusammen. Im Jahre 1927 lernte er dann **Elfriede Elisabeth Koehler** (1902-1975), genannt **Speedy**, kennen, die aus behütetem Elternhaus in Genf ebenfalls dem lockenden Ruf Berlins gefolgt war. Obwohl sie eigentlich eine Karriere in den wichtigen Studios der Filmhauptstadt anstrebte, lebte auch Speedy in diesen Jahren von Gelegenheitsjobs und profitierte sowohl als Modell sowie als Begleitung finanzkräftiger Herren von ihrer Attraktivität und Lebenslust. Für Rudolf Schlichter jedoch wurde sie rasch zu seiner wichtigsten Muse und Partnerin. 1929 heiratete das Paar, das auch durch außergewöhnliche und sexuelle Vorlieben miteinander verbunden war.

In dieser Zeit entstand die hier abgebildete, großformatige Bleistiftzeichnung, die trotz ihrer scheinbaren Nüchternheit die große Vertrautheit zwischen Künstler und Modell auszudrücken vermag. Mit eindringlichem Blick fesselt die Portraitierte noch heute den Betrachter, und der fein dosierte Strich sowie die zeitlose Intensität der Darstellung lassen unwillkürlich Vergleiche zu David Hockneys meisterhaften Zeichnungen seiner Freunde aus den 1960er Jahren aufkommen.

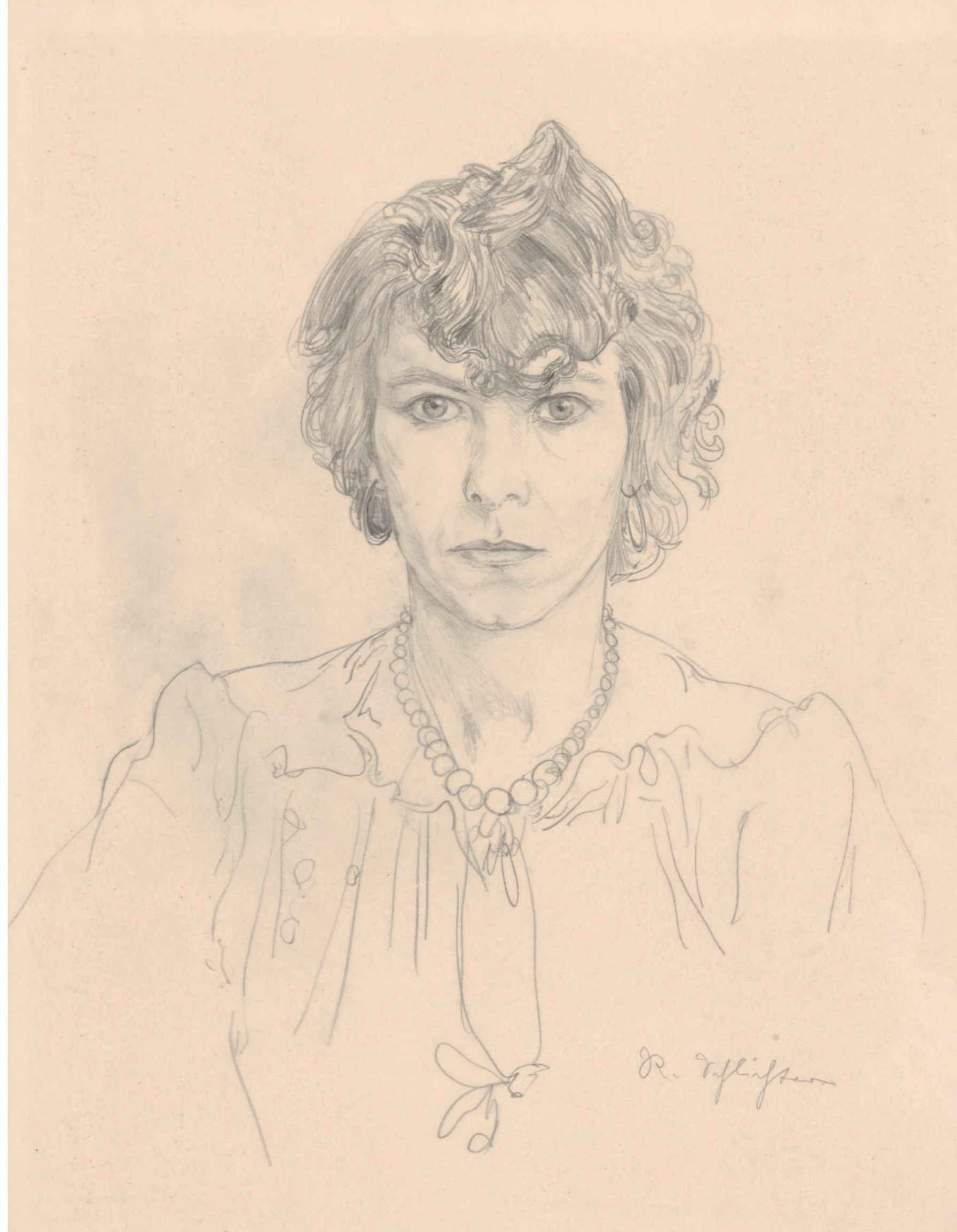
Since his arrival in Berlin in 1919, **Rudolf Schlichter** was continually drawn in by the demimonde of this multifaceted metropolis, where, in those days, so many curious individuals or just failiors tried their luck. It wasn't just the political and social upheavals of the time that allured and inspired the subjects of his art, but rather Schlichter, a communist, also felt comfortable in this ambivalent milieu in his private life and even lived together with a prostitute for some time. In the year 1927, he met **Elfriede Elisabeth Koehler** (1902-1975), called **Speedy**, who had come from a sheltered household in Geneva and followed the allure of Berlin's reputation. Although she worked as an actress hoping to have a career at one of the famous studios in the film capital, Speedy actually lived from occasional jobs, benefiting from her attractiveness and lust for life while working both as a model and as an escort for affluent men. For Rudolf Schlichter, however, she quickly became his most important muse and partner. They were also connected due to their unusual and sexual preferences, and the couple got married in 1929.



The large-format pencil drawing shown here was produced during this period. Despite its apparent sobriety, it still succeeds in expressing the high degree of intimacy between the artist and model. The woman portrayed here is still able to enrapture the viewer today with her penetrating gaze. Furthermore, the finely dosed strokes and the timeless intensity of the depiction instinctively give rise to comparisons with David Hockney's masterful drawings of his friends that he produced in the 1960s.

Fig. 1  
Rudolf Schlichter:  
Speedy mit Katze, 1952  
Öl auf Leinwand, signiert  
115 x 100 cm  
Privatsammlung, Hamburg

Abb. 39



Der Altonaer **August Blunck (1858-1946)** begann seine Ausbildung zum Architekten und Maler im nahen Hamburg. Weitere Stationen seines Studiums führten ihn dann nach Wien und schließlich ins Atelier des berühmten Historienmalers Anton von Werner in Berlin. Nach erfolgreichem Abschluß der künstlerischen Ausbildung blieb Blunck der aufsteigenden Metropole treu, ließ sich als freischaffender Maler, Zeichner und Architekt nieder und trat zusätzlich eine Stelle als Lehrer an der städtischen Kunstgewerbeschule an.

Einer seiner bekanntesten Aufträge jener Jahre waren die Entwürfe für die Glasfenster der Samariterkirche in Berlin, die jedoch leider die Kriegszerstörungen nicht überstanden haben. Seine Gemälde reflektierten bald erste Einflüsse des Impressionismus, blieben thematisch aber der Großstadt und ihrer Umgebung verhaftet. Obwohl Blunck bis ins hohe Alter künstlerisch aktiv war, ist heute leider nur noch wenig von seinem Werk erhalten und bekannt.

Die nebenstehende Oelstudie einer **sitzenden Frau im Garten** vermittelt mit unbekümmerter Leichtigkeit etwas von jenem Lebensgefühl der 20er Jahre, welches bereits Rudolf Schlichter beschäftigte (siehe Abb. 37). Allerdings präsentiert uns Blunck hier eine heilere Welt mit dieser jungen Frau in langem Rock und strenger Bluse, aber mit modischem Bubikopf und dem obligaten Hütchen. Der Künstler schuf noch eine zweite, gleichformatige Fassung dieses sommerlichen Motivs. In jener Version wartet ebenfalls eine junge Frau im Garten, in gleicher Haltung und an denselben modern-weißen Klappmöbeln, wieder mit einem Strauß Blumen auf dem Tisch, allerdings diesmal in einem eleganten, grünschwarzen Samtkleid sowie mit Schmuck und einem aufwendigerem Hut.

Born in Altona, **August Blunck (1858-1946)** began his training as an architect and painter in the neighbouring city of Hamburg. Later his studies would take him to Vienna and then ultimately to the studio of the famous history painter Anton von Werner in Berlin. After successfully completing his training as an artist, Blunck stayed true to the rising metropolis, established himself as a freelance artist, drawer, and architect, and took on a teaching position at the municipal school of applied arts.

One of his most famous commissions in those years was to design the stained-glass windows of the Samaritan church in Berlin, however, they unfortunately did not survive the ravages of the war. His paintings reflected some early influences from impressionism, but thematically he remained captivated by the big city and its surroundings. Although Blunck was artistically active well into old age, nowadays there is unfortunately not much of his work remaining and known about.

With a sense of carefree ease, this oil study of a **seated woman in the garden** conveys something of the spirit of the 1920s, a subject with which Rudolf Schlichter had also dealt (see ill. 37). However, Blunck presents us with a more idyllic world here, with this young woman in a long skirt and tight blouse, but with a fashionable bob and the obligatory little hat. The artist created a second version of this summer motif in the same format. In that version, a young woman is also waiting in the garden in the same pose, sitting on the same modern white folding furniture, again with a bouquet of flowers on the table, but this time wearing an elegant, green-black velvet dress, jewellery, and a more elaborate hat.



Abb. 40



Spätestens seit der Wiedereröffnung der Neuen Nationalgalerie in Berlin im August 2021 sollte auch der Name **Lotte Laserstein (1898-1993)** wieder geläufig sein, denn das erste Bild, welches den Besucher der neuen Präsentation seitdem begrüßt, ist ihr großformatiges Hauptwerk *Abend über Potsdam* aus dem Jahre 1930 (Fig.1). Allerdings hatte es lange gedauert, bis das eindrucksvolle Oeuvre dieser ehemals gefeierten Malerin der Berliner Moderne wiederentdeckt wurde. 1987 machte die Londoner Gallery Agnew's den Anfang, dem zahlreiche Ausstellungen in Lasersteins neuer Heimat Schweden folgten, bis 2003 endlich die Berlinische Galerie das Gedächtnis an die verfehlmte Künstlerin auch in Deutschland wieder wachrüttelte mit der umfassenden Präsentation *Meine einzige Wirklichkeit*. Aus Ostpreussen kam Lotte Laserstein 1912 als Jugendliche nach Berlin, wo sie nach dem Abitur ein Kunstgeschichtsstudium und bei Leo von König eine Malausbildung begann. 1921 wechselte sie an die Akademische Hochschule für bildende Künste und avancierte zur Meisterschülerin bei Erich Wolfsfeld. Bevor Laserstein 1927 ihr erstes eigenes Atelier in Berlin gründete, wurde sie bereits mit einer Goldmedaille des Preussischen Ministeriums für Kunst und Wissenschaft geehrt und zu prestigeträchtigen Wettbewerben eingeladen. Nur ein Jahr später folgte dann der erste öffentliche Ankauf und die Eröffnung ihrer privaten Malschule. Diese Erfolgsgeschichte endete 1933 abrupt mit der Machtergreifung der Nazis. Lasersteins Malschule wurde geschlossen, Malutensilien durfte sie nicht mehr beziehen, geschweige denn Ausstellungen beschicken. Das veranlaßte sie 1937 schließlich zur Flucht nach Schweden, wo sie erst in Stockholm und ab 1959 in der Kleinstadt Kalmar eine neue Heimat fand. Die hier vorgestellte **Portraitstudie eines rothaarigen Jungen** in Oel auf Papier schuf Laserstein im Jahre 1933 noch in Berlin. Die Arbeit wurde bereits vielfach museal ausgestellt, zuletzt 2003 in der Berlinischen Galerie, und ist im Werkverzeichnis unter der Nr. M1933/3 erfaßt.

The name **Lotte Laserstein (1898-1993)** should be familiar to museumgoers since the reopening of the Neue Nationalgalerie in Berlin, August 2021, because the first image that the visitors encounter in the new presentation is her large-format magnum opus, *Evening over Potsdam*, from the year 1930 (fig. 1). Although she used to be a celebrated painter of the Berlin modernist movement, it took a long time for her impressive oeuvre to be rediscovered. In 1987, the Agnew's Gallery in London took the first step, which was followed by numerous exhibitions in her refuge in Sweden, until finally in 2003, the Berlinische Galerie reawakened her memory in Germany as well, with the comprehensive presentation titled *My Only Reality*. As a teenager Lotte Laserstein came from East Prussia to Berlin in 1912. Upon graduating high school, she began studying Art History and started an apprenticeship under Leo von König. In 1921 she transferred to the Academy of Fine Arts, where she became the master student of Erich Wolfsfeld. Even before Laserstein opened her first studio in Berlin, she was honoured with a gold medal from the Prussian Ministry for Art and Science and invited to participate in prestigious competitions. Just one year later, this was followed by the first public purchase and the opening of her private painting school.

This success story ended abruptly in 1933 when the Nazis seized power. Her painting school was closed, her work could no longer be exhibited, and she wasn't even allowed to purchase painting supplies. This ultimately led Lotte Laserstein to flee to Sweden in 1937, first to Stockholm and then settling down in the small town of Kalmar in 1959.

Laserstein produced this **portrait study of a red-haired boy**, oil on paper, in the year 1933 while she was still in Berlin. The work has already been shown in several museum exhibitions, most recently at the Berlinische Galerie in 2003, and it is registered in the catalogue raisonné under the number M1933/3.



Fig. 1  
Lotte Laserstein im Atelier, 1930  
vor dem Gemälde *Abend über Potsdam*  
Photo Wanda von Debschitz-Kunowski



Die Kunstrichtung der *Neuen Sachlichkeit* entstand unmittelbar nach Ende des ersten Weltkrieges und wurde sicherlich auch erst möglich gemacht durch die enormen gesellschaftlichen Umwälzungen, die dieses Ereignis für Europa und besonders für Deutschland mit sich brachte. Motivisch stand dieser Stil für eine Rückbesinnung der darstellenden Kunst auf alles Sichtbare, gleichzeitig aber rückten für viele Künstler dieser Bewegung auch sozialkritische Themen immer mehr in den Mittelpunkt der Arbeit. Dennoch sollten Emotionen grundsätzlich vermieden werden, was meistens zu einer gefühlten Technisierung der Darstellung beitrug.

Auch der Karlsruher **Karl Hubbuch (1891-1979)** vertrat diese neue Kunstströmung. Nach dem Studium in seiner Heimatstadt und unter Emil Orlik an der Preussischen Akademie der Künste in Berlin stellte er gleich mehrmals mit seinen Freunden und Kollegen George Grosz und Otto Dix unter dem Motto der *Neuen Sachlichkeit* aus. Gleichzeitig war er Mitherausgeber der äußerst kritischen Kunstzeitschrift *Zakpo*, sogar noch während seiner Professur an der Akademie in Karlsruhe. Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten im Jahre 1933 wurde Hubbuch noch im gleichen Jahr entlassen, konnte seine Position aber nach Kriegsende wieder antreten.

Diese großformatige Bleistiftzeichnung aus den 1920er Jahren, sozusagen das Portrait eines **Herrenfahrrades**, steht im Duktus wie auch als Motiv beispielhaft für den schnörkellosen Stil und die Illustration eines technischen Elementes jener Zeit. Mit hingebungsvoller Beobachtung und präzisen Strich gab Hubbuch jedes Detail seines schon gebrauchten Rades wieder, von der etwas altertümlichen Lampe bis zur durchhängenden Kette, von der eingewickelten Schloßkette unter dem Sattel bis hin zur Ledertasche an der Querstange. Dieser Drahtesel wurde offensichtlich besonders wertgeschätzt!

The *New Objectivity* movement in art began immediately after the end of the First World War and was certainly only made possible due to the enormous societal upheaval that came along with this event, both for Europe and for Germany in particular. In terms of the motifs, this style stood for the return to depicting everything visible. At the same time, however, many artists of this movement began to place an ever-increasing emphasis on socially critical themes in their work. Nevertheless, emotions were generally supposed to be avoided, which often contributed to the sense that these depictions were quite technical.

Even **Karl Hubbuch (1891-1979)** from Karlsruhe represented this new artistic movement. After studying in his hometown and then at the Prussian Academy of Arts in Berlin under Emil Orlik, he soon took part in several exhibitions of *New Objectivity* together with his friends and colleagues George Grosz and Otto Dix. At the same time, he was working as one of the publishers of the highly critical art magazine, *Zakpo*, even while he was a professor at the academy in Karlsruhe. When the National Socialists seized power in 1933, Hubbuch was fired that same year, but he was able to return to his position after the war was over.

This large-format pencil drawing from the 1920s, the portrait of a **man's bicycle**, so to speak, is representative of its time, both in its straightforward stylistic treatment and the selection of this technical element as the motif for this illustration. With meticulous observation and precise linework, Hubbuch reproduced every detail of his used bicycle, from the somewhat antiquated light to the slack in the chain, from the chain lock wrapped under the saddle to the leather bag on the crossbar. Clearly this two-wheeled steed was highly estimated!



Neben Landschaften stehen besonders die eindringlichen Portrait-Darstellungen für die singuläre Ausdruckskraft des **Emil Nolde (1867-1956)**. Diese farbgewaltige Abstraktion war dem Bauernsohn Hans Emil Hansen aus Nolde in Nordfriesland jedoch nicht in die Wiege gelegt. Zwar begann er schon als Jugendlicher eine Zeichenlehre an der Kunstgewerbeschule in Flensburg, eine akademische Ausbildung blieb ihm aber zeitlebens verwehrt, bis auf kurze Stippvisiten an einer privaten Malschule in Dachau sowie an der Académie Julian in Paris im Jahre 1899. Dennoch hielt Nolde an der Malerei fest und bezog mit seiner dänischen Frau Ada nach mehreren Besuchen in Berlin 1904 endlich eine eigene Atelierwohnung in der Hauptstadt, um dort die notwendigen Kontakte zu Kollegen und Sammlern pflegen zu können. Die Sommer verbrachte das Paar jedoch weiterhin an der dänischen oder Schleswiger Küste, einer Landschaft, die ihm lebenslange Inspirationsquelle bleiben sollte. 1906 wurde Nolde Mitglied der Vereinigung *Die Brücke*, wo er vor allem den künstlerischen Austausch mit Ernst Ludwig Kirchner (siehe Abb. 45) pflegte. Allerdings verließ er die Gruppe bald schon wieder im Streit. Genauso erging es ihm auch drei Jahre später in der *Berliner Sezession*, woraufhin er 1910 Gründungsmitglied der expressionistischen *Neuen Sezession* wurde und an zahlreichen Ausstellungen teilnahm.

Nolde hat zeitlebens an einem reduzierten, beinahe groben Stil und expressiver Betonung der Farbe festgehalten, sowohl auf seinen Gemälden wie auch in den Aquarellen auf Papier. Vorliegendes Portrait aus den frühen 1920er Jahren ist dafür ein exzellentes Beispiel. Die dargestellte **junge Frau mit dunklem Haar**, rot geschminkten Lippen und blauen Augen läßt ihren nachdenklichen Blick am Betrachter vorbeigleiten und wahrt so bis heute eine gewisse Distanz. Nolde schuf in der gleichen Sitzung und Technik noch ein zweites Portrait dieses faszinierenden Modells (Fig. 1).

Aside from landscapes, his evocative portraits are testament to the unique expressiveness of **Emil Nolde (1867-1956)**. This tremendously colourful abstraction, however, was not spoon-fed from infancy to the farmer's son, Hans Emil Hansen from Nolde, Nordfriesland. Although he had his first drawing lessons as a teenager at the Flensburg School of Applied Arts, he was denied academic training his whole life, aside from fleeting visits to a private painting school in Dachau and the Académie Julian in Paris in the year 1899. Nevertheless, Nolde was not deterred. After several visits to Berlin, he moved with his Danish wife, Ada, to the capital city so he could maintain the necessary contacts to his colleagues and collectors. However, the couple continued to spend their summers at the coast of Denmark or Schleswig, a landscape that would remain a source of inspiration for him throughout his life. In 1906, Nolde became a member of the artist group *Die Brücke*, where he mainly fostered an artistic dialogue with Ernst Ludwig Kirchner (see fig. 45). Yet he soon left the

group due to a conflict. Just three years later, the same thing happened to him as a member of the *Berlin Secession*, whereupon he became a founding member of the expressionist *New Secession* in 1910 and went on to participate in numerous exhibitions.

Throughout his life, Nolde maintained a reductive, almost crude style with an emphasis on expressive colour, both in his paintings as well as in his watercolours on paper. The portrait shown here is from the early 1920s and an excellent example of Nolde's style. **The young woman with dark hair**, red lipstick and blue eyes, portrayed here, lets her contemplative gaze float past the viewer, keeping a certain amount of distance to the viewers, even today. During the same sitting and using the same technique, Nolde created also a second portrait of this fascinating model (fig. 1).



Fig. 1  
Emil Nolde:  
Portrait einer jungen Frau, um 1920  
Aquarell auf Japanpapier  
465 x 357 mm  
siehe Auktion Ketterer,  
München Juni 2018, Los 709

Abb. 43



Als **Emil Nolde** im Jahre 1913 vom Reichskolonialamt in Berlin die Einladung erhielt, mit seiner Frau Ada an einer Expedition zu den „deutschen Schutzgebieten“ in der Südsee teilzunehmen, fiel diese Idee auf fruchtbaren Boden, denn bereits 1911 hatte Nolde begonnen, sich mit der Kultur außereuropäischer Völker auseinanderzusetzen. Wie viele Künstler seiner Zeit war auch er schon damals auf der Suche nach mehr Ursprünglichkeit, nach Menschen im Einklang mit der Natur. Im Berliner Völkerkundemuseum schuf Nolde beispielsweise immer wieder Skizzen nach exotischen Exponaten aus Übersee. Deshalb nahmen er und seine Frau gerne die Anstrengungen der Anreise über Moskau, Sibirien und Korea auf sich, um dann per Schiff über Japan und China nach Deutsch-Neuguinea zu reisen. Während dieser Fahrt entstanden regelmäßig Zeichnungen und Aquarelle, mit denen der Künstler seine Eindrücke aufs Papier bannte. Später, im Atelier in Berlin, dienten ihm einige davon als Erinnerungsstützen für Gemälde mit ebendiesen Motiven.

Der Weg der Medizinisch-Demographischen-Deutsch-Neuguinea-Expedition führte in China auch über die Flüsse Han und den Jangtse(kiang), wo Nolde sich besonders für die traditionellen Dschunken begeisterte, die immer wieder ihre Wege kreuzten (Fig.1). Wie schon 1910 im Hamburger Hafen skizzierte er außerdem gerne die kleinen Motorboote, welche mit ihren enormen Dampfsäulen die maritime Atmosphäre verdichteten.

Auch die vorliegende Tusche- und Aquarell-Zeichnung entstand 1913 auf einem der beiden chinesischen Flüsse und zeigt sowohl einen **Segler** wie eines jener **Dampfboote**. Mit seinem lockeren, aber dennoch expressiv breiten Strich und reduzierter Farbgebung läßt dieses Blatt ebenfalls Vergleiche mit Noldes ausdrucksvoller Druckgraphik zu.

Von der Ada und Emil Nolde Stiftung im ehemaligen Wohn- und Atelierhaus des Malers in Seebüll wurde das Blatt sowohl 1999 als auch 2011 von den jeweiligen Direktoren Prof. Dr. M. Urban bzw. Prof. Dr. M. Reuther mit einer Expertise registriert.



Abb. 44

In 1913, when **Emil Nolde** received the invitation from the Imperial Colonial Office in Berlin to take part on an expedition to the German protectorates in the South Sea together with his wife, Ada, the idea was a seed planted on fertile soil, for Nolde had already begun to concern himself with non-European cultures in 1911. Like many artists of his time, he was also on a quest for origins, for people living in harmony with nature. At the Berlin Ethnological Museum, for example, Nolde often made sketches of exotic artifacts from overseas. That's why he and his wife gladly undertook the difficult journey through Moscow, Siberia, and Korea, in order to embark by ship to Japan and China before finally arriving in German New Guinea. Along the way, Nolde regularly put his impressions on paper, producing drawings and watercolours. Later, in his studio in Berlin, some of those sketches served as memoranda for paintings of these very subjects.

Their path along the Medicinal-Demographic-German-New-Guinea-Expedition led them across the Han and Yangtze (Chang Jiang) rivers in China, where Nolde was particularly enthralled by the traditional junks that kept crossing their path (fig. 1). As he had done at the Hamburg harbour in 1910, he enjoyed sketching the little motorboats, which reinforced the maritime atmosphere with their enormous steam columns.

This ink and watercolour drawing was produced in 1913 on one of those two Chinese rivers, and it shows both a **sailor** and one of the **steamboats**. With its loose, yet expressively wide strokes and sparse colour scheme, this sheet also suggests comparisons to Nolde's strongly expressive prints.

The drawing was registered with expertise by the Ada and Emil Nolde Foundation at the former residence and studio of the artist in Seebüll, both in 1999 and in 2011, by the respective directors at the time, Prof. M. Urban and Prof. M. Reuther.



Fig. 1  
Emil Nolde:  
Dschunken auf dem Fluß Han, 1913  
Aquarell auf Papier, signiert  
283 x 340 mm  
© Nolde Stiftung Seebüll  
Inv. Nr. A.Süd.168

**E**rnst Ludwig Kirchner (1880-1938) gilt heute als wichtigster Vertreter der deutschen expressionistischen Malerei. Das war jedoch während seiner Jugend in Aschaffenburg und Chemnitz, wo sein Vater 1892 eine Professur an der Gewerbeakademie annahm, noch nicht abzusehen. Vielmehr begann Ernst Ludwig 1901 ein Architekturstudium in Dresden, das er vier Jahre später auch erfolgreich abschloß. Wenige Monate darauf gründete Kirchner allerdings mit Erich Heckel, Fritz Bleyl und Karl Schmidt-Rottluff, allesamt Autodidakten, die Künstlergemeinschaft *Die Brücke*, welche bald mit Emil Nolde (siehe Abb. 43 und 44), Max Pechstein und Cuno Amiet weiteren Zulauf erhielt. Dennoch ließ der große Erfolg für diese Gruppe junger Künstler außerhalb jeder Tradition noch auf sich warten, sodaß Kirchner 1911 in die Metropole Berlin umzog, von deren Kunst- und Sammlerszene er sich (mit Recht) größere Anerkennung erhoffte.

Kurz vorher entstand aber noch die vorliegende Federzeichnung auf gelbem Papier, welche ein weibliches Modell im langen Kleid oder Umhang in Kirchners Atelier zeigt. Wahrscheinlich handelt es sich bei der Dargestellten mit dem üppig toupierten, dunklen Haar um Doris A. Große (1884-?), eine Modistin aus Dresden, genannt Dodo, die von 1909-11 die Geliebte des Malers und sein bevorzugtes Modell war.

Kirchner selbst hat das Blatt sein Leben lang nicht aus der Hand gegeben; es fand sich im Nachlaß des Künstlers in Davos und wurde 1946 erst einmal im Kunstmuseum in Basel inventarisiert, bevor es in den 1950er Jahren auf den Kunstmarkt kam und 1991 in der Kunsthalle Nürnberg auch öffentlich präsentiert wurde.

**E**rnst Ludwig Kirchner (1880-1938) is now considered the most important German expressionist painter. Nevertheless, nobody could have predicted that when he was growing up in Aschaffenburg and Chemnitz, where his father accepted a professorship at the trade academy in 1892. Moreover, Ernst Ludwig began to study architecture in Dresden in 1901 and graduated four years later. A few months after his exams, however, Kirchner founded the artist group *Die Brücke* together with Erich Heckel, Fritz Bleyl, and Karl Schmidt-Rottluff, all of whom autodidacts. They were soon joined by Emil Nolde (see ill. 43 and 44), Max Pechstein, and Cuno Amiet. But the success would have to wait for this group of young artists who broke with every tradition, so Kirchner moved to the metropolis Berlin in 1911, hoping (with good reason) to gain recognition from its lively art scene and collectors.

Shortly before this move, though, he created this drawing in pen and ink on yellow paper depicting a female model with a long dress or cloak in Kirchner's studio. The woman shown here, with her lavishly brushed back, dark hair, was probably Doris A. Große (1884-?), a milliner from Dresden known as Dodo, who was the painter's lover and preferred model from 1909 to 1911.

Kirchner himself never let this drawing leave his possession during his lifetime; it was found in the artist's estate in Davos and was first taken into inventory at the art museum in Basel in 1946, before being placed on the art market in the 1950s and presented to the public at the Kunsthalle Nuremberg in 1991.



Abb. 45

Der schweizer Maler und Musiker **Louis Soutter (1871-1942)** zählt heute zu den wichtigsten Vertretern der *Art brut*, einer Kunstrichtung, die auf den französischen Maler Jean Dubuffet zurückgeht und eine antiakademische Ästhetik zu verinnerlichen sucht. Gleichzeitig wird diesem Stilbegriff aber auch die Kunst von gesellschaftlichen Außenseitern oder gar Menschen mit psychischen Erkrankungen zugeordnet.

Dies traf auch auf den so genialen und multitalentierten Soutter aus Morges am Genfer See zu. Nach mehreren abgebrochenen Studienversuchen im benachbarten Lausanne (Ingenieurwesen), in Genf (Architektur) und am Königlichen Konservatorium in Brüssel (Musik) begann er 1894 erneut in Genf bei Léon Gaud ein Zeichen- und Malstudium, welches er später in Paris fortsetzte. Aufgrund dieser Ausbildung wurde ihm 1897 die Leitung des neugegründeten Art Departments am Colorado College in den USA anvertraut. Aber auch dort hielt es Soutter nur kurze Zeit; 1903 kehrte er bereits in die Schweiz zurück und besann sich dort wieder auf seine musikalischen Talente, die ihm bald Positionen in den Symphonieorchestern von Lausanne und Genf ermöglichten. Gleichzeitig mehrten sich jedoch schon erste Verhaltensauffälligkeiten und der aufwendige Lebensstil stand in keinem Verhältnis mehr zu seinen finanziellen Möglichkeiten, sodaß ihm auf Drängen der Familie ein Vormund zur Seite gestellt wurde.

Sein Cousin Charles Edouard Jeanneret, besser bekannt als Le Corbusier, war einer der wenigen in der Verwandtschaft, der die überbordende Kreativität Soutters weiterhin unterstützte. Aber auch er konnte nicht verhindern, daß dieser 1923, im Alter von nur 52 Jahren, zwangsweise in ein Altersheim eingewiesen wurde. In dieser Einsamkeit fand Louis Soutter schließlich zurück zur darstellenden Kunst und schuf in nur zwei Dekaden ein beeindruckendes Werk, das aus intensiven Zeichnungen und Fingermalerei besteht, für die er manchmal sogar den ganzen Körper einsetzte. Seit seinem Tode wird das Oeuvre Louis Soutters in der Fondation Le Corbusier in Paris inventarisiert und kunsthistorisch bearbeitet. Das vorliegende Blatt ist dort im Werkverzeichnis unter der Nummer 231 registriert.

Die hier abgebildete Kreuzigungsszene entstand um 1935 und wurde von Soutter selber mit **CHRIST** betitelt. Sie illustriert eindringlich jenen Moment, als der römische Hauptmann Longinus den Leblosen am Kreuz mit einer Lanze in die Seite stach, um zu prüfen, ob dieser bereits verstorben sei. Der Legende nach sollen daraufhin Blut und Wasser aus jener fünften Leibeswunde hervorgequollen sein. Zwei weitere Figuren im rechten Hintergrund beobachten das Geschehen bzw. laufen davon.

The Swiss painter and musician **Louis Soutter (1871-1942)** is recognized today as one of the most important figures in *art brut*, an artistic movement going back to the French painter Jean Dubuffet and attempted to embody an anti-academic aesthetic. At the same time, this stylistic term has also been used to refer to art made by societal outsiders or even people suffering from psychiatric illnesses.

This was also true of Soutter, the brilliant and multitalented man from Morges by Lake Geneva. After dropping out of college several times while studying engineering in Lausanne, architecture in Geneva, and music at the Royal Conservatory in Brussels, he began studying drawing and painting again in Geneva under Léon Gaud and later continued this pursuit in Paris. Based on this education, in 1897 he was entrusted with the position as the Director of the newly founded Art Department at Colorado College in the USA. But Soutter only held out for a short time there as well; in 1903 he already returned to Switzerland and refocused himself on his musical talents, which would soon land him positions in the symphony orchestras of Lausanne and Geneva. During this period, however, the first signs of behavioural abnormalities became increasingly conspicuous, and his extravagant lifestyle was no longer in keeping with his financial capabilities. So, at the urging of his family, a custodian was placed by his side.

His cousin, Charles Edouard Jeanneret, better known as Le Corbusier, was one of the few people among his relatives who continued to support Soutter's overwhelming creativity. However, even he could not prevent Soutter from being forcibly committed to a nursing home in 1923, only 52 years of age. In this isolation, Louis Soutter ultimately found his way back to visual art, and in just two decades, he created an impressive body of work comprising intensive drawings and finger paintings, which he sometimes even used his entire body to create. Since his death, the Fondation Le Corbusier in Paris has been creating an inventory and conducting art historical analysis of the oeuvre of Louis Soutter. Our sheet is registered there in his catalogue raisonné under the number 231.

The crucifixion scene shown here was produced ca. 1935 and entitled **CHRIST** by Soutter himself. It hauntingly illustrates the moment when the Roman centurion Longinus stabbed the lifeless body on the cross in the side with his lance in order to check if he was already dead. According to the legend, blood and water then gushed out of that fifth holy wound. Two additional figures in the background on the right side are watching the event resp. fleeing the scenery.



Abb. 46  
(Originalgröße)

Der Bildhauer, Maler und Zeichner **Alberto Giacometti (1901-1966)** wuchs zwar in der entlegenen Idylle des süd-schweizerischen Bergell auf, aber seine Kreativität wurde schon früh gefördert durch ein enorm künstlerisches Umfeld in der Familie. Sein Vater war der postimpressionistische Maler Giovanni Giacometti (1868-1933), sein Onkel Augusto gehörte dadaistischen Künstlerkreisen in Zürich an, und als Patenonkel stand ihm der Maler Cuno Amiet zur Seite. Im Herbst 1919 brach Alberto die Schule noch vor der Matura ab und begann ein Kunststudium an der École des Arts et Metiers in Genf. Im folgenden Jahr begleitete er dann seinen Vater zur Biennale nach Venedig, wo ihn neue Kunsterfahrungen begeisterten und zu weiteren Italienreisen anregten.

Im Januar 1922 setzte er dann, auf den Spuren seines Vaters, die Ausbildung bei dem Bildhauer Émile-Antoine Bourdelle in Paris fort, der ihn 1925 auch zu ersten Ausstellungen anregte. Im gleichen Jahr begann Albertos Bruder Diego ebenfalls ein Kunststudium in Paris und beide bezogen 1926 ein kleines **Atelier im Hof der rue Hippolyte Maindron 46** am Montparnasse. Dieser winzige Raum von 18qm (Fig. 1) sollte für Alberto von nun an Lebensmittelpunkt und kreatives Refugium werden, trotz seiner chaotischen, staubigen Enge.

Neben den berühmten Skulpturen schuf er in diesem Raum auch zahlreiche Bleistiftzeichnungen, die einzelne Objekte des direkten Umfelds in der Manier eines Stilllebens präsentierten. Dabei dienten ihm sowohl die zahlreich herumstehenden Plastiken als auch banale Objekte des täglichen Gebrauchs als willkommene Motive, wie sein Stuhl und der kleine Eisenofen auf der vorliegenden Studie. Unser Blatt ist im Werkverzeichnis der Fondation Alberto und Annette Giacometti in Paris unter der Nummer 1832 erfaßt und wurde bereits mehrfach museal ausgestellt.

Although the sculptor, painter, and draughtsman **Alberto Giacometti (1901-1966)** grew up in Val Bregaglia, a picturesque remote valley in southern Switzerland, his creativity was fostered by the extensive artistic environment of his family. His father, Giovanni Giacometti (1868-1933), was a post-impressionist painter, his uncle, Augusto, belonged to Dadaist artistic circles in Zurich, and his godfather, Cuno Amiet, was also by his side as a painter. In autumn 1919, Alberto dropped out of school before completing his Matura and began studying art at the École des Arts et Metiers in Geneva. In the following year, he then accompanied his father to the Venice Biennale, where he would gain new artistic inspiration and motivate him to make further trips to Italy.

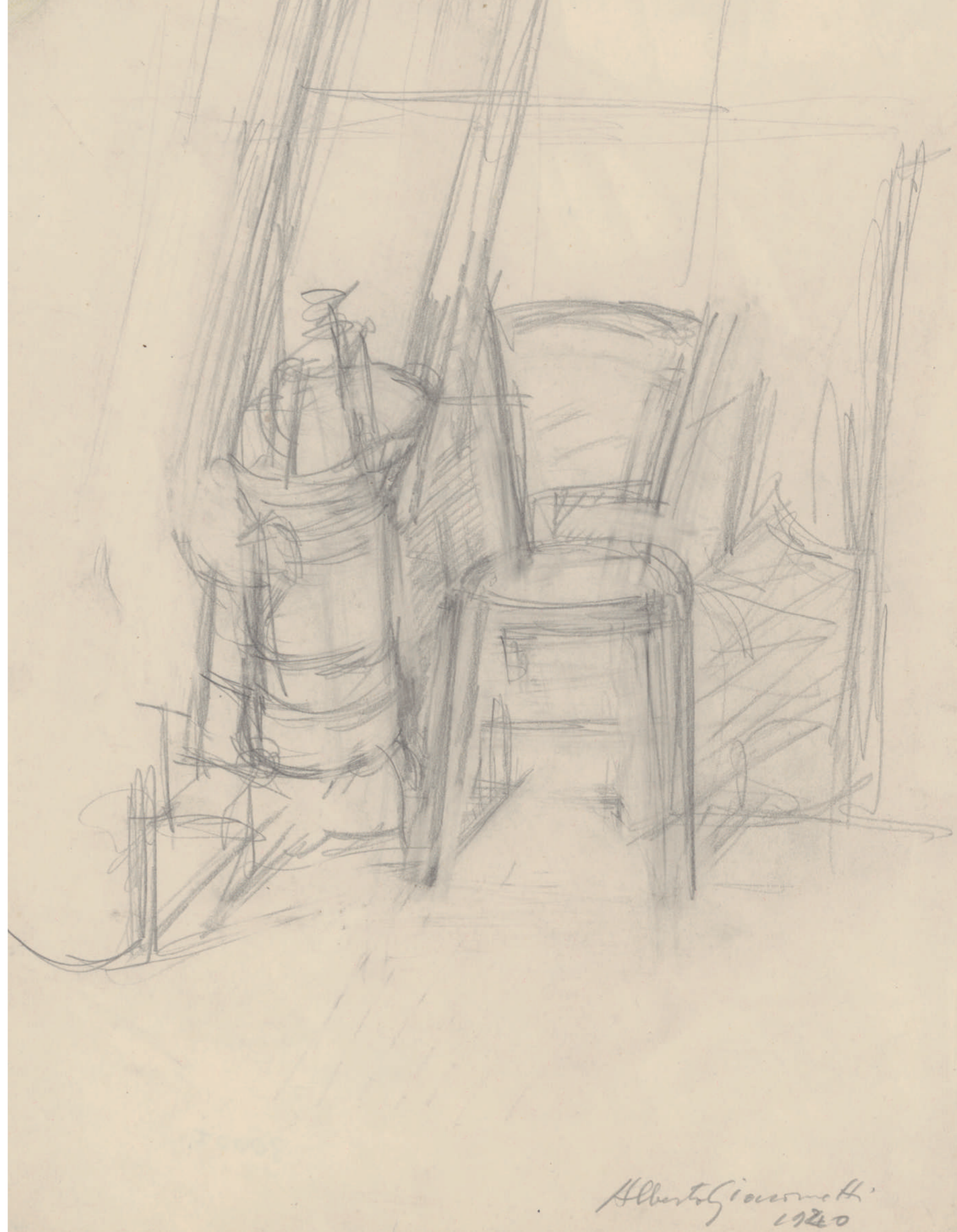
In January of 1922, following his father's footsteps, he continued his artistic training in Paris, learning from the sculptor Émile-Antoine Bourdelle, who then also encouraged him to have his first exhibitions in 1925. In the same year, Alberto's brother Diego also began to study art in Paris and in 1926 they both moved into a small **studio in the courtyard of rue Hippolyte Maindron 46** on Montparnasse. From that point on, this tiny 18-m<sup>2</sup> room (fig. 1) would become Alberto's main residence and creative sanctuary, despite it being chaotic, dusty, and cramped.

Aside from his famous sculptures, in this room he created numerous drawings in pencil that presented the individual objects in his immediate surroundings as still-life. For these drawings, he embraced a wide range of subjects, from the numerous sculptures to the mundane utilitarian objects standing around, such as his chair and the small iron oven shown in this study. Our sheet is listed as number 1832 in the catalogue raisonné of the Fondation Alberto and Annette Giacometti in Paris and has already been exhibited in museums several times.



Fig. 1  
Das Atelier Alberto Giacomettis,  
nachgebaut mit dem  
originalen Interieur  
Photographie Paris 2021  
© M. Moeller-Pisani

Abb. 47



Alberto Giacometti  
1920

Ebenfalls in Paris eröffnete die russische Künstlerin **Natalija S. Gontscharowa (1881-1962)** zusammen mit ihrem späteren Mann, dem Maler Michail Larionow, 1915 ein Atelier, wo sie besonders mit ihren Bühnenbildern für Sergej Diaghilews Ballets Russes erste Erfolge feiern konnte. Vorausgegangen waren ein Studium an der Moskauer Kunsthochschule und seit 1906 auch regelmäßige Beteiligungen an internationalen Ausstellungen wie dem *Salon d'Automne* in Paris, dem *Blauen Reiter* 1912 in München sowie dem Ersten Deutschen Herbstsalon 1913 in Berlin.

In ihrer Heimat war die selbstbewußte Künstlerin ebenfalls auf den wichtigen avantgardistischen Ausstellungen vertreten und Mitbegründerin mehrerer zeitgenössischer Künstlervereinigungen. Zusammen mit Larionow (1881-1964) hatte sie außerdem den *Rayonismus* initiiert, eine Stilrichtung der russischen Moderne, welche auf der Darstellung des Lichtes als vierter Dimension beruhte und Gegenstände beispielsweise als abstrakte Strahlendiagramme darzustellen versuchte. Gleichzeitig basierten Gontscharowas Arbeiten auf einer umfassenden Kenntnis der russischen Tradition und Volkskunst, die mehr und mehr in ihre Bilder einfließen. Bald verkörperte sie maßgeblich diesen *neoprimitivistischen Stil* der gesamten Avantgarde in Russland. Obwohl Gontscharowas kreative Tätigkeit mit farbenreichen Dekorationen und folkloristischen Kostümen für die Ballets Russes 1927 mit dem Tode Diaghilews endete, waren ihre Bühnenbilder auch weiterhin international gefragt, von New York bis London, von Russland bis Lateinamerika. Erst in den letzten Lebensjahren wurde es ruhig um das Künstlerpaar, das seine tiefen Verbindungen zu russischen Traditionen immer bewahrt hatte. So vermachte es seinen künstlerischen Nachlaß testamentarisch auch der Tretjakow-Galerie in Moskau.

Das hier dargestellte Aquarell aus dem Jahre 1912 wurde von der Künstlerin auf französisch mit ausführlichen Hinweisen für eine druckgraphische Umsetzung versehen. Zwar gab Gontscharowa diesem Blatt keinen Titel, der Betrachter glaubt jedoch unwillkürlich in den Formationen eine **Staffelung von Bergen** zu erkennen, bis hin zu schneebedeckten Gipfeln im Hintergrund, teils rot leuchtend in der Abendsonne.

Also in Paris the Russian artist **Natalia S. Goncharova (1881-1962)** opened a studio in 1915 together with the painter Mikhail Larionov, who later became her husband. There she enjoyed her first major artistic successes, particularly with her stage designs for Sergei Diaghilev's Ballets Russes. This was preceded by studying at the Moscow Academy of Arts and regularly taking part in international exhibitions since 1906, such as the *Salon d'Automne* in Paris, the *Blauer Reiter* in Munich in 1912, as well as the *Erster Deutscher Herbstsalon* (First German Autumn Salon) in Berlin, 1913.

In her home country, this confident artist was also shown at the most important avantgarde exhibitions, and she was a founding member of several contemporary artist collectives. Together with Larionov (1881-1964), she also founded *rayonism*, a style of Russian modernism based on the representation of light as the fourth dimension and attempting to represent objects as abstract diagrams of light rays. Goncharova's works were also based on her comprehensive knowledge of Russian traditions and folk art, which increasingly flowed into her pictures over time. Soon she was the leading figure embodying this *neoprimitivist style* among the entire Russian avantgarde. Although Goncharova's creative work with the colourful decorations and folkloric costumes for the Ballet Russes ended in 1927 with the death of Diaghilev, her stage designs continued to be in high demand internationally, from New York to London, from Russia to Latin America. Only in the last years of their lives did things start to calm down for this artist couple, who always maintained a deep connection to Russian tradition. They even bequeathed their artistic legacy to the Tretyakov Gallery in Moscow.

The watercolour shown here, from the year 1912 was provided with extensive instructions for printed version written in French by the artist. Although Goncharova did not title this sheet, the viewer nevertheless instinctively recognizes a **mountain range** in these formations, from the snow-capped peaks in the background to the glowing red of the setting sun.



Fig. 1  
Natalija Gontscharowa  
in ihrem Studio 13 rue Visconti in Paris, 1924  
Photographie Studio Boris Lipnitzki



Abb. 48  
(Originalgröße)



Der Wiener Zeichner und Bildhauer **Fritz Wotruba** (1907-1975) besaß auch als Architekt und Kulturmanager große Talente. Diese Kreativität wurde ebenfalls von seinem Wiener Landsmann Egon Seenfehlner (1912-1997) eingefordert, der ihm als Intendant der Deutschen Oper Berlin 1967 die Ausstattung der Inszenierung der Oper Walküre von Richard Wagner angetragen hatte. Einen der zahlreichen Detailentwürfe Wotrubas für diese Arbeit präsentiert das vorliegende, farbkraftige Aquarell, **vier Schilder der Walküren**, jener neun kriegerischen Töchter des Gottes Wotan, als deren bekannteste Brünnhilde die Opernfassung Wagners beherrscht. Mit breitem Pinselstrich und markanter Zweifarbigkeit sicherte Wotruba diesen antikisierenden Schilden ihre Bühnenwirkung, und die leicht verzerrten, klassischen Sechsecke zeigen zudem die typisch kubistische Handschrift des Künstlers. Unser Aquarell stammt aus dem Nachlaß Egon Seenfehlners, dem Wotruba offensichtlich das Blatt zum Dank überlassen hat.



Abb. 49

The Viennese draughtsman and sculptor **Fritz Wotruba** (1907-1975) also possessed great talents as an architect and a cultural manager. His austrian compatriot, Egon Seenfehlner (1912-1997), as the Artistic Director of the German Opera in Berlin, put Wotruba's creativity to good use in 1967 by offering him the chance to design the staging of Richard Wagner's opera, The Valkyrie. One of the numerous detailed designs that Wotruba made for this project is presented here in this vivid watercolour, **four shields of the Valkyrie**, the nine bellicose daughters of the God Wotan. The most famous of whom, Brünnhilde, dominates Wagner's operatic version. With wide brushstrokes and distinctive dichromatism, Wotruba ensured those antiquating shields would have an impact on stage, and the jagged edges breaking the historical hexagons also show the sculptor's signature cubistic style. Our sheet originates from the legacy of Egon Seenfehlner, whom Wotruba apparently gave the sheet as a token of gratitude.



Fig. 1  
Fritz Wotruba, 1947  
Unbekannter Photograph



Schon 1926 fand **Fritz Wotruba** mit Beginn einer kurzen Ausbildung an der Kunstgewerbeschule des Museums für Kunst und Industrie seiner Heimatstadt zur plastischen Gestaltung. Bereits ein Jahr später entstanden in einem eigenen Atelier die ersten Steinskulpturen, an denen der Drang zur geometrischen Abstraktion abzulesen war, welcher sein gesamtes Werk prägen sollte.

Das vorliegende Studienblatt mit vier abgewandelten **Vorzeichnungen einer schlanken Bronzeplastik** belegt exemplarisch diese permanente Suche nach der größtmöglichen Reduktion des menschlichen Körpers auf kubische Formen. In den meisten Fällen verweisen lediglich noch Titel wie *Stehende* (Fig. 1), *Karyatide* oder *Kopf* auf die ursprünglichen Motive.

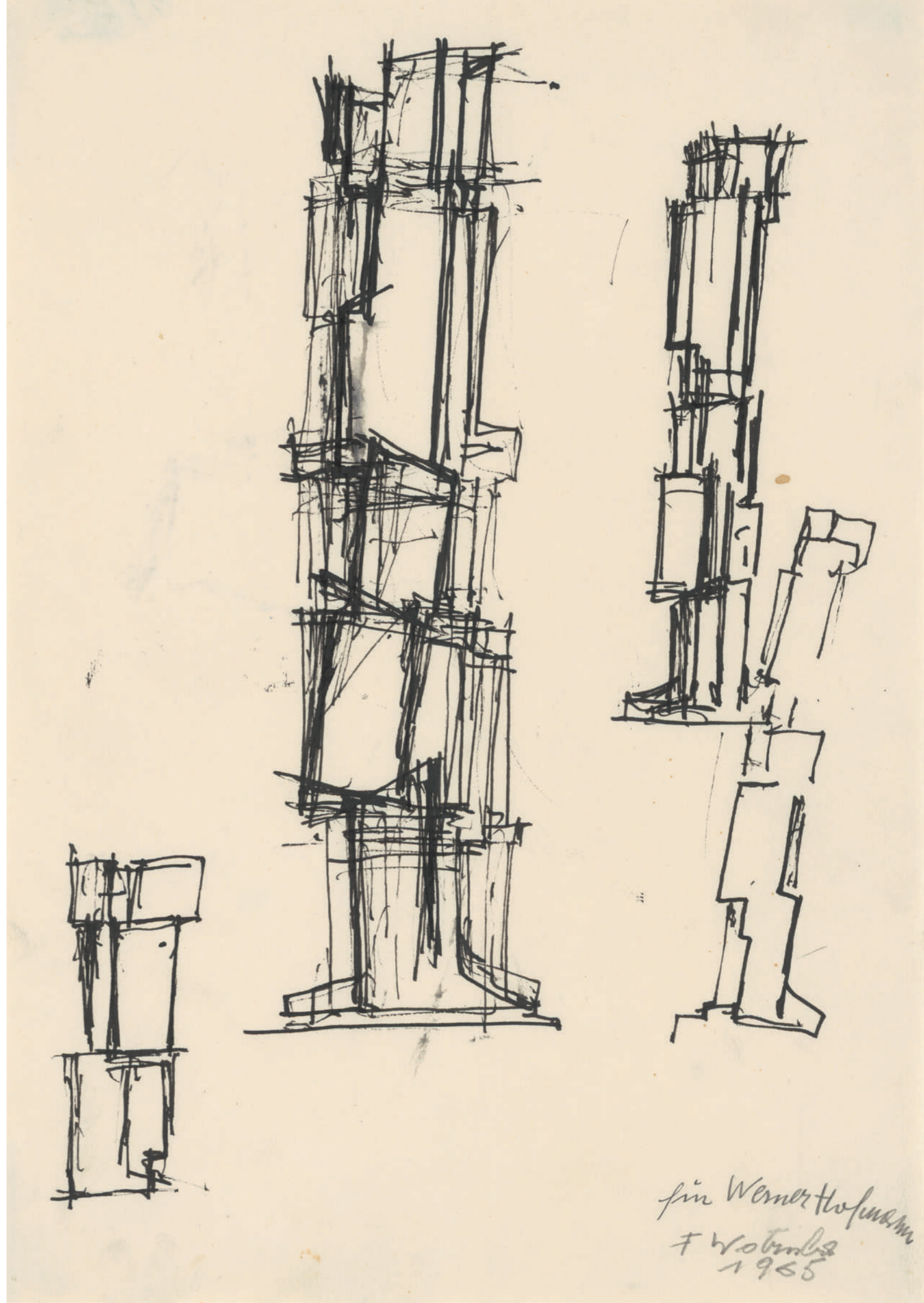
Wotruba widmete das abgebildete Blatt 1965 seinem österreichischen Landsmann **Werner Hofmann** (1928-2013), in Deutschland vor allem bekannt durch seine epochalen Ausstellungen in seiner Amtszeit als Direktor der Hamburger Kunsthalle von 1969-90. Spätestens seit ihrer gemeinsamen Arbeit am 1962 gegründeten Museum des 20. Jahrhunderts in Wien, dem Hofmann als erster Direktor vorstand, verband diese Kulturaktiven eine enge Freundschaft, die in zahlreichen Büchern und Reden Hofmanns zum Werk Wotrubas mündete.

In 1926 **Fritz Wotruba** found his way to sculpture, when he began a short apprenticeship at the School of Applied Arts at the Museum of Art and Industry in his hometown Vienna. Just one year later, his first stone sculptures emerged from his own studio, already showing signs of an urge toward geometric abstraction, which would go on to shape his entire oeuvre. This study with four varying **preliminary sketches of a slender bronze sculpture** bears evidence to his continuous quest to reduce the human body to cubistic forms to the greatest possible extent. In most cases, the only indication of the original subjects are the titles, such as *Standing Figure* (fig. 1), *Caryatid*, or *Head*.

In 1965 Wotruba dedicated the sheet shown here to his Austrian compatriot, **Werner Hofmann** (1928-2013), who was particularly famous in Germany for the epoch-making exhibitions during his tenure as the Director of the Hamburger Kunsthalle from 1969-1990. Ever since their collaboration at the Museum of the 20<sup>th</sup> century in Vienna, founded in 1962, where Hofmann served as the first Director, these two cultural activists were bound by a close friendship that led to countless books and speeches by Hofmann on Wotruba's work.

Fig. 1  
Fritz Wotruba:  
Stehende mit erhobenen Armen, 1961  
Bronze, 77 cm  
© Kunsthandel Wolfgang Werner, Bremen

Abb. 50



Im Jahre 1948 begann **Werner Tübke (1929-2004)** das Kunststudium an der Hochschule seiner Wahlheimat Leipzig, wo er sich 1953 auch als freischaffender Künstler niederließ. Der Hochschule blieb er zeitlebens verbunden, erst als Assistent für Graphik sowie ab 1972 mit einer eigenen Professur, bevor er ein Jahr später die Meisterklasse für Malerei leitete und zum Rektor des Instituts berufen wurde. Tübke avancierte zu einem der bedeutendsten Künstler der DDR und formte zusammen mit Bernhard Heisig und Wolfgang Mattheuer die sogenannte *Leipziger Schule*. Es folgten Einladungen zur Teilnahme an der *documenta* in Kassel 1977 sowie zu zahlreichen Einzelausstellungen in Westdeutschland und Italien. 1984 übertrug man ihm die Gastprofessur der Sommerakademie in Salzburg. Gleichzeitig begann Tübke mit der 12 Jahre währenden Arbeit an seinem berühmtesten Werk, dem riesigen *Bauernkriegs-Panorama* im thüringischen Bad Frankenhausen. Die zwei hier präsentierten Zeichnungen dokumentieren die ganze Bandbreite des zeichnerischen Schaffens dieses hochsensiblen Künstlers; zum einen die altmeisterlich feine Bleistiftstudie aus **Tiflis** von 1961 (Abb. 51), zum anderen jenes souveräne und großformatige **Selbstportrait in Untersicht** von 1971, welches Tübke mit so furiosen Strich aufs Papier bannte (Abb. 52).



In the year 1948, **Werner Tübke (1929-2004)** began studying art in his adopted hometown of Leipzig, where he established himself with a first studio in 1953. He remained connected to the college throughout his life, first as an assistant for graphic art, and starting in 1972 as a professor, before leading a master class in painting and being appointed the head of the institute one year later. Tübke became one of the most important artists in East Germany and created the so-called *Leipzig School* together with Bernhard Heisig and Wolfgang Mattheuer. He was invited to participate in the *documenta* in Kassel in 1977 and was offered numerous solo exhibitions in West Germany and Italy. In 1984 he was named the guest professor at the summer academy in Salzburg. At the same time, Tübke had also begun working on what is now his most famous piece, the giant *Peasants War Panorama* in the Thuringian town of Bad Frankenhausen. The two drawings presented here document the entire pictorial spectrum of this highly sensitive artist's graphic production. One is the fine study of a mother and child from 1961, masterfully drawn in pencil in the city of **Tbilisi** (ill. 51). The other is the confident, large-format **self-portrait from below**, which he captured on paper with furious line work in 1971 (ill. 52).

Abb. 51  
(Originalgröße)



Abb. 52

Als jüngster Künstler dieses Kataloges ist der Brite **John Sergeant (1937-2010)** mit einem **Selbstportrait** von 1994 vertreten. Er studierte am Canterbury College of Art sowie an der Royal Academy School, wo er bereits vor dem Abschluß 1962 für seine Zeichnungen einen ersten Preis gewann. Nach verschiedenen Lehrtätigkeiten wurde Sergeant in den 1970er und frühen 80er Jahren beinahe überhäuft mit Aufträgen für topographische Darstellungen, architektonische Aquarelle und Interieurs. Spätestens nach dem Umzug mit der Familie nach Wales im Jahre 1983 fand er jedoch zurück zur reinen Zeichnung und entdeckte das Stilleben für sich. Im Gegensatz zum Beginn seiner Karriere wandelte Sergeant sich in seinem reifen Werk nun vom Liebhaber der Farben zum Zeichner des Chiaroscuro, indem er Bleistift, Kohle sowie Feder und Tinte den Vorzug gab. Gleichzeitig gewannen eine ausgeklügelte Positionierung des Dargestellten sowie die Beleuchtung in seinen Arbeiten immer mehr an Bedeutung. Auch blieb er dem Realismus treu, ohne sich jedoch eine Interpretation des Sehens zu verbieten. Dem Portrait stand Sergeant allerdings eher skeptisch gegenüber; lediglich zur Erforschung des eigenen Ichs (Fig. 1) erlaubte er sich einige wenige Studien, wie es dieses seltene Blatt mit dem eindringlichen Blick eines sich prüfenden Künstlers zeigt. Sein Werk wurde mit zahlreichen Einzelausstellungen in namhaften Gallerien Londons und 2002 sogar mit einer Präsentation in der dortigen Fine Art Society gewürdigt.

As the youngest artist in this catalogue, the Briton **John Sergeant (1937-2010)** is represented here with a **self-portrait** from 1994. He studied at Canterbury College of Art and at the Royal Academy School, where he won a first prize for his drawings before graduation in 1962. After various teaching positions, Sergeant was almost overwhelmed with assignments for topographical depictions, architectural watercolours and interiors in the 1970s and early 80s. When he moved to Wales with his family in 1983, however, he found his way back to drawing and discovered still life. In contrast to the beginning of his career, Sergeant changed in his mature work from a lover of colour to a chiaroscuro artist, preferring pencil, charcoal and pen and ink. At the same time, lighting and a sophisticated positioning of the subject became more and more important in his work. He also remained true to realism, but without forbidding himself an interpretative approach to what he saw. Sergeant had a rather skeptical attitude toward portraiture; he only allowed himself to carry out a few self-portraits to investigate his own likeness (fig. 1), as this rare sheet shows with the haunting look of an artist's self-examination. His work has been featured in numerous solo exhibitions in well-known London galleries and even received a presentation in the Fine Art Society in 2002.



Fig. 1  
John Sergeant  
in seinem Studio in Wales, 2005  
unbekannter Photograph  
© Florian Härb, London

Der Berliner **Ernst Wilhelm Nay (1902-1968)** zählt heute zu den wichtigsten Malern der deutschen Nachkriegskunst und wird inzwischen mit großen Retrospektiven geehrt. Die ersten künstlerischen Erfahrungen sammelte er als Autodidakt, bis er sich 1924 an der Hochschule der Bildenden Künste seiner Heimatstadt bei Karl Hofer (1878-1950) vorstellte, der sofort Nays Talent erkannte, ein Stipendium besorgte und ihn in seine Malklasse aufnahm. Als Meisterschüler Hofers beendete Nay 1928 sein Studium. Es folgten weitere Auszeichnungen, unter anderem ein neunmonatiges Stipendium der Preussischen Akademie der Künste für die Villa Massimo in Rom. Auch der Kunstmarkt wurde bald auf ihn aufmerksam und renommierte Galerien wie Flechtheim und Cassirer in Berlin nahmen den aufstrebenden Maler in ihr Programm auf. Diese Karriere wurde mit der Machtübernahme der Nazis jäh unterbrochen und Ernst Wilhelm Nay bald als *entarteter Künstler* diffamiert. Nach Kriegsende verließ er, selbst ausgebombt, das zerstörte Berlin und begann im Taunus und später in Köln einen Neustart. Museale Werksausstellungen und Einladungen zu den ersten drei Ausgaben der documenta in Kassel 1955, 1959 und 1964 belohnten diese Mühen.

Mit dem Manifest *Vom Gestaltwert der Farbe* läutete Nay als Gastdozent an der Landeskunstschule in Hamburg im Jahre 1955 seine bekannteste Schaffensperiode ein, in der die sogenannten **Scheibenbilder** für eine Dekade im Mittelpunkt seiner kreativen Arbeit stehen sollten. Trotz der scheinbar zufälligen Spontanität dieser Aquarelle und Gemälde lag den schwerelosen Farbkreisen aber immer eine konzentrierte theoretische Vorbereitung zugrunde, die das Verhältnis von Fläche und Farbe neu strukturierte. Ein handschriftliches *M* auf dem vorliegenden Blatt von 1959 verweist auf den sizilianischen Badeort Mondello, wo Nay sich gerne erholte und das südliche Licht in seine Arbeiten einfließen ließ. Unsere Arbeit wurde bei der Ernst Wilhelm Nay-Stiftung in Köln unter der Nummer 59-041.1 im Nachtrag zum Werkverzeichnis registriert.

The Berlin artist **Ernst Wilhelm Nay (1902-1968)** is now considered one of the most important painters in the German post-war period and has been honoured with major retrospectives. He got his initial artistic experience as an autodidact, until 1924, when he introduced himself to Karl Hofer (1878-1950) at the Academy of Fine Arts in his hometown. Hofer immediately recognized Nay's talent, procured a scholarship for him, and admitted him into his painting class. Nay graduated in 1928 as Hofer's master student. This was followed by further accolades, including a nine-month scholarship from the Prussian Academy of Arts at the Villa Massimo in Rome. The art market would also soon take notice of him, and renowned galleries such as Flechtheim and Cassirer in Berlin adopted this up-and-coming artist into their programs. Yet his career trajectory was abruptly cut short when the Nazis seized power and Ernst Wilhelm Nay soon was defamed as a *degenerate artist*. After the end of the war, having been bombed out of his home and studio, he left the devastated city of Berlin and started up again in the Taunus area and later in Cologne. These efforts were rewarded with exhibitions of his work in museums as well as invitations to the first three documenta events in Kassel, 1955, 1959 and 1964.

With his manifesto *On the Figural Value of Colour* as a guest lecturer at the State School of Art in Hamburg in 1955, Nay ushered in his most well-known production period. For the next decade, his **disc pictures** became the primary subject of his creative production. Despite what at first glance may seem like random spontaneity in these watercolours and paintings, these weightless discs were actually based on concentrated theoretical preparation that restructured the relationship between space and colour. A handwritten *M* on this sheet from 1959 refers to the Sicilian coastal town Mondello, where Nay liked to go to relax and let the southern light flow into his work. Our sheet was registered by the Ernst Wilhelm Nay Foundation in Cologne under the number 59-041.1 in the addendum to his catalogue raisonné.



Abb. 54

Der kalifornische Arzt und Künstler **Sam(uel) Francis (1923-1994)** gilt noch heute als einer der wichtigsten Vertreter des Abstrakten Expressionismus in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Allerdings kam der studierte Mediziner und Psychologe erst nach langjährigen Lazarettaufenthalten aufgrund einer Kriegsverletzung gegen Ende des 2. Weltkrieges mit der darstellenden Kunst in Berührung, die fortan sein Leben bestimmen sollte. Bevor er jedoch den großen Schritt wagte, sich in Paris als freischaffender Künstler niederzulassen, ging Francis noch einmal zurück zur Universität und studierte von 1948-50 Kunstgeschichte und Malerei in Berkeley/Kalifornien. Unter den neuen Eindrücken der Kunstszene in Frankreich fand er dort bald zu einem eigenen farbtintensiven Stil, der heute der Kunstrichtung des *Tachismus* zugeordnet wird.

Allerdings hielt es Francis nicht lange an einem Ort; vielmehr wechselte er mit seinen Projekten auch die Ateliers und nicht zuletzt auch seine privaten Beziehungen: von Paris nach Tokyo, von Bern nach New York. Erst 1962 endeten diese rastlosen Jahre mit der Rückkehr nach Kalifornien. Aber auch in den kommenden Jahrzehnten blieb er als Künstler auf den großen internationalen Kunstausstellungen präsent, wie der Biennale in Venedig oder der documenta in Kassel. 1980 wurde er schließlich mit der Mitgliedschaft in der American Academy of Arts and Letters geehrt.

Die vorliegende, unbetiteltete Arbeit aus dem Jahre 1969 ist ein markantes Beispiel der sogenannten **Farbfeldmalerei**. In unterschiedlich starken Strichen und Tupfen umspülen kräftige Primärfarben die monochrom leere Mitte und erschaffen so ein erstaunliches Raumvolumen. Fließende Übergänge und gewollte Spritzer komplizieren diesen Eindruck und verleihen der Komposition gleichzeitig eine spielerische Leichtigkeit. Diese großformatige Arbeit auf Papier wird im Sam Francis Online Catalogue Raisonné Project unter der WVZ-Nummer SF-69-103 registriert.

The Californian doctor and artist **Sam(uel) Francis (1923-1994)** is still considered one of the most influential abstract expressionists in the second half of the 20<sup>th</sup> century. Having studied medicine and psychology, Francis first came in contact with visual arts towards the end of World War II, after a long-term stay in a military hospital due to a war injury. From then on, art would define his life journey. However, before he made the leap to establish himself as a freelance artist in Paris, Francis first went back to college and studied art history and painting in Berkeley, California, from 1948 to 1950. Immersed in the new impressions of the art scene in France, he soon came to develop his own intensely colourful style, which is now associated with the *Tachisme* movement.

However, Francis never stayed in one place for long. Instead, with each of his projects he also changed studios as well as his private relationships: from Paris to Tokyo, from Bern to New York. It wasn't until 1962 that these restless years ended with his return to California. But even in the following decades, he remained present at the major international art exhibitions such as the Venice Biennale and the documenta in Kassel. In 1980, he was honoured with a membership to the American Academy of Arts and Letters.



This untitled work from the year 1969 is a remarkable example of **colour field painting**. Using brushstrokes and dabs of various strengths, powerful primary colours swirl around the emptiness of the monochromatic centre, thus creating an astounding spatial volume. Flowing transitions and intentional splashes enhance this impression and simultaneously provide the composition with a playful sense of ease. This large-format work on paper is registered in the Sam Francis Online Catalogue Raisonné Project under the number SF-69-103.

Fig. 1  
Sam Francis, 1968  
unbekannter Photograph



Abb. 55

Abb. 1	<b>Jean Cocteau</b> (Maisons-Lafitte 1889 - 1963 Milly-la-Forêt) <b>Die linke Hand des Künstlers, 1940</b> Bleistift auf Vélín signiert und datiert: <i>Jean / 1940</i> 306 x 205 mm
Abb. 2	<b>Adolph von Menzel</b> (Breslau 1815 - 1905 Berlin) <b>Liegender Mann mit Hut, um 1880</b> Graphit, partiell gewischt, auf beigem Papier monogrammiert: <i>A.M.</i> 223 x 284 mm
Abb. 3	<b>Adolph von Menzel</b> (Breslau 1815 - 1905 Berlin) <b>Aufblickender Alter mit Bart, 1904</b> Bleistift und Kohle, partiell gewischt, auf Papier signiert und datiert: <i>Ad. v. Menzel / 7. April / 1904</i> 401 x 263 mm
Abb. 4	<b>Adolph von Menzel</b> (Breslau 1815 - 1905 Berlin) <b>Doppelportrait Martha Liebermann, 1896</b> Bleistift auf Papier, partiell gewischt monogrammiert und datiert: <i>A.M. / 96</i> 210 x 131 mm
Abb. 5	<b>Adolph von Menzel</b> (Breslau 1815 - 1905 Berlin) <b>Junge Frau mit schulterfreiem Kleid, 1888</b> Bleistift auf Papier, partiell gewischt monogrammiert und datiert: <i>A.M. / 88</i> 208 x 130 mm
Abb. 6	<b>Franz Skarbina</b> (Berlin 1849 - 1910) <b>Blick durch blattlosen Baum in Potsdam, 1909</b> Bleistift, partiell gewischt, auf Papier signiert, beschriftet und datiert: <i>F. Skarbina, Potsdam / April 1909.</i> 235 x 137 mm
Abb. 7	<b>Franz Skarbina</b> (Berlin 1849 - 1910) <b>Baumstamm am Hang, 1904</b> Zimmermannsbleistift auf Papier signiert, beschriftet und datiert: <i>F. Skarbina/ Berg 1904</i> 323 x 244 mm
Abb. 8	<b>Walter Leistikow</b> (Bromberg/ Posen 1865 - 1908 Berlin) <b>Wald bei Friedrichsruh (II), um 1895</b> Aquarell und Gouache auf Papier signiert und beschriftet: <i>W. Leistikow/ Friedrichsruh</i> 313 x 478 mm
Abb. 9	<b>Walter Leistikow</b> (Bromberg/ Posen 1865 - 1908 Berlin) <b>Meeresbrandung, um 1902</b> Gouache auf Papier, auf Karton montiert mit Pinsel signiert: <i>W. Leistikow</i> 493 x 644 mm
Abb. 10	<b>Richard Müller</b> (Tschirnitz/ Böhmen 1874 - 1954 Dresden) <b>In der Ruine Bösig, 1939</b> Bleistift und Kohle, auf Papier bezeichnet, datiert und signiert: <i>Ruine Bösig 1939 - Rich. Müller</i> WVZ-Nr. Z1939.14 415 x 304 mm
Abb. 11	<b>Richard Müller</b> (Tschirnitz/ Böhmen 1874 - 1954 Dresden) <b>In der Ruine Bösig, 1904</b> Schwarze und weiße Kreide, auf braunem Papier datiert und monogrammiert: <i>13. Juli 04 - R.M.</i> WVZ-Nr. Z1904.10 578 x 440 mm
Abb. 12	<b>Max Liebermann</b> (Berlin 1847 - 1935) <b>Blumenbeet im Garten Liebermann am Wannsee</b> Pastellkreiden auf Papier, signiert: <i>MLiebermann</i> 235 x 306 mm

**Jean Cocteau**  
(Maisons-Lafitte 1889 - 1963 Milly-la-Forêt)  
**The left hand of the artist, 1940**  
Pencil on vellum  
signed and dated: *Jean / 1940*  
306 x 205 mm

**Adolph von Menzel**  
(Breslau 1815 - 1905 Berlin)  
**Reclining man with a hat, ca. 1880**  
Graphite, partly smeared, on creme paper  
monogramed: *A. M.*  
223 x 284 mm

**Adolph von Menzel**  
(Breslau 1815 - 1905 Berlin)  
**Portrait of a bearded man, 1904**  
Pencil and charcoal, partly smeared, on paper  
signed and dated: *Ad. v. Menzel / 7. April / 1904*  
401 x 263 mm

**Adolph von Menzel**  
(Breslau 1815 - 1905 Berlin)  
**Double portrait of Martha Liebermann, 1896**  
Pencil on paper, partly smeared  
monogramed and dated: *A.M. / 96*  
210 x 131 mm

**Adolph von Menzel**  
(Breslau 1815 - 1905 Berlin)  
**Young woman with an evening dress, 1888**  
Pencil on paper, partly smeared  
monogramed and dated: *A.M. / 88*  
208 x 130 mm

**Franz Skarbina**  
(Berlin 1849 - 1910)  
**A bare-branched tree in Potsdam, 1909**  
Pencil, partly smeared, on paper  
signed, inscribed and dated:  
*F. Skarbina, Potsdam / April 1909.*  
235 x 137 mm

**Franz Skarbina**  
(Berlin 1849 - 1910)  
**A tree-trunk on a slope, 1904**  
Carpenter s pencil on paper  
signed, inscribed and dated: *F. Skarbina/ Berg 1904*  
323 x 244 mm

**Walter Leistikow**  
(Bromberg/ Poznan 1865 - 1908 Berlin)  
**Forest near Friedrichsruh (II), ca. 1895**  
Watercolour and gouache on paper  
signed and inscribed: *W. Leistikow / Friedrichsruh*  
313 x 478 mm

**Walter Leistikow**  
(Bromberg/ Poznan 1865 - 1908 Berlin)  
**Breaking of waves, ca. 1902**  
Gouache on paper, mounted on cardboard  
signed with brush: *W. Leistikow*  
493 x 644 mm

**Richard Müller**  
(Tschirnitz/ Bohemia 1874 - 1954 Dresden)  
**In the ruined Bezděz Castle, 1939**  
Pencil and charcoal, on paper  
inscribed, dated and signed:  
*Ruine Bösig 1939 - Rich. Müller*  
cat. rais. no. Z1939.14  
415 x 304 mm

**Richard Müller**  
(Tschirnitz/ Bohemia 1874 - 1954 Dresden)  
**In the ruined Bezděz Castle, 1904**  
Black and white chalk, on brown paper  
dated and monogramed: *13. Juli 04 - R.M.*  
cat. rais. no. Z1904.10  
578 x 440 mm

**Max Liebermann**  
(Berlin 1847 - 1935)  
**Flowers in the garden of the artist's summer house**  
Pastels on paper, signed: *MLiebermann*  
235 x 306 mm

Abb. 13 **Lyonel Feininger**  
(New York 1871 - 1950)  
**Verschnittene Mansardenfenster in Paris, 1893**  
Bleistift auf Papier, gelocht, datiert und bezeichnet:  
*Paris Jan. 4<sup>th</sup>. 1893 / R. de Chevreuse*  
139 x 171 mm  
Ausstellungen:  
Galerie Lambert Rouland, Paris 2000:  
*Sous le ciel de Paris, Dessins 1892-1911*, Nr. 21  
Moeller Fine Art, New York 2015:  
*Lyonel Feininger, The Early Years*, Nr. 13

Abb. 14 **Max Klinger - Umkreis**  
(Leipzig 1857 - 1920 Großjena)  
**Frühlingserwachen**  
Bleistift auf zwei Bögen Papier  
307 x 239 / 346 x 280 mm

Abb. 15 **Franz von Stuck**  
(Tettenweis 1863-1928 München)  
**Der kleine Faun mit Weintrauben, vor 1886**  
Feder in Schwarz auf bräunlichem Transparentpapier  
monogrammiert mit Feder  
260 x 160  
Ausstellungen:  
Landesgalerie Passau auf Schloß Neuburg am Inn, 2013  
Österreichische Galerie im Oberen Belvedere, Wien 2016:  
*Franz von Stuck in Wien, Sünde und Sezession*, Kat. Nr. 110

Abb. 16 **Osmar H. Schindler**  
(Burghardtsdorf 1867 - 1927 Dresden-Wachwitz)  
**Portrait eines jungen Mannes, um 1900**  
Schwarze und farbige Pastellkreiden auf rosa Papier  
Nachlaß-Stempel verso  
590 x 354 mm

Abb. 17 **Osmar H. Schindler**  
(Burghardtsdorf 1867 - 1927 Dresden-Wachwitz)  
**Portrait einer Frau mit schwarzem Haar, 1901**  
Schwarze und farbige Pastellkreiden auf rosa Papier  
Nachlaß-Stempel verso, datiert: *24. Aug. 01.*  
590 x 720 mm

Abb. 18 **Osmar H. Schindler**  
(Burghardtsdorf 1867 - 1927 Dresden-Wachwitz)  
**Studie eines männlichen Aktes**  
Schwarze und farbige Pastellkreiden auf rosa Papier  
Nachlaß-Stempel verso  
432 x 381 mm

Abb. 19 **Franz von Stuck**  
(Tettenweis 1863 - 1928 München)  
**Rückenstudie eines weiblichen Aktes**  
Rote und schwarze Kreide, weiß gehöht,  
auf blaugrauem Papier  
634 x 470 mm

Abb. 20 **Franz von Stuck**  
(Tettenweis 1863 - 1928 München)  
**Teilstudien eines männlichen Aktes, um 1909**  
Bleistift und schwarze Kreide, partiell weiß gehöht  
auf grauem Papier, signiert: *STUCK* (ligiert)  
510 x 239 mm

Abb. 21 **Franz von Stuck**  
(Tettenweis 1863 - 1928 München)  
**Aktstudie mit angewinkeltem Bein, um 1919**  
Rote und blaue Kreide, partiell weiß gehöht  
auf braunem Papier  
signiert in Rot: *FRANZ/ VON/ STUCK*  
421 x 301 mm

Abb. 22 **Richard Müller**  
(Tschirnitz/ Böhmen 1874 - 1954 Dresden)  
**Medusa, 1910**  
Bleistift und schwarze Kreide, auf Karton  
monogrammiert und datiert: *R.M./ 1910*  
WVZ-Nr. Z1910.04  
253 x 510 mm  
Literatur:  
Franz H. Meißner: *Das Werk von Richard Müller*,  
Dresden 1921, Nr. 122, Abb. S. 121

Abb. 23 **Ludwig von Hofmann**  
(Darmstadt 1861 - 1945 Pillnitz)  
**Die Tänzerin Ruth St. Denis, 1906**  
Schwarze Kreide auf Transparentpapier  
monogrammiert: *LvH*  
212 x 267 mm

**Lyonel Feininger**  
(New York 1871 - 1950)  
**Roof windows in Paris under the snow, 1893**  
Pencil on paper, punched, dated and inscribed:  
*Paris Jan. 4<sup>th</sup>. 1893 / R. de Chevreuse*  
139 x 171 mm  
Exhibitions:  
Galerie Lambert Rouland, Paris 2000:  
*Sous le ciel de Paris, Dessins 1892-1911*, no. 21  
Moeller Fine Art, New York 2015:  
*Lyonel Feininger, The Early Years*, no. 13

**Circle of Max Klinger**  
(Leipzig 1857 - 1920 Großjena)  
**Spring awakening**  
Pencil on two separate sheets of paper  
307 x 239 / 346 x 280 mm

**Franz von Stuck**  
(Tettenweis 1863-1928 Munich)  
**The young faun with grapes, before 1886**  
Pen and black ink on brown transparent paper  
monogramed with pen and ink  
260 x 160  
exhibitions:  
Landesgalerie Passau at Castle Neuburg on the Inn, 2013  
Austrian Gallery in the Upper Belvedere, Vienna 2016:  
*Franz von Stuck in Vienna, Sm und Secession*, cat. no. 110

**Osmar H. Schindler**  
(Burghardtsdorf 1867 - 1927 Dresden-Wachwitz)  
**Portrait of a young man, ca. 1900**  
Black and coloured pastells on pink paper  
estate-stamp on the verso  
590 x 354 mm

**Osmar H. Schindler**  
(Burghardtsdorf 1867 - 1927 Dresden-Wachwitz)  
**Portrait of a woman with black hair, 1901**  
Black and coloured pastells on pink paper  
estate-stamp on the verso, dated: *24. Aug. 01.*  
590 x 720 mm

**Osmar H. Schindler**  
(Burghardtsdorf 1867 - 1927 Dresden-Wachwitz)  
**Study of a male nude**  
Black and coloured pastells on pink paper  
estate-stamp on the verso  
432 x 381 mm

**Franz von Stuck**  
(Tettenweis 1863 - 1928 Munich)  
**Study of a female nude**  
Red and black chalk, heightened with white  
on bluegrey paper  
634 x 470 mm

**Franz von Stuck**  
(Tettenweis 1863 - 1928 Munich)  
**Different studies of a male nude, ca. 1909**  
Pencil and black chalk, partly heightened with white  
on grey paper, signed: *STUCK* (attached)  
510 x 239 mm

**Franz von Stuck**  
(Tettenweis 1863 - 1928 Munich)  
**Male nude study, ca. 1919**  
Red and blue chalk, partly heightened with white  
on brown paper  
signed in red: *FRANZ/ VON/ STUCK*  
421 x 301 mm

**Richard Müller**  
(Tschirnitz/ Bohemia 1874 - 1954 Dresden)  
**Medusa, 1910**  
Pencil and black chalk, on cardboard  
monogramed und dated: *R.M./ 1910*  
cat. rais. no. Z1910.04  
253 x 510 mm  
literature:  
Franz H. Meißner: *Das Werk von Richard Müller*,  
Dresden 1921, no. 122, ill. p. 121

**Ludwig von Hofmann**  
(Darmstadt 1861 - 1945 Pillnitz)  
**The dancer Ruth St. Denis, 1906**  
Black chalk on transparent paper  
monogramed: *LvH*  
212 x 267 mm

- Abb. 24 **Ludwig von Hofmann**  
(Darmstadt 1861 - 1945 Pillnitz)  
**Sitzender junger Männerakt**  
Schwarze Kreide auf Papier  
monogrammiert: *LvH*  
490 x 290 mm
- Abb. 25 **Hans von Marées**  
(Elberfeld 1837 - 1887 Rom)  
**Aktstudie für einen Ringer, um 1883**  
Kohle und Bleistift auf beigem Papier  
480 x 293 mm  
Provenienz:  
Conrad Fiedler, München  
Mary Balling, Partenkirchen  
Literatur:  
J. Meier-Graefe: *Hans von Marées*, München 1909  
Bd. III, S. 476, Nr. 718
- Abb. 26 **Ludwig von Hofmann**  
(Darmstadt 1861 - 1945 Pillnitz)  
**Junge Männer am Schwimmbad, um 1910**  
Kohle und farbige Kreiden, auf Papier  
monogrammiert: *LvH*  
308 x 266 mm
- Abb. 27 **Ludwig von Hofmann**  
(Darmstadt 1861 - 1945 Pillnitz)  
**Bäume im Sturm, 1919 / 1939**  
Schwarze und farbige Pastellkreiden auf Papier  
monogrammiert: *LvH* (ligiert)  
204 x 294 mm
- Abb. 28 **Fritz Uphoff**  
(Witten 1890 - 1966 Worpswede)  
**Die Bergin-Anlage in Mannheim-Rheinau**  
Aquarell und Gouache, auf Malpappe  
mit Pinsel signiert: *F Uphoff*  
620 x 515 mm
- Abb. 29 **Heinrich Kley**  
(Karlsruhe 1863 - 1945 München)  
**Die Zeche Westphalen in Ahlen, 1921**  
Aquarell und Gouache, auf Papier  
signiert: *Kley*  
507 x 365 mm
- Abb. 30 **Gottfried Brockmann**  
(Köln 1903 - 1983 Kiel)  
**Gliederpuppe in Bewegung, 1922**  
Bleistift auf hellbraunem Papier  
beschriftet und datiert: *fb / 22*  
verso signiert und datiert: *Gottfried Brockmann/ 1922*  
151 x 125 mm  
Ausstellungen:  
Stadtgalerie im Sophienhof, Kiel, Haus am Waldsee, Berlin,  
Rheinisches Landesmuseum, Bonn 1995/96:  
*Gottfried Brockmann. Bild und Überzeitlichkeit*, Nr. 61  
Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln, Kunsthalle Kiel, Kiel 2000:  
*Zeitgenossen. August Sander und die Kunstszene  
der 20er Jahre im Rheinland*, Nr. 317
- Abb. 31 **Gottfried Brockmann**  
(Köln 1903 - 1983 Kiel)  
**Der Gipsabdruck ersetzt das Fleisch, 1923**  
Bleistift auf beigem Papier, alt montiert  
monogrammiert: *B*  
verso signiert, datiert, betitelt und beschriftet  
243 x 168 mm  
Ausstellungen:  
Stadtgalerie im Sophienhof, Kiel, Haus am Waldsee, Berlin,  
Rheinisches Landesmuseum, Bonn 1995/96:  
*Gottfried Brockmann. Bild und Überzeitlichkeit*, Nr. 68
- Abb. 32 **Ernst Barlach**  
(Wedel/ Holstein 1870 - 1938 Rostock)  
**Bärtiger Wanderer mit Stecken, 1915/16**  
Kohle auf beigem Papier, zweiseitig gezahnt  
signiert: *E Barlach*  
386 x 304 mm  
A. Wittbold/ E. Laur: Werkverzeichnis III, Nr. 1423  
Ausstellungen:  
Deutsche Akademie der Künste, Berlin 1963:  
*Ernst Barlach, Zum 25. Todesjahr*, Kat. S. 53  
Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1965:  
*Ernst Barlach. Zeichnungen aus dem Hause des Künstlers  
auf dem Heidberg bei Güstrow*, Nr. 38

**Ludwig von Hofmann**  
(Darmstadt 1861 - 1945 Pillnitz)  
**Seated young male nude**  
Black chalk on paper  
monogramed: *LvH*  
490 x 290 mm

**Hans von Marées**  
(Elberfeld 1837 - 1887 Rome)  
**Study for a wrestler, ca. 1883**  
Charcoal and pencil on creme paper  
480 x 293 mm  
provenance:  
Conrad Fiedler, Munich  
Mary Balling, Partenkirchen  
literature:  
J. Meier-Graefe: *Hans von Marées*, Munich 1909  
vol. III, p. 476, no. 718

**Ludwig von Hofmann**  
(Darmstadt 1861 - 1945 Pillnitz)  
**Young bathers near a pool, ca. 1910**  
Charcoal and coloured chalks, on paper  
monogramed: *LvH*  
308 x 266 mm

**Ludwig von Hofmann**  
(Darmstadt 1861 - 1945 Pillnitz)  
**Trees in the storm, 1919 / 1939**  
Black and coloured chalks on paper  
monogramed: *LvH* (attached)  
204 x 294 mm

**Fritz Uphoff**  
(Witten 1890 - 1966 Worpswede)  
**The Bergin industrial plant in Mannheim-Rheinau**  
Watercolour and gouache, on cardboard  
signed with brush: *F Uphoff*  
620 x 515 mm

**Heinrich Kley**  
(Karlsruhe 1863 - 1945 Munich)  
**The coal mine Westphalen in Ahlen, 1921**  
Watercolour and gouache, on paper  
signed: *Kley*  
507 x 365 mm

**Gottfried Brockmann**  
(Cologne 1903 - 1983 Kiel)  
**A manikin in motion, 1922**  
pencil on brown paper  
inscribed and dated: *fb / 22*  
signed and dated on the verso: *Gottfried Brockmann/ 1922*  
151 x 125 mm  
exhibitions:  
Stadtgalerie im Sophienhof, Kiel, Haus am Waldsee, Berlin,  
Rheinisches Landesmuseum, Bonn 1995/96:  
*Gottfried Brockmann. Bild und Überzeitlichkeit*, no. 61  
Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln, Kunsthalle Kiel, Kiel 2000:  
*Zeitgenossen. August Sander und die Kunstszene  
der 20er Jahre im Rheinland*, no. 317

**Gottfried Brockmann**  
(Cologne 1903 - 1983 Kiel)  
**The plaster cast replacing the flesh, 1923**  
Pencil on creme paper, on an old mount  
monogramed: *B*  
signed, dated, entitled and inscribed on the verso  
243 x 168 mm  
exhibitions:  
Stadtgalerie im Sophienhof, Kiel, Haus am Waldsee, Berlin,  
Rheinisches Landesmuseum, Bonn 1995/96:  
*Gottfried Brockmann. Bild und Überzeitlichkeit*, no. 68

**Ernst Barlach**  
(Wedel/ Holstein 1870 - 1938 Rostock)  
**Walking man with a stick, 1915/16**  
Charcoal on creme paper, serrated on two sides  
signed: *E Barlach*  
386 x 304 mm  
A. Wittbold/ E. Laur: cat. rais. III, no. 1423  
exhibitions:  
Deutsche Akademie der Künste, Berlin 1963:  
*Ernst Barlach, Zum 25. Todesjahr*, cat. p. 53  
Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1965:  
*Ernst Barlach. Zeichnungen aus dem Hause des Künstlers  
auf dem Heidberg bei Güstrow*, no. 38

Abb. 33 **August Macke**  
(Meschede 1887 - 1914 Perthes-lès-Hurlus)  
**Elisabeth Macke lesend, 1914**  
Kohle auf Papier, alt montiert  
Nachlaß-Stempel, Datierung und Beschriftung auf Montage  
174 x 107 mm  
Ausstellung:  
Galerie von der Heyde, Berlin 1934:  
*August Macke. Zur 20sten Wiederkehr seines Todestages*, Nr. 50

Abb. 34 **Max Beckmann**  
(Leipzig 1884 - 1950 New York)  
**Liegender Akt (Gefallene Amazone), 1911**  
Bleistift, partiell gewischt, auf beigem Karton  
datiert und signiert: *23.5.11 / Beckmann*  
307 x 263 mm

Abb. 35 **Max Beckmann**  
(Leipzig 1884 - 1950 New York)  
**Der Kellner, 1944**  
Feder in Schwarz über Bleistift, auf Papier  
verso signiert, betitelt und datiert:  
*Beckmann / der Kellner / 26. April 44 / A´dam*  
266 x 117 mm

Abb. 36 **Max Beckmann**  
(Leipzig 1884 - 1950 New York)  
**Die großen Kellner, 1944**  
Feder in Schwarz über Bleistift, auf Papier  
signiert: *Beckmann*  
verso betitelt und datiert:  
*Die großen Kellner ´26. April 1944 / A´dam*  
366 x 228 mm

Abb. 37 **Rudolf Schlichter**  
(Calw 1890 - 1955 München)  
*Auf dem Anstand*  
**Drei Damen im Romanischen Café in Berlin**  
Schwarze Kreide auf Papier  
signiert und betitelt:  
*R. Schlichter / Auf dem Anstand*  
696 x 565 mm

Abb. 38 **Rudolf Schlichter**  
(Calw 1890 - 1955 München)  
**Liegende mit Schnürstiefeln**  
Bleistift auf hellbraunem Papier  
signiert: *R. Schlichter*  
315 x 443 mm  
Ausstellung:  
David Nolan Gallery, New York 1988:  
*German Realist Drawings from the 1920s*, Nr. 24

Abb. 39 **Rudolf Schlichter**  
(Calw 1890 - 1955 München)  
**Elisabeth Schlichter (Speedy) mit Halskette, um 1930**  
Bleistift auf transparentem Papier, signiert  
600 x 424 mm

Abb. 40 **August Blunck**  
(Altona 1858 - 1946 Berlin)  
**Junge Frau im Garten**  
Oel auf Leinwand, auf Holz kaschiert  
signiert in Rot: *A. Blunck*  
503 x 312 mm

Abb. 41 **Lotte Laserstein**  
(Preussisch Holland 1898 - 1993 Kalmar/ Schweden)  
**Portrait eines Jungen mit rotem Haar, 1933**  
Oel auf grundiertem Papier  
signiert mit Bleistift: *Lotte Laserstein*  
386 x 272 mm  
WVZ-Nr. M1933/3

Abb. 42 **Karl Hubbuch**  
(Karlsruhe 1891 - 1979)  
**Ein Herrenfahrrad**  
Bleistift auf Büttenpapier, Signaturstempel  
384 x 578 mm

Abb. 43 **Emil Nolde**  
(Nolde/ Schleswig 1867 - 1956 Seebüll)  
**Portrait einer jungen Frau mit dunklem Haar, um 1920**  
Aquarell auf Japanpapier  
signiert mit Bleistift: *Nolde*  
448 x 343 mm  
WVZ-Nr.: Nolde A-209/ 2021

**August Macke**  
(Meschede 1887 - 1914 Perthes-lès-Hurlus)  
**Elisabeth Macke reading, 1914**  
Charcoal on paper, mounted on creme paper  
estate-stamp, date and inscription on the mount  
174 x 107 mm  
exhibition:  
Galerie von der Heyde, Berlin 1934: *August Macke.  
Zur 20sten Wiederkehr seines Todestages*, no. 50

**Max Beckmann**  
(Leipzig 1884 - 1950 New York)  
**Reclining female nude (fallen amazon), 1911**  
Pencil, partly smeared, on creme cardboard  
dated and signed: *23.5.11 / Beckmann*  
307 x 263 mm

**Max Beckmann**  
(Leipzig 1884 - 1950 New York)  
**Der Kellner (The waiter), 1944**  
Pen and black ink over pencil, on paper  
signed, entitled and dated on the verso:  
*Beckmann / der Kellner / 26. April 44 / A´dam*  
266 x 117 mm

**Max Beckmann**  
(Leipzig 1884 - 1950 New York)  
**Die großen Kellner (The tall waiters), 1944**  
Pen and black ink over pencil, on paper  
signed: *Beckmann*  
entitled and dated on the verso:  
*Die großen Kellner ´26. April 1944 / A´dam*  
366 x 228 mm

**Rudolf Schlichter**  
(Calw 1890 - 1955 Munich)  
*Auf dem Anstand (On the hide)*  
**Three ladies in the Romanisches Café in Berlin**  
Black chalk on paper  
signed and entitled:  
*R. Schlichter / Auf dem Anstand*  
696 x 565 mm

**Rudolf Schlichter**  
(Calw 1890 - 1955 Munich)  
**Reclinig woman with laced boots**  
Pencil on lightbrown paper  
signed: *R. Schlichter*  
315 x 443 mm  
exhibition:  
David Nolan Gallery, New York 1988:  
*German Realist Drawings from the 1920s*, no. 24

**Rudolf Schlichter**  
(Calw 1890 - 1955 Munich)  
**Elisabeth Schlichter (Speedy) with a necklace, ca. 1930**  
Pencil on transparent paper, signed  
600 x 424 mm

**August Blunck**  
(Altona 1858 - 1946 Berlin)  
**Young woman sitting in the garden**  
Oil on canvas, mounted on wood  
signed in red: *A. Blunck*  
503 x 312 mm

**Lotte Laserstein**  
(Preussisch Holland 1898 - 1993 Kalmar/ Sweden)  
**Portrait of a boy with red hair, 1933**  
Oil on prepared paper  
signed with pencil: *Lotte Laserstein*  
386 x 272 mm  
cat. rais. no. M1933/3

**Karl Hubbuch**  
(Karlsruhe 1891 - 1979)  
**A man´s bicycle**  
Pencil on paper, signature stamp  
384 x 578 mm

**Emil Nolde**  
(Nolde/ Schleswig 1867 - 1956 Seebüll)  
**Portrait of a young woman with black hair, ca. 1920**  
Watercolour on japanese tissue paper  
signed with pencil: *Nolde*  
448 x 343 mm  
cat. rais. no.: Nolde A-209/ 2021



- Abb. 44 **Emil Nolde**  
(Nolde/ Schleswig 1867 - 1956 Seebüll)  
**Segler und Dampfboot in China, 1913**  
Tusche in Schwarz und Aquarell auf Papier  
signiert mit Bleistift: *Nolde*  
240 x 345 mm
- Abb. 45 **Ernst Ludwig Kirchner**  
(Aschaffenburg 1880 - 1938 Davos)  
**Modell im langen Kleid im Atelier, um 1910**  
Tuschpinsel in Schwarz auf gelbem Papier  
verso Nachlaß-Stempel des Kunstmuseums Basel  
433 x 302 mm  
Ausstellungen:  
Galerie Nierendorf, Berlin 1961: *E. L. Kirchner*, Nr. 10  
Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg 1991:  
*Ernst Ludwig Kirchner-Zeichnungen, Aquarelle*, Nr. 29
- Abb. 46 **Louis (-Adolph) Soutter**  
(Morges 1871 - 1942 Ballaigues/ Lausanne)  
**CHRIST, um 1935**  
Feder in Schwarz, blaue Farbflecken, auf Papier  
betitelt mit Feder: *CHRIST*, nummeriert: 131  
256 x 171 mm
- Abb. 47 **Alberto Giacometti**  
(Borgonovo/ Stampa 1901 - 1966 Chur)  
**Stuhl und Ofen im Atelier in Paris, 1940**  
Bleistift, partiell gewischt, auf Papier  
signiert und datiert: *Alberto Giacometti. / 1940*  
321 x 244 mm  
Ausstellungen:  
Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2013:  
*Die Spielfelder*, Nr. 40  
Fundacion Mapfre, Madrid 2013:  
*Giacometti - Terrenos de juego*
- Abb. 48 **Natalija Gontscharowa**  
(Ladyschino/ Tula 1881 - 1962 Paris)  
**Ohne Titel (Berge), 1912**  
Aquarell auf Papier  
umlaufend beschriftet, datiert und signiert:  
*... 1912 N. Gontcharova*  
236 x 140 (Blattgröße 268 x 172) mm
- Abb. 49 **Fritz Wotruba**  
(Wien 1907 - 1975)  
**Vier Entwürfe für Walkürenschilde, um 1967**  
Aquarell und Tusche, auf Papier  
beschriftet und signiert: *Walküren Schild F Wotruba*  
328 x 487 mm
- Abb. 50 **Fritz Wotruba**  
(Wien 1907 - 1975)  
**Vier Entwürfe für eine Skulptur, 1965**  
Feder in Schwarz, auf Papier  
gewidmet, signiert und datiert:  
*für Werner Hofmann / F Wotruba / 1965*  
418 x 290 mm
- Abb. 51 **Werner Tübke**  
(Schönebeck 1929 - 2004 Leipzig)  
**Mutter und Kind in Tiflis, 1961**  
Bleistift auf Papier  
beschriftet, datiert und signiert: *Tiflis 1961 Tübke*  
190 x 110 mm  
Ausstellung:  
Galerie Brusberg, Berlin 2004: *Lob der Zeichnung*
- Abb. 52 **Werner Tübke**  
(Schönebeck 1929 - 2004 Leipzig)  
**Selbstportrait, 1971**  
Kohle, partiell gewischt, umrandet, auf Papier  
datiert: *1971*, WVZ-Nr. Z17/71 verso  
383 x 408 mm  
Literatur:  
Peter Betthausen: *Werner Tübke*, Berlin 1989, S. 60f.  
Peter Meißner: *Werner Tübke, Leben und Werk*,  
Leipzig 1989, S. 216
- Abb. 53 **John Sergeant**  
(London 1937 - 2010 Powys)  
**Selbstportrait mit Brille, um 1994**  
Schwarze Kreide, partiell weiß gehöht,  
auf braunem Papier  
292 x 240 mm

**Emil Nolde**  
(Nolde/ Schleswig 1867 - 1956 Seebüll)  
**A sailing and a steam boat in China, 1913**  
Pen and black ink, watercolour, on paper  
signed with pencil: *Nolde*  
240 x 345 mm

**Ernst Ludwig Kirchner**  
(Aschaffenburg 1880 - 1938 Davos)  
**Model sitting in the artist's studio, ca. 1910**  
Brush and black ink, on yellow paper  
estate-stamp Kunstmuseum Basel on the verso  
433 x 302 mm  
exhibitions:  
Galerie Nierendorf, Berlin 1961: *E. L. Kirchner*, no. 10  
Kunsthalle Nürnberg, Nuremberg 1991:  
*Ernst Ludwig Kirchner-Zeichnungen, Aquarelle*, no. 29

**Louis (-Adolph) Soutter**  
(Morges 1871 - 1942 Ballaigues/ Lausanne)  
**CHRIST, ca. 1935**  
Pen and black ink, blue coloured spots, on paper  
entitled with pen and ink: *CHRIST*, numbered: 131  
256 x 171 mm

**Alberto Giacometti**  
(Borgonovo/ Stampa 1901 - 1966 Chur)  
**A chair and a stove in the artist's studio in Paris, 1940**  
Pencil, partly smeared, on paper  
signed and dated: *Alberto Giacometti. / 1940*  
321 x 244 mm  
exhibitions:  
Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2013:  
*Die Spielfelder*, no. 40  
Fundacion Mapfre, Madrid 2013:  
*Giacometti - Terrenos de juego*

**Natalia Goncharova**  
(Ladyschino/ Tula 1881 - 1962 Paris)  
**No title (Mountains), 1912**  
Watercolour on paper  
inscribed, dated and signed on the margin:  
*... 1912 N. Gontcharova*  
236 x 140 (sheet 268 x 172) mm

**Fritz Wotruba**  
(Vienna 1907 - 1975)  
**Four designs for shields of the walkyries, ca. 1967**  
Watercolour and black ink, on paper  
inscribed and signed: *Walküren Schild F Wotruba*  
328 x 487 mm

**Fritz Wotruba**  
(Vienna 1907 - 1975)  
**Four designs for a sculpture, 1965**  
Pen and black ink, on paper  
dedicated, signed and dated:  
*für Werner Hofmann / F Wotruba / 1965*  
418 x 290 mm

**Werner Tübke**  
(Schönebeck 1929 - 2004 Leipzig)  
**Mother and child in Tiflis, 1961**  
Pencil on paper  
inscribed, dated and signed: *Tiflis 1961 Tübke*  
190 x 110 mm  
exhibition:  
Galerie Brusberg, Berlin 2004: *Lob der Zeichnung*

**Werner Tübke**  
(Schönebeck 1929 - 2004 Leipzig)  
**Selfportrait, 1971**  
Charcoal, partly smeared, framing lines, on paper  
dated: *1971*, cat. rais. no. on the verso: Z17/71  
383 x 408 mm  
literature:  
Peter Betthausen: *Werner Tübke*, Berlin 1989, p. 60f.  
Peter Meißner: *Werner Tübke, Leben und Werk*,  
Leipzig 1989, p. 216

**John Sergeant**  
(London 1937 - 2010 Powys)  
**Selfportrait with glasses, ca. 1994**  
Black chalk, partly heightened with white  
on brown paper  
292 x 240 mm

Abb. 54 **Ernst Wilhelm Nay**  
(Berlin 1902 - 1968 Köln)  
**Ohne Titel (Scheibenbild), 1959**  
Aquarell auf Papier  
signiert, datiert und bezeichnet: *NAy 59 / M*  
420 x 604 mm  
WVZ-Nr. 59-041.1

Abb. 55 **Sam(uel) Francis**  
(SanMateo/ Kalifornien 1923 - 1994 Santa Monica)  
**Ohne Titel (Farbfelder), 1969**  
Acrylfarben auf weißem Papier  
signiert und datiert verso: *Sam Francis / 1969 NY*  
637 x 767 mm  
WVZ-Nr. SF-69-103  
Ausstellungen:  
Los Angeles Pierce College Art Gallery, Los Angeles, März 1976:  
*Sam Francis Gouaches*  
Ochi Gallery, Ketchum/ Idaho, Sommer 1993: *Sam Francis*  
Galerie Jean Fournier, Paris, Mai 1998:  
*Deuxième Accrochage: 10 Peintures de Sam Francis*

Abb. 56 **Walter Leistikow**  
(Bromberg/ Posen 1865 - 1908 Berlin)  
**Blick übers Meer**  
Aquarell auf Karton  
monogrammiert mit Pinsel in Blau: *W. L.*  
132 x 207 mm

**Deutscher Künstler**  
(Frühes 20. Jahrhundert)  
**Ein Paar alte Schnürstiefel, um 1910**  
Bleistift, partiell gewischt, auf Papier  
unleserlich signiert  
278 x 367 mm

**Ernst Wilhelm Nay**  
(Berlin 1902 - 1968 Cologne)  
**No title (discs), 1959**  
Watercolour on paper  
signed, dated and inscribed: *NAy 59 / M*  
420 x 604 mm  
cat. rais. no. 59-041.1

**Sam(uel) Francis**  
(SanMateo/ California 1923 - 1994 Santa Monica)  
**No title (Colour fields), 1969**  
Acrylic on white paper  
signed and dated on the verso: *Sam Francis / 1969 NY*  
637 x 767 mm  
cat. rais. no. SF-69-103  
exhibitions:  
Los Angeles Pierce College Art Gallery, Los Angeles, March 1976:  
*Sam Francis Gouaches*  
Ochi Gallery, Ketchum/ Idaho, summer 1993: *Sam Francis*  
Galerie Jean Fournier, Paris, May 1998:  
*Deuxième Accrochage: 10 Peintures de Sam Francis*

**Walter Leistikow**  
(Bromberg/ Poznan 1865 - 1908 Berlin)  
**View over the sea**  
Watercolour on cardboard  
monogrammed with brush and blue colour: *W. L.*  
132 x 207 mm

**German artist**  
(Early 20th century)  
**A pair of old lace boots, ca. 1910**  
Pencil, partly smeared, on paper  
illegibly signed  
278 x 367 mm



Für ihre Unterstützung bei der Erstellung dieses Kataloges gilt unser ausdrücklicher Dank  
*For their support in the production of this catalogue our heartfelt gratitude goes to*

Josef Bähr, Monica und Christoph Bubmann  
Tatiana von Hessen, Kerstin und Felix Hosie, Ulla und Christoph Frankenheim  
Christoph Irrgang (Photo), Theodore Kuttner (Übersetzung), Mat Liebermann, Museum Villa Stuck  
Zejnol Ramadani (Layout), Gerlinde Römer, Kyoko Shimono, Meinolf Trudzinski, Wolfgang Werner  
Regine und Achim Zurbrüggen



Abb. 56

DR. MOELLER & CIE.

HAMBURG

D - 20148 Hamburg · Johnsallee 11  
Tel. x49-40-420 6388 · Mob. x49-172-451 3029  
mm@moellerart.net · www.moellerart.net

Copyright © Dr. Martin Moeller-Pisani  
Hamburg 2022



**DR. MOELLER & CIE.**

---

HAMBURG