

MAX ACKERMANN

Exhibition 1969 October 13 to November 12

The Renaissance Society at the University of Chicago

Goodspeed Hall



Arthur David Lowenthal 1925



Max Ackermann 1927



Hilde Levy Lowenthal 1931

MAX ACKERMANN

**Exhibition 1969 October 13 to November 12
The Renaissance Society at the University of Chicago
Goodspeed Hall**

For the Renaissance Society Gallery:
Elizabeth S. Daniels, Director of Exhibitions

Arrangement of this Exhibition:
Arthur D. Lowenthal

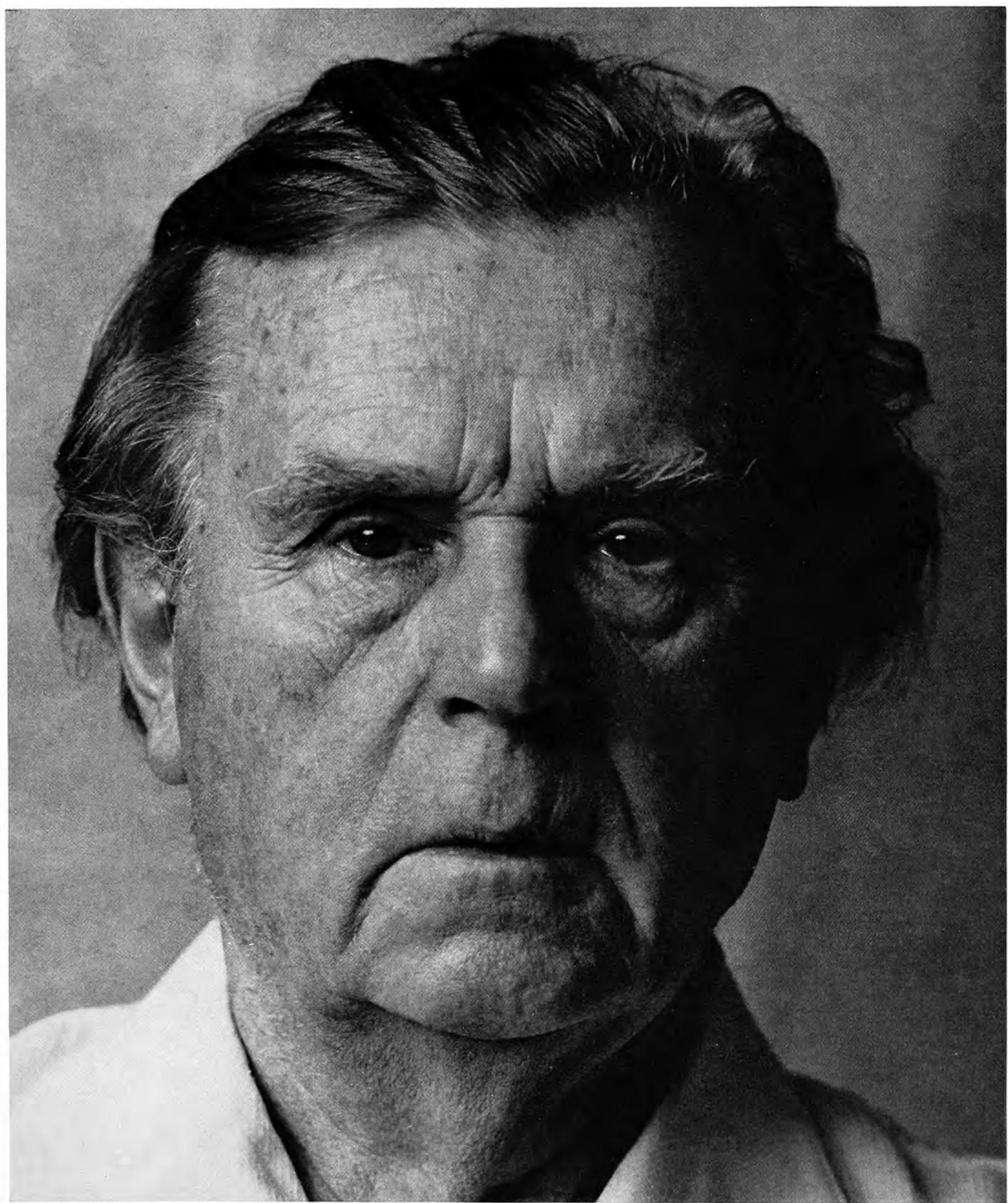
Co-operation:
Galerie Kröner, Freiburg i. Br., Germany

Catalogue and Texts:
Dieter Hoffmann

Translations:
Walter Seib, Heidi Amend, Xenia Osthelder, Ilka von Tümling

Printed by:
Stritt & Osterrieth, Frankfurt/Main, Germany

Copyright:
Max Ackermann/Dieter Hoffmann



Introduction

Max Ackermann belongs to the generation whose background is still that of academic realism; at the same time he is one of those who, as children, were exposed to the reflexes of the founding fathers of Modern Art, of Cézanne, van Gogh, Gauguin, Seurat, Marées. Artists who, like Ackermann, were born in 1887 – the year in which Marées died – spent their formative years at the end of the century in which Goethe and Beethoven had lived and entered the new century as sensitive adolescents. In the same year, 1887, Alexander Archipenko, Hans Arp, Le Corbusier, August Macke, Marc Chagall were born. Macke was killed in 1914, at the beginning of the First World War, 27 years old. Archipenko, Arp, and Le Corbusier reached a remarkable age. Marc Chagall und Max Ackermann are the only ones whom we are privileged to see living among us today. – They are all artists of the pure dream. At the turn of the century they experienced their own puberty and also the puberty of the world, with all its anxieties and its hopes.

Before Ackermann wholly dedicated himself to the utopias of an art emancipated from objects his art, too, flourished in the tangible Arcadian areas in which the art of August Macke, of Marc Chagall lives – where couples are promenading in front of volières or are gliding through the skies, accompanied by animals. Ackermann's Arcadia consisted mainly of the dance and the beach. As late as in his thirties he joined the youth movement and drew the dance scenes he could observe during the long hikes – he presented them either as a great dynamic double-form, one might say, of one dancing couple or as a combination of many dancing groups that, in terms of form, amounted to a sum of many small individual parts strewn together. The beach as an expression of a way of living – familiar to the impressionists and the expressionists as well – had become something of a discovery to Ackermann even before he settled (in the early thirties) at the Lake of Constance for decades.

All the great artists had been impressed, even beaten down by the aesthetic unworthiness of the industrial mass products which made it appear impossible to present them through works of art; by the lack of aesthetic qualities of the landscapes dominated by them; by the same lack that made itself visible, so it seemed, even in the human beings who felt compelled to live in such a framework. A new approach in the twenties – in the tendencies of Social Realism, Magic Realism, »Neue Sachlichkeit« – made itself felt with many, including Ackermann. The critical fascination inherent in this was similar to that of Pop Art in the early sixties. Now, after four decades,

Ackermann would not go along with those trying to create a »New Figuration«; just because its model, its first appearance was a matter of the past; to him it was something closed; besides his art is – as the Renaissance, in the words of Albrecht Dürer, put it – »full of figure from within«.

The human figure gave Ackermann the scaffolding for his non-objective paintings. That was the heritage of the sculptor he had been in his early beginnings. In addition to this he made use of possible derivations from the art-figure of the human face: the mask. To the mask he had been led by an intermezzo one might call rather strange to his true nature: in the chaos following the First World War Ackermann turned to motifs of social criticism – like inflation and prostitution; to be sure, he became a master in this field, too, particularly in drawings and etchings; the collision of Arcadian elements and those of verism could only be grotesque, and it was the grotesque that brought him the mask and, along with it, a wealth of possibilities for a long time to come.

Max Ackermann is from a Thuringian family, but he was born in Berlin and came back to Thuringia as a child. He grew up in Ilmenau and Weimar. Berlin was the capital, but Weimar was a German Parnassus. Here Henry van de Velde became Ackermann's first teacher, followed by the Dresden and Munich academies; more, however, than he could gain in these institutions he was to owe to the experience of culture these cities bestowed upon him – cities in which, for example, he could, at that time, observe the development of such famous groups of artists as the »Brücke« and the »Blauer Reiter«.

More than fifty years ago Ackermann came to Stuttgart, the city that was to become the place of his life in every sense of the word. It was then just about to become a center of Modernism. Many an impulse leading to the Bauhaus movement can be traced back to Stuttgart. – In 1928 Ackermann had an exhibition there – with George Grosz and Wassily Kandinsky –, and it showed him, as one might say in a somewhat simplifying sense, in a position between the two, for in his work there was, again and again, an alternation from the non-objective to the objective and back. Non-objective art to this spirit – with his ways of feeling, thinking, and painting, with his background of classical ideals – was an experiment begun in order to purify the means of expression. To-day we might consider these studies – these »keys«, as he calls them – as independent pictures; when he made them they did not fulfill the vision he had of them.

Counterpoint in painting is Ackermann's magic word. He has it at his disposal; he could well produce pictures in a computerlike way. This does not mean, however, that the counterpoint might be used like a »recipe«. It is only in a few cases that Ackermann's work is of a formally instructive character; mostly his pictures reflect a convulsion or

an elevation of the soul. Ackermann's art has some of the qualities of a diary, and while being far superior to any temptation of subjectivism it is of an autobiographical nature (perhaps the most praiseworthy achievement of art since the cult of genius we know from the Renaissance and the 19th century). Like Paul Klee, Ackermann is a careful diarist, and when – to some later generation – these diaries will become accessible their readers will, by comparing the dates of the notes and those of the pictures, realize the emotions which influenced the respective creative processes. It is true, there is a sentence of Ackermann's, ten or perhaps even fifteen years old –: »The privacy of the soul must be overcome without throwing it into a process at the end of which it would be like ice; then we have the pure air of the classics« – but this is not a contradiction in itself. To a person looking at these pictures the privacy of the soul is overcome just by the formulation of its life in pure de-objectified forms.

»Counterpoint« – from the Latin »punctum contra punctum«, note against note – produces a balance within the asymmetric, also a balance between basic geometrical forms (Ackermann despises pure symmetry as well as pure geometry; he does not subscribe to the illusion that a life situation could be symmetrical, and he knows that if it were it could but lead into boredom; besides he simply wishes to make order between a theme and its counterpart).

Ackermann instinctively avoids the danger of formalism implied in the handling of counterpoints which, in itself, is so very conducive to productivity; he avoids it by throwing himself into psychological contradictions. What the women and the friends around him often find it difficult to interpret is the situation of conflict chosen by himself: it exists only in order to be mastered by way of counterpoints. Even if sometimes in his life this tendency may have made things somewhat difficult, he certainly has, by applying this principle, found the central theme for his art.

The unusual intensity of his love for his work – which sometimes became almost dangerous to the external human being – reminds us of Nietzsche-Zarathustra's visions of superhuman possibilities (the young Ackermann once planned to glorify him by a monument that was to show him side by side with Christ and Goethe). Ackermann has always made workshops out of the places where he lived, »living« – in a bourgeois sense of the word – does not mean much to him. The idea of a transpersonal place has always been more important to him – of a central building of cult and culture in which he has believed since the days of his youth: particularly so when, after the Second World War, everything was beginning anew. Even defeats did he manage to transform into art, just as the playwright Friedrich Hebbel once had told himself: »Artist, do never meet the enemy with words, meet him

with actions! If he throws stones at you, make statues out of them!«

From the days of his youth one of Ackermann's drawings has survived: a young man using a pole to catapult himself out of a swamp. Desires have always been the theme, no matter whether he might call a picture »Bridged Continents«, »Colour Tower«, or »Radiating Gate«. The more difficult it appeared to him to bridge the gap separating human beings from one another the more intensely the uttered, one might almost say, the two non-objective forms that are combined by lineaments or by streams of colour. The farther remote he was from being »in« the more jubilant were the colour-towers he erected. The more he found of a waste of misunderstanding around his work the more radiant became the gates he opened in his pictures – a well-drawn line can make the surface of an area explode!

Ackermann's language of forms has its own erotic aspects: »playing around«, »opening«, »inserting«, »entwining« – all of these are activities he considers possible even for things non-objective and things not alive. (Of Goethe's »Theory of Colours« it is known that it had both a religious and an erotic meaning.) Ackermann has avoided temptations – he preferred his work, in his pictures he makes the forms and colours fight and love like a demiurge: sublimated life.

In this Ackermann's painting follows the laws of music. They are by no means accepted as being of a self-evident value to painting. Ackermann applies – to give but an example – invertible themes and themes of a cancrizan character in both a strictly formal and a symbolic sense of the word, but, thanks to the former, not in a literary sense: an invertible theme may mean some self-sufficiency – in a Narcissus-like manner –, a cancrizan theme may mean encirclement, or a falling back on something. – In his essay on »Landscapes and Travels« a particularity of his style is apparent – what seems to be a monotonous vocabulary is the consequence of a restricting intention, landscapes »enchant« and »bind« the artist again and again; both words mean fascination in terms of lyric or dramatic emotion which may be tender as well as grand. That also explains the polarity of small and large sizes which Ackermann loves so much.

Max Ackermann once admitted that ever since his childhood he has been full of a »basic sadness«. Franz Roh, however, could call him »the always joyful Ackermann«. Art is his anti-world gifted with the capability to overcome the world. Gaston Bachelard has pointed out that there is a basic human desire for weightlessness, and he distinguishes Ikaros and Homer's messenger of the gods – the engineer and the dreamer, the one building wings, the other just having ambrosial soles. – The Kineticists work with motors, at least with the wind that moves their works of art. Ackermann produces the phantom of movement

instead of the movement itself, and he thinks that that is more attractive, more sublime, even more artistic. Thus the picture remains static and yet insinuates dynamics – in other words, it implies itself, it is its own double. Ackermann also does not choose the tondo form for his pictures (which in the renaissance was esteemed by Michelangelo, Raffael, Botticelli). There the circle symbolizes absolute rest – with Ackermann is has always to mediate between rest and unrest. In his youth Ackermann loved the filled egg-form, now, in his old age, he loves the open form of the circle.

Ackermann's cosmic experience can come close to that of the primitives, to the classicists, to the romanesque, gothic, barocco, rococo forms of expression. There is no imitation of styles, but why should not, in one individual human being, the changes recur that took place in various eras of mankind? Richard Hamann, like Nietzsche, spoke of the return of the like. (Even Ackermann's love for the great composers was open to change, from Wagner

he came to Mozart, Bach, Beethoven; in his own work one can find corresponding impulses.) – The problem of rotation can, with Ackermann, mean happiness as well as grief – what else could, at the age of 80, when so much wisdom is won, so much of life is given away.

When looking at the pictures one may call back into memory sentences once found in classical poetry – in Schiller's »Ode To Joy«, for instance: »Joy, the spring/of all contriving, / In eternal Nature's plan, / Joy set wheels on wheels a-driving / Since earth's horologe began; / From the bud the blossom winning / Suns from out the sky she drew, / Spheres through boundless ether spinning / Worlds no gazer's science knew . . . «*

Or one may think of what Shakespeare's Richard II. says – »For now hath time made me his numbering clock: / My thoughts are minutes; and, with sighs, they jar, / Their watches on unto mine eyes the outward watch, / Whereto my finger, like a dial's point, / Is pointing still, in cleansing them from tears.«

*This quotation follows the translation of Norman Macleod.

Einführung

Max Ackermann ist einer jener Generation, die noch vom akademischen Realismus herkommen, sich organisch entwickelt haben, als Kinder die Reflexe der Begründer der Moderne erlebten, Cézanne, van Gogh, Gauguin, Seurat, Marées. Künstler, die, wie Ackermann, im Jahre 1887 – dem Sterbejahr Marées' – geboren sind, traten im zarten Jünglingsalter ins neue Jahrhundert hinüber, ihre Kindheit hatten sie noch im alten Jahrhundert, dem Jahrhundert, in dem Goethe und Beethoven lebten.

Zum Geburtsjahrgang 1887 gehören auch Alexander Archipenko, Hans Arp, Le Corbusier, August Macke, Marc Chagall... Macke fiel im Ersten Weltkrieg 1914, mit 27 Jahren. Archipenko, Arp und Le Corbusier erreichten ein beträchtliches Alter. Am Leben sind einzige noch Marc Chagall und Max Ackermann. — Sie alle sind Künstler des reinen Traums. Sie standen um 1900 kurz vor der Konfirmation, erlebten die eigene Pubertät und die Pubertät der Welt, mit ihren Ängsten und ihren Hoffnungen.

Bevor Ackermann sich ganz den Utopia der vom Gegenstand befreiten Kunst verschrieb, war auch seine Kunst in den greifbaren arkadischen Gefilden angesiedelt, in denen die Kunst August Mackes und Marc Chagalls wohnt, da, wo Paare an Volieren vorbeispazieren oder mit Tieren durch den Himmel schweben. Ackermanns Arkadien waren der Tanz und der Strand. Noch als Dreißigjähriger hatte er sich der Jugendbewegung angeschlossen, auf ihren Wanderungen Tanz-Szenen gezeichnet, die er als große dynamische Doppelform eines einzelnen-Tanz-Paares oder als kleinteilige Streuformen vieler Tanz-Gruppen geben konnte.

Den Strand als Ausdruck einer Lebenshaltung, den Impressionisten und den Expressionisten vertraut, hatte Ackermann für sich entdeckt, noch bevor er sich in den frühen dreißiger Jahren für zwei Jahrzehnte am Bodensee niederließ.

Die Darstellungs-Unwürdigkeit der massenhaften Industrieprodukte, auch der von ihnen bestimmten Landschaft, auch des von ihnen bestimmten Menschen, hatte die Künstler allesamt in die Flucht geschlagen; eine neue Annäherung in den zwanziger Jahren, als Sozialer Realismus, Magischer Realismus, Neue Sachlichkeit, vollzog sich bei vielen, auch bei Ackermann. Es war eine ähnlich kritische Faszination wie dann in den frühen sechziger Jahren Pop Art. Nun, nach vier Jahrzehnten, möchte Ackermann nicht eine »Neue Figuration« mitmachen; eben ihr Vorbild, ihre erste Erscheinung, lag lange zurück, war vorbei und für ihn abgeschlossen, und außerdem ist seine Kunst ohnehin – wie die Renaissance mit Albrecht Dürer forderte – »inwendig voller Figur«.

Die menschliche Figur gab Ackermann das Gerüst für seine gegenstandsfreien Bilder. Das war das Erbe des Bildhauers, der er ursprünglich war. Hinzu kamen Ableitungen von der 'Kunstfigur des menschlichen Gesichts: der Maske. Zur Maske hatte ihm etwas verholfen, das eigentlich ein ihm fremdes Intermezzo war: Im Chaos, das der Erste Weltkrieg hinterließ, wandte sich Ackermann den sozialkritischen Motiven Inflation und Prostitution zu; freilich wurde er auch darin ein Meister, zumal in der Zeichnung und der Kaltnadelradierung; der Zusammenprall von Arkadik und Veristik mußte grotesk sein, und eben die Groteske brachte die Maske und mithin einen Gestaltungsschatz für lange Zeit.

Max Ackermann stammt aus einer Thüringer Familie, wurde in Berlin geboren und kam als Kind nach Thüringen zurück. Er wuchs in Ilmenau und Weimar auf. Berlin war die Hauptstadt, Weimar aber ein deutscher Parnaß. Hier wurde Henry van de Velde Ackermanns erster Lehrer, es folgten die Akademien Dresden und München, mehr noch bedeutete das Bildungserlebnis dieser Städte, in denen auch Künstlergruppen wie die »Brücke« und der »blaue Reiter« entstehen konnten.

Vor mehr als fünfzig Jahren kam Ackermann nach Stuttgart, das im Guten wie im Schlimmen sein Schicksal werden sollte. Diese Stadt war damals gerade im Begriff, ein Zentrum der Moderne zu werden. Mancher Impuls für das Bauhaus kann sich von Stuttgart herleiten. – 1928 hatte Ackermann in Stuttgart eine Ausstellung gemeinsam mit George Grosz und Wassily Kandinsky; er stand, wie man vereinfachend sagen könnte, zwischen beiden, er arbeitete gegenständlich und gegenstands frei im Wechsel. Die gegenstands freie Kunst war für diesen an der Klassik geschulten Geist ein Experiment zur Reinigung der Mittel. Heute könnte man die Studien, die »Schlüssel«, wie er sie nennt, als selbständige Bilder ansehen, seinem eigenen Anspruch aber hatten sie noch nicht genügt.

Der Kontrapunkt in der Malerei ist Ackermanns Zauberwort. Ackermann beherrscht den Kontrapunkt im Schlaf. Er könnte nachgerade computerhaft produzieren. Freilich ist der Kontrapunkt kein »Rezept«. Nur selten ist das Werk Ackermanns formal lehrhaft, meistens ein Zeugnis seelischer Erschütterung oder Erhebung. Ackermanns Kunst hat Tagebuch-Charakter, sie ist, wiewohl über jeglichen Subjektivismus erhaben, autobiographisch (vielleicht die preisenswerteste Errungenschaft, die die Kunst seit dem Geniekult der Renaissance und des 19. Jahrhunderts verwirklichen konnte). Wie Paul Klee, so ist auch Max Ackermann ein fleißiger Tagebuchs schreiber, und man wird, wenn einmal die Tagebücher einer späteren Öffentlichkeit zugänglich sein werden, an den Datierungen der Eintragungen und an den Datierungen der Bilder die Emotionen registrieren können, die jeweils auf den Schaffensprozeß eingewirkt haben. Es gibt zwar einen Satz von Ackermann, vielleicht vor zehn, fünfzehn Jahren

gesagt – »Das Privat-Seelische muß überwunden werden, ohne in Seelenvereisung zu fallen; hier weht dann die reine Luft der Klassik« – aber dieser Ausspruch ist kein Widerspruch zu sich selbst. Gerade die Verschlüsselungen des Seelenlebens in reine entgegenständliche Form überwinden das Privat-Seelische für den Betrachter. »Kontrapunkt«, vom Lateinischen »punctum contra punctum« – Note gegen Note – stellt das Gleichgewicht in der Asymmetrie her, auch das Gleichgewicht zwischen den geometrischen Grundformen (Ackermann verschmäht reine Symmetrie und reine Geometrie; er gibt sich nicht der Illusion hin, eine Lebens-Situation könne symmetrisch sein, und er weiß, wenn sie es wäre, müßte sie langweilen, also muß er Ordnung schaffen zwischen Thema und Gegenthema).

Der Gefahr des Formalismus, wozu auch die produktionsfördernde Beherrschung des Kontrapunkts verführen könnte, geht Ackermann instinktiv aus dem Wege, indem er sich selbst in seelische Widersprüche stürzt. Was seine Frauen und seine Freunde oft nicht zu deuten wissen, ist die selbstgewählte Kampf-Situation, die es kontrapunktisch zu meistern gilt. Wenn er sich mit ihr auch manches im Leben verbaut hat, so hat er für seine Kunst das Zentralthema. Die ungewöhnliche Liebe zu seinem Werk, an dem der äußere Mensch beinahe zugrunde gehen könnte, erinnert an das Übermenschentum Nietzsche-Zarathustras, dem der junge Ackermann ein Denkmal neben Christus und Goethe setzen wollte. Ackermann hat seine Aufenthalte zeitlebens zu Werkstätten gemacht; bürgerliches Wohnen bedeutet ihm wenig. Wichtiger war ihm die Idee eines überpersönlichen Ortes, eines zentralen Kulturbaus, an den er von Jugend auf glaubte – und beim Neubeginn nach dem Zweiten Weltkrieg besonders. Auch aus Niederlagen hat er Kunst gemacht, wie es sich der Dramatiker Friedrich Hebbel geboten hatte: »Künstler, nie mit Worten, mit Taten begegne dem Feinde! Schleudert er Steine nach dir, mache du Statuen draus!«

Aus der Jugendzeit gibt es eine Federzeichnung: einen Jüngling, der sich mit einem Kalmusstab aus dem Sumpf herauskatapultiert. Die Sehnsucht ist immer das Thema geblieben, mag er es nun »Überbrückte Kontinente«, »Strahlende Pforte«, »Farbturm« nennen. Je weniger ihm die Überbrückung zum anderen Menschen möglich erschien, um so intensiver setzte er die gegenstandsfreien zwei Formen, die von Lineamenten oder von Farbstößen verbunden werden. Je weniger er »oben« war, um so jubelnder türmte er die Farben zu Farbtürmen auf. Je mehr er verschlossen fand, um so strahlender öffnete er seine Pforten im Bild – ein Strich, richtig geführt, vermag eine Fläche zu sprengen!

Die Formensprache Ackermanns hat ihre eigene Erotik: »umspielen«, »aufreißen«, »hineinstoßen«, »verzahnen« – das alles sind Tätigkeiten, die er den Nicht-Gegenständen und den Nicht-Lebewesen zubilligt. (Von Goe-

thes Farbenlehre weiß man, daß sie sowohl religiös als auch erotisch gemeint war.) Ackermann ist den Versuchungen, »im Sex umzukommen«, aus dem Wege gegangen, und zwar seiner Arbeit zuliebe, in seinen Bildern läßt er wie ein Demiurg die Formen und Farben kämpfen und lieben: sublimiertes Leben.

Darin folgt Ackermanns Malerei musikalischen Gesetzen. Musikalische Gesetze sind gar nicht selbstverständlich für die Malerei erkannt. Ackermann wendet – zum Beispiel – »Spiegel-Themen« und »Krebs-Themen« im streng formalen Sinn an wie im symbolischen, aber dank ersterem nicht literarischen Sinn: Spiegel-Thema kann narzißtisches Sichselbstgenügen meinen, Krebs-Thema kann Einschließen und Rückgreifen meinen. – In seinem Aufsatz »Landschaften und Reisen« fällt eine Stil-Eigentümlichkeit auf, was dort an Vokabeln monoton erscheint, ist beschränkende Absicht: die Landschaften »bezaubern« oder sie »fesseln« den Künstler immer wieder, beides meint Faszination, einmal lyrisch, einmal dramatisch, einmal zart, einmal gewaltig. Damit ist auch die Polarität von Kleinformat und Großformat erklärt, die Ackermann gern auskostet.

Von Kindheit an ist Max Ackermann von einer »Grund-Trauer« erfüllt, wie er einmal bekannte. Franz Roh aber konnte ihn den »allzeit fröhlichen Ackermann« nennen. Die Kunst ist seine überwindende Gegenwelt. Gaston Bachelard hat auf die Ur-Sehnsucht des Menschen nach der Schwerelosigkeit hingewiesen, und er unterscheidet Ikarus und den homerischen Götterboten, den Ingenieur und den Träumer, den, der sich Flügel baut, und den, welchem ambrosische Sohlen gegeben sind. – Die Künstler arbeiten mit Motoren, zumindest mit dem Wind, der ihre Kunstwerke bewegt. Ackermann gibt das Phantom der Bewegung, was ihm reizvoller, sublimer, künstlerischer erscheint, als die Bewegung selbst zu geben. So bleibt das Bild statisch und vermittelt Dynamik, ist also doppelt. Ackermann wählt auch nicht die Bildform des Tondo, wie sie in der Renaissance von Michelangelo, Raffael, Botticelli geschätzt wurde. Dort ist der Kreis die absolute Ruhe, bei Ackermann hat er Ruhe und Unruhe zu versöhnen. In seiner Jugend hatte Ackermann die gefüllte Ei-Form geliebt, in seinem Alter liebt er die offene Kreisform.

Ackermanns kosmisches Erleben kann den Primitiven, der Klassik, der Romanik, der Gotik, dem Barock, dem Rokoko nahekommen. Stile werden nicht imitiert, aber warum sollte sich nicht im einzelnen Menschen an Wechsel vollziehen, was sich in Menschheitsepochen vollzog? Richard Hamann sprach mit Nietzsche von der Wiederkehr des Gleichen. (Auch Ackermanns Liebe zu den großen Musikern war manchem Wandel unterworfen, die Reihenfolge ist etwa diese: Wagner, Mozart, Bach, Beethoven. Es gibt in seinem eigenen Werk Entsprechungen.) – Das Rotationsthema kann bei Ackermann

– was denn sonst mit 80 Jahren, da so viel an Weisheit gewonnen, aber auch so viel an Leben dahingegeben ist – Glück und Schmerz bedeuten. Der Betrachter der Bilder kann memorieren, was er in der klassischen Dichtung gelernt hat. Er mag an eine Stelle aus Schillers Lied »An die Freude« denken: »Freude heißt die starke Feder/In der ewigen Natur./Freude, Freude treibt die Räder/In der großen Weltenuhr./Blumen lockt sie aus den Keimen,/

Sonnen aus dem Firmament,/Sphären rollt sie in den Räumen,/Die des Sehers Rohr nicht kennt.« Er mag an eine Stelle aus Shakespeares Drama »König Richard II« denken: »Die Welt hat mich zu ihrer Uhr gemacht./Meine Gedanken sind Minuten, die/als Seufzer ticken, mir in das Zifferblatt/des Auges dringen, wohin unablässig/der Finger gleich der Zeigerspitze kreist/und Tränen abwischt.«

Max Ackermann: »On My Painting«

»Über meine Malerei«

I greatly admire "Ur" and love Giotto. I approach with humility and admiration so many of the great works of art of the past which often appear to me as miracles. How can we who live in the middle of this century find to ourselves to begin something new?

Who wants to select one of the old masters for imitation? I need no examples, I am free through my own effort. I became free through uninterrupted work knowing nothing but the constant change from drawing to painting to thinking. I have explored the powers which lie hidden in the sacred means of the dynamic counterpoint. I know the sound-quality and the radiance of colours, and the force of the contrasts of dark and light move me deeply. Coldness and warmth of colours make me drunk. The hammering and raging of the active elements as well as the calmness of the passive means rejoice inside me. And its simultaneousness excites me and calms me down at the same time. To give to intensity and quantity of colours their place in the hierarchy – in a sum, but nevertheless in manifold shades – this demands a daily concentration, like a game of chess. I risk resounding passages of high cinnabar and answer them provokingly with light yellow and flowing blues. Colour with its spiritual expressiveness grand and manifold, its magic fountain, is by no means exhausted yet, and every day of his life the artist has to aspire to its highest perfection.

A painters' message, however, is always most deeply related to his predisposition. Whether he is more inclined towards mysticism, philosophy or poetry, he will always scent the suitable colour and form in the right moment. The time in which we live always has a secret rule over us. And we are children of this century, people of our own age. Every age is good and bad. Beautiful madonnas and lovely angels were painted while human beings were quartered, hanged and burnt. A painter can only serve the good pole of his time in finding artistic expression for it.

What does the manifestation of good look like in our time? We painters do not have an easy stand in the age of technical reason. It will take a long time until we have overcome all our innate romanticizing emotions. The sooner, however, we realize the responsibility we have towards our time, the sooner we will dare the jump and endure the cold shower which iron-works and nuclear energy bestow upon us.

The physicists will show us the world-picture of our time to which alone we are bound. The coming of a new metaphysics based on a new physics may lead and comfort us.

Ich verehre »Ur« und liebe Giotto. So vielen erhabenen Kunstwerken der Vergangenheit, die mir oft wie Wunder erscheinen, stehe ich voll Demut und Bewunderung gegenüber.

Wir in der Mitte dieses Jahrhunderts, wie können wir uns finden, um ein Neues zu beginnen?

Wer will einen der alten Meister herausgreifen und ihn imitieren?

Ich brauche keine Vorbilder, frei bin ich durch mich selbst, bin es geworden durch ununterbrochene Arbeit, die nur den Wechsel von Zeichnen, Malen und Denken kennt. Ich habe die Kräfte erforscht, die in den geheiligten Mitteln des dynamischen Kontrapunktes verborgen liegen. Ich kenne die Klangwirkungen und die Strahlkraft der Farben, und die Kraft der Helldunkel-Kontraste erschüttert mich. Das Kalte und das Warme der Farben machen mich trunken. Das Hämmern und Toben der aktiven Elemente, die Ruhe der passiven Mittel, frohlocken in mir. Und das Simultane erregt und beruhigt zugleich. Intensität und Quantität der Farben als Summe, aber vielfach gestuft, in eine Hierarchie einzuordnen, das erfordert tägliche Konzentration, die einem Schachspiele vergleichbar ist. Ich wage die schmetternden Passagen des hohen Zinnober, und beantworte sie herausfordernd durch lichtes Gelb und fließendes Blau. Die Farbe mit ihrer seelischen Ausdruckskraft ist großartig und vielfältig, ihr Wunderbrunnen ist noch lange nicht ausgeschöpft, und an jedem Tag hat der Maler ihre höchste Vollendung zu erstreben.

Die Aussage des Malers aber ist immer zutiefst an seine Anlage gebunden. Ob diese nun zum Mystischen, zum Philosophischen oder zur Lyrik neigt, er wird immer im rechten Augenblick die entsprechende Farbe und die zu ihr gehörende Form wittern.

Es ist immer die Zeit, die ein geheimes Diktat übt. Und wir sind Kinder dieses, unseres Jahrhunderts, also Gestalten dieser, unserer Zeit. Jede Zeit ist gut und schlecht. Es sind schöne Madonnen mit lieblichen Engeln gemalt worden, und direkt daneben sind Menschen gevierteilt, gehängt und verbrannt worden. Die Maler können nur dem guten Pol einer Zeit dienen, indem sie ihn gestalten.

Wie sieht das Gute in unserer Zeit aus? Wir Maler im Zeitalter der technischen Ratio haben es nicht leicht. Bis wir alle angeborenen romantisierenden Gefühle überwunden haben, ist ein weiter Weg zu gehen. Je eher wir aber erkennen, daß wir der Zeit gerecht werden müssen, um so eher wagen wir den Sprung und lassen die kalte Dusche, die uns Eisenhämmern und Atomenergien bescheren, über uns ergehen.

Die Physiker sind es, die uns das Weltbild unserer Zeit zeigen, dem wir allein verpflichtet sind. Das Herannahen einer neuen Metaphysik auf der Basis einer neuen Physik führt uns und tröstet uns zugleich.

Catalogue · Katalog

The catalogue is arranged chronologically. Titles showing a * were given by friends of the artist's and are authorized by him; originally the pictures were characterized only by the dates of the years when they were painted. As to the sizes: the heights are given first. A ■ below the catalogue number means that the picture is reproduced in colour. The catalogue referred to in the »Notes« as the »Koblenz catalogue« is the one Dr. Maria Velte published for the anniversary exhibition at the artist's 80th birthday. Pictures not marked otherwise in the present catalogue are in the possession of the artist.

Der Katalog ist chronologisch angeordnet. Mit einem * versehene Titel sind von Freunden des Künstlers gegeben, danach vom Künstler autorisiert; die Bilder waren lediglich durch Entstehungsdaten gekennzeichnet. Bei den Maßen gilt Höhe vor Breite. Ein ■ unter der Katalognummer weist auf eine Farbtafel. Der unter *Hinweise* als »Katalog Koblenz« markierte meint den von Dr. Maria Velte anlässlich der Jubiläumsausstellung zum 80. Geburtstag des Künstlers herausgegebenen. Wo nicht anders vermerkt, befinden sich die aufgeführten Bilder im Besitz des Künstlers.



Title: Composition 1930
Technique: oil on canvas
Size: 31,2" x 39,2"
Signature: signed on bottom right hand side with brush in brown colour: >Ackermann 1930< and inscribed on quoin-chase with brush in black colour, block-letters >M. Ackermann Komposition 1930<
Note: reproduced in the Koblenz catalogue, page 11

1



Title: Vertical Sound-Wave
Technique: oil on plywood
Size: 11,3" x 7,2"
Signature: monogrammed on bottom left hand side with brush in brown colour >M. A.32< and inscribed on back with brush in black colour, block-letters >M. Ackermann Stuttgart 1932<, also on cardboard backing with blue crayon >Max Ackermann Stuttgart Vertikale Klangwelle 1932<
Note: reproduced in the Koblenz catalogue, page 11

2



Title: Vertikale Klangwelle
Technik: Öl auf Sperrholz
Maße: 29 x 18,5 cm
Signatur: monogrammiert unten links mit Pinsel in brauner Farbe >M. A. 32<; bezeichnet auf Rückseite mit Pinsel in schwarzer Farbe, Blockschrift >M. Ackermann Stuttgart 1932<, außerdem auf Papprückwand mit blauem Farbstift >Max Ackermann Stuttgart Vertikale Klangwelle 1932<
Hinweis: abgebildet im Katalog Koblenz, Seite 11

2

Title: White Sign
Technique: oil on canvas
Size: 31,4" x 39,2"
Signature: signed on back of the canvas with black oil pastel >Max Ackermann 1941< and inscribed on quoin-chase with brush in black colour, block-letters >MAX ACKERMANN WEISSES ZEICHEN 1941<, also stamp with name and address of the artist
Note: reproduced in the Koblenz catalogue, page 24, and as coloured reproduction opposite page 24; art-print in >Verlag der Kunst Dresden 1957 (high-format by mistake)< mentioned and reproduced in the >Catalogue de reproductions en couleurs de peintures — 1860 à 1965<, UNESCO, Paris 1965

3

Title: Weißes Zeichen
Technik: Öl auf Leinwand
Maße: 80,5 x 100,5 cm
Signatur: signiert rückseitig auf der Leinwand mit schwarzem Fettstift >Max Ackermann 1941<; bezeichnet auf Keilrahmen mit Pinsel in schwarzer Farbe, Blockschrift >MAX ACKERMANN WEISSES ZEICHEN 1941<, außerdem Stempel mit Namen und Anschrift des Künstlers
Hinweis: abgebildet im Katalog Koblenz, Seite 24, und als Farbtafel gegenüber Seite 24; Lichtdruck im Verlag der Kunst Dresden 1957 (fälschlich als Hochformat), erwähnt und abgebildet im >Catalogue de reproductions en couleurs de peintures — 1860 à 1965<, UNESCO, Paris 1965

3



Title: Profiles on Yellow
Technique: oil on cardboard
Size: 12,5" x 9,8"
Signature: signed on bottom left hand side with brush in brown colour >Ackermann 42<; and inscribed on cardboard backing with brown crayon >Max Ackermann Profile auf Gelb 1942<

4



Title: Blue Garden *
Technique: oil on plywood
Size: 59,3" x 43,1"
Signature: signed on bottom right hand side with brush in grey colour >Ackermann 55<; and inscribed on back with brush in brown colour, block-letters >M. Ackermann 7/1955<
Note: reproduced in the Koblenz catalogue, page 77 (title: Komposition 7/1955)

5

Title: Blauer Garten *
Technique: Öl auf Sperrholz
Maße: 152 x 110,5 cm
Signatur: signiert unten rechts mit Pinsel in grauer Farbe >Ackermann 55<; bezeichnet auf Rückseite mit Pinsel in brauner Farbe, Blockschrift >M. Ackermann 7/1955<
Hinweis: abgebildet im Katalog Koblenz, Seite 77 (dort mit Titel >Komposition 7/1955)

5

Title: Colour Tower
Technique: oil on canvas
Size: 38" x 35"
Signature: signet on bottom left hand side with brush in blue colour >Ackermann 58<; and inscribed on quoin-chase with blue oil pastel >Ackermann, 3. November 58<
Note: Collection Dr. Theodore Hirsch, Orange/New Jersey

6

Title: Farbturm
Technik: Öl auf Leinwand
Maße: 96,5 x 89 cm
Signatur: signiert unten links mit Pinsel in blauer Farbe >Ackermann 58<; bezeichnet auf Keilrahmen mit blauem Fettstift >Ackermann, 3. November 58<
Hinweis: Sammlung Dr. Theodore Hirsch, Orange/New Jersey

6





Title: Red Sign •
Technique: oil on canvas
Size: 25,7"×19,7"
Signature: signed on bottom right hand side with brush in grey colour >Ackermann 66<; inscribed on quoin-chase with blue crayon >Ackermann 12. VI. 66
Note: reproduced in the Koblenz catalogue, page 104 (title: >Komposition 12. VI. 1966<)

7



Title: Rotation Red
Technique: oil on canvas
Size: 47"×39,2"
Signature: signed on bottom right hand side with brush in grey colour >Ackermann 66<; inscribed on quoin-chase with black oil pastel and pencil >Ackermann 13. X. 1966 Kosmische Rotation<, corrected to >Rotation, rot<

8



Title: Ditzenbach
Technique: acrylic colour on cardboard (fixed on wooden plate)
Size: 12,9"×10"
Signature: signed on bottom left hand side with blue ball-point >Ackermann 67< and inscribed on cardboard backing with brown crayon >Max Ackermann 11. III. 1967 Ditzenbach<

9

Title: Ditzenbach
Technik: Acryl auf Karton (auf Holzblock montiert)
Maße: 33 × 24,5 cm
Signatur: signiert unten links mit blauem Kugelschreiber >Ackermann 67<; bezeichnet auf Papprückwand mit braunem Farbstift >Max Ackermann 11. III. 1967 Ditzenbach<

9



Title: Bright Passage *
Technique: acrylic colour on canvas
Size: 58,7" x 46,8"
Signature: signed on bottom left hand side with brush in black colour >Ackermann 67<; and inscribed on quoin-chase with blue oil pastel >Ackermann 26. XI. 1966 – 9. VI. 1967<

10

Titel: Helle Passage *
Technik: Acryl auf Leinwand
Maße: 150,5 x 120 cm
Signatur: signiert unten links mit Pinsel in schwarzer Farbe >Ackermann 67<; bezeichnet auf Keilrahmen mit blauer Fettkreide >Ackermann 26. XI. 1966 – 9. VI. 1967<

10



Title: Yellow Rotation *
Technique: acrylic colour on canvas
Size: 54,6" x 39"
Signature: signed in middle of the bottom with brush in red colour >Ackermann 67<; and inscribed on quoin-chase >Ackermann 25. VI. – 30. VI. 1967<

11

Titel: Gelbe Rotation *
Technik: Acryl auf Leinwand
Maße: 140 x 100 cm
Signatur: signiert unten Mitte mit Pinsel in roter Farbe >Ackermann 67<; bezeichnet auf Keilrahmen >Ackermann 25. VI. – 30. VI. 1967<

11

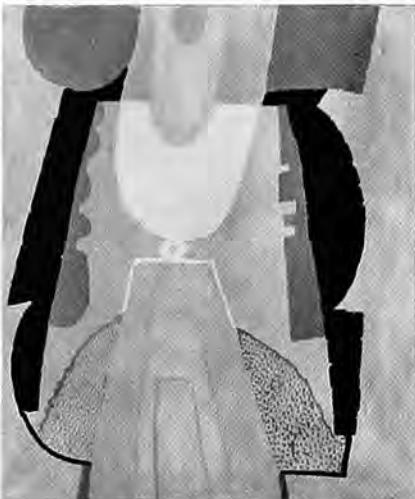


Title: Stake of Torture *
Technique: acrylic colour on canvas
Size: 76,4" x 44,5"
Signature: signed on bottom right hand side with brush in black colour >Ackermann 67<; and inscribed on quoin-chase with violet oil pastel >Ackermann 3. Juni – 8. Juli 1967<

12

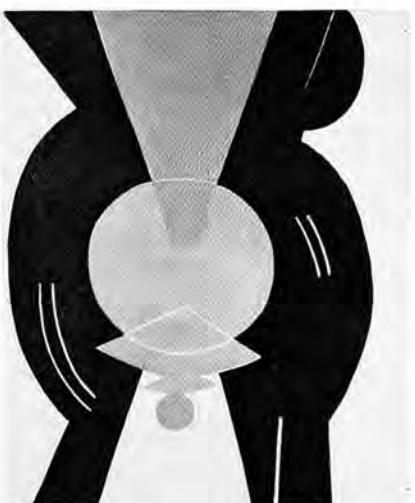
Titel: Marterpfahl *
Technik: Acryl auf Leinwand
Maße: 196 x 114 cm
Signatur: signiert unten rechts mit Pinsel in schwarzer Farbe >Ackermann 67<; bezeichnet auf Keilrahmen mit violetter Fettkreide >Ackermann 3. Juni – 8. Juli 1967<

12



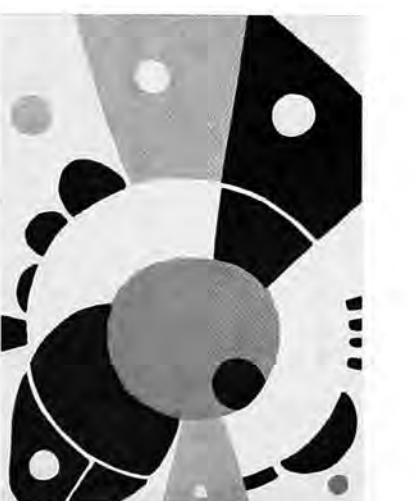
Title: Green Garden *
Technique: acrylic colour on canvas
Size: 47" x 39"
Signature: signed on bottom right hand side with brush in violet colour >Ackermann 67< and inscribed on quoin-chase with violet crayon >Ackermann 9. – 10. Sept. 1967<

13



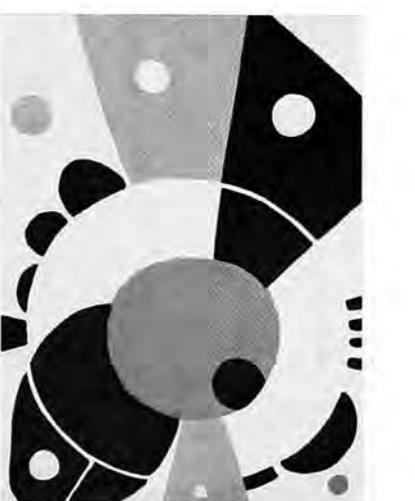
Title: Guardian *
Technique: acrylic colour on canvas
Size: 58,9" x 47,2"
Signature: signed on bottom right hand side with brush in grey colour >Ackermann 67< and inscribed on quoin-chase with violet crayon >Ackermann 10. – 18. Sept. 1967<

14



Title: Wächter *
Technik: Acryl auf Leinwand
Maße: 151 x 121 cm
Signatur: signiert unten rechts mit Pinsel in grauer Farbe >Ackermann 67<; bezeichnet auf Keilrahmen mit violettem Farbstift >Ackermann 10. – 18. Sept. 1967<

14



Title: Dial of the Universe
Technique: acrylic colour on cardboard
Size: 13,1" x 10"
Signature: signed on bottom right hand side with blue ball-point >Ackermann 68< and inscribed on back with blue ball-point >Max Ackermann Weltenuhr 18. II. 1968<

15

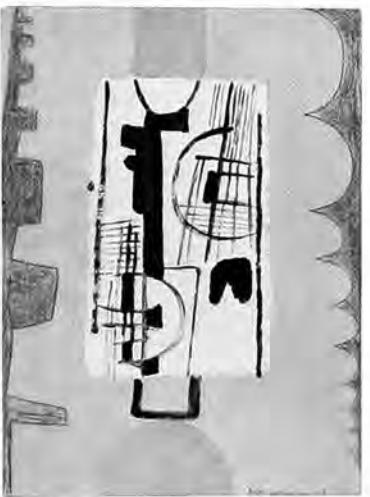


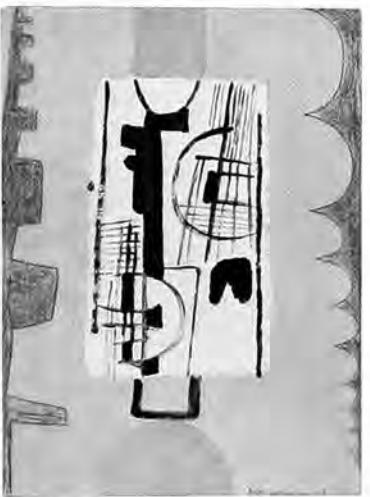
Title: Welten-Uhr
Technik: Acryl auf Karton
Maße: 33,5 x 25,5 cm
Signatur: signiert unten rechts mit blauem Kugelschreiber >Ackermann 68<; bezeichnet auf Rückseite mit blauem Kugelschreiber >Max Ackermann Weltenuhr 18. II. 1968<

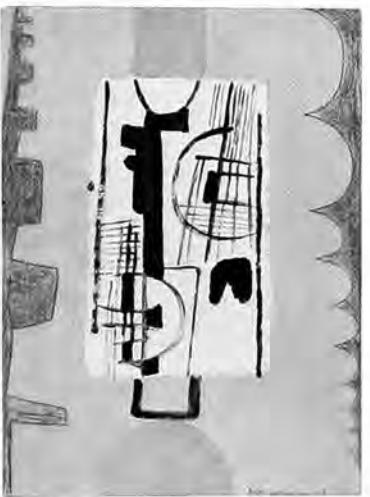
15

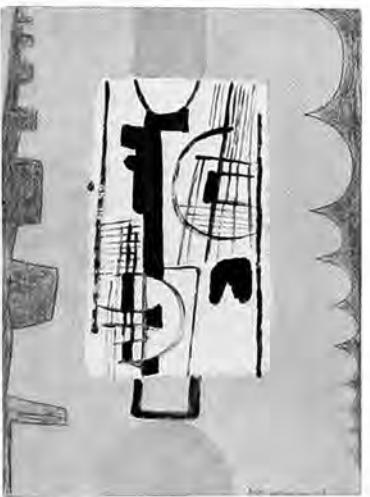
	Title: Silhouettes of Lines * Technique: acrylic colour on cardboard (fixed on wooden plate) Size: 9,6" x 7,2" Signature: signed on bottom right hand side with brush in black colour >Ackermann 68< and inscribed on cardboard backing with brown crayon >Max Ackermann 28. II. 1968<	16 ■
---	---	---------

	Titel: Linien-Silhouetten * Technik: Acryl auf Karton (auf Holzblock montiert) Maße: 24,5 x 18,5 cm Signatur: signiert unten rechts mit Pinsel in schwarzer Farbe >Ackermann 68<; bezeichnet auf Papprückwand mit braunem Farbstift >Max Ackermann 28. II. 1968<	16 ■
---	---	---------

	Titel: Brittany Technik: acrylic colour on cardboard Size: 13,1" x 9,6" Signature: signed in middle of the bottom with black ball-point >Ackermann 68< and inscribed on back with blue and violet ball-point >Max Ackermann 13. August 1968 Bretagne<	17
--	--	----

	Titel: Bretagne Technik: Acryl auf Karton Maße: 33,5 x 24,5 cm Signatur: signiert unten Mitte mit schwarzem Kugelschreiber >Ackermann 68<; bezeichnet auf Rückseite mit blauem und violettem Kugelschreiber >Max Ackermann 13. August 1968 Bretagne<	17
--	---	----

	Title: Music of the Spheres * Technique: acrylic colour on cardboard (fixed on wooden plate) Size: 13,1" x 9,6" Signature: signed on bottom right hand side with brush in grey-green colour >Ackermann 68< and inscribed on cardboard backing with brown crayon >Max Ackermann 29. IV. 1968<	18 ■
--	---	---------

	Titel: Sphären-Musik * Technik: Acryl auf Karton (auf Holzblock montiert) Maße: 33,5 x 24,5 cm Signatur: signiert unten rechts mit Pinsel in graugrüner Farbe >Ackermann 68<; bezeichnet auf Papprückwand mit braunem Farbstift >Max Ackermann 29. IV. 1968<	18 ■
--	---	---------



Title: Violet Center *
Technique: acrylic colour on cardboard (fixed on wooden plate)
Size: 9,6" x 7,2"
Signature: signed on bottom left hand side with brush in black colour >Ackermann 68< and inscribed on cardboard backing with brown crayon >Max Ackermann 1. VI. 68<
Note: picture was the original for the poster of the exhibition at Freiburg in 1968

19



Titel: Violette Zentrale *
Technik: Acryl auf Karton (auf Holzblock montiert)
Maße: 24,5 x 18,5 cm
Signatur: signiert unten links mit Pinsel in schwarzer Farbe >Ackermann 68<; bezeichnet auf Papprückwand mit braunem Farbstift >Max Ackermann 1. VI. 68<
Hinweise: dieses Bild war die Vorlage für das Plakat der Freiburger Ausstellung 1968

19



Title: Pentecost
Technique: acrylic colour on cardboard (fixed on wooden plate)
Size: 13,1" x 9,6"
Signature: unsigned; inscribed on cardboard backing with violet crayon >Max Ackermann Pfingstsonntag 3. Juni 1968<
Note: in private hands, Freiburg (Germany)

20

Titel: Pfingstsonntag
Technik: Acryl auf Karton (auf Holzblock montiert)
Maße: 33,5 x 24,5 cm
Signatur: unsigniert; bezeichnet auf Papprückwand mit violettem Farbstift, >Max Ackermann Pfingstsonntag 3. Juni 1968<
Hinweise: Privatbesitz, Freiburg im Breisgau

20



Title: Pavilion *
Technique: acrylic colour on cardboard (fixed on wooden plate)
Size: 13,1" x 9,6"
Signature: signed on bottom right hand side with black ball-point >Ackermann 7. 6. 68< and inscribed on cardboard backing with black ball-point >Max Ackermann 7. 6. 68<

21

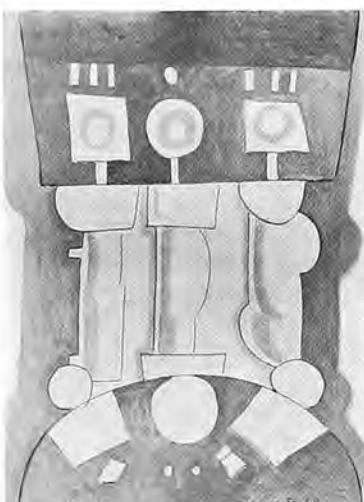
Titel: Pavillon *
Technik: Acryl auf Karton (auf Holzblock montiert)
Maße: 33,5 x 24,5 cm
Signatur: signiert unten rechts mit schwarzem Kugelschreiber >Ackermann 7. 6. 68<; bezeichnet auf Papprückwand mit schwarzem Kugelschreiber >Max Ackermann 7. 6. 68<

21



Title: Yellow Center * 22
Technique: acrylic colour on canvas
Size: 58,7" x 47"
Signature: signed in middle of the bottom with brush in black colour >Ackermann 69<; and inscribed on quoin-chase with violet oil-pastel >Ackermann 7. – 10. VI. 1968<

Titel: Gelbes Zentrum * 22
Technik: Acryl auf Leinwand
Maße: 150,5 x 120,5 cm
Signatur: signiert unten Mitte mit Pinsel in schwarzer Farbe >Ackermann 69<; bezeichnet auf Keilrahmen mit violetter Fettkreide >Ackermann 7. – 10. VI. 1968<



Title: Three Red Signals * 23
Technique: acrylic colour on cardboard (fixed on wooden plate)
Size: 13,1" x 9,6"
Signature: monogrammed with blue ball-point pen >M. A. 11. VII. 68< and inscribed on cardboard backing with brown crayon >Max Ackermann 11. – 21. 7. 68<

Titel: Drei rote Signale * 23
Technik: Acryl auf Karton (auf Holzblock montiert)
Maße: 33,5 x 24,5 cm
Signatur: monogrammiert mit blauem Kugelschreiber >M. A. 11. VII. 68<; bezeichnet auf Papprückwand mit braunem Farbstift >Max Ackermann 11. – 21. 7. 68<



Title: Cockades * 24
Technique: acrylic colour on canvas
Size: 76,4" x 44,7"
Signature: signed on bottom left hand side with brush in violet colour >Ackermann 68< and inscribed on quoin-chase with violet oil-pastel >Ackermann 20. Juli 1967 – 12. August 1968<

Titel: Kokarden * 24
Technik: Acryl auf Leinwand
Maße: 196 x 114,5 cm
Signatur: signiert unten links mit Pinsel in violetter Farbe >Ackermann 68<; bezeichnet auf Keilrahmen mit violetter Fettkreide >Ackermann 20. Juli 1967 – 12. August 1968<



Title: Small Green Rotation *
Technique: acrylic colour on cardboard (fixed on wooden plate)
Size: 13,1" x 9,6"
Signature: signed on bottom right hand side with pencil >Ackermann 68< and inscribed on cardboard backing with brown crayon >Max Ackermann 10. IX. 68<
Note: picture was the original for the poster of the exhibition in Munich in 1969

25



Titel: Kleine grüne Rotation *
Technik: Acryl auf Karton (auf Holzblock montiert)
Maße: 33,5 x 24,5 cm
Signatur: signiert unten rechts mit Bleistift >Ackermann 68<; bezeichnet auf Papprückwand mit braunem Farbstift >Max Ackermann 10. IX. 68<
Hinweise: dieses Bild war die Vorlage für das Plakat der Münchner Ausstellung 1969

25



Title: Violet Passage *
Technique: acrylic colour on cardboard (fixed on wooden plate)
Size: 13,1" x 9,6"
Signature: signed on bottom right hand side with blue ball-point >Ackermann 68< and inscribed on cardboard backing with brown crayon >Max Ackermann 29. X. 1968<

26

Titel: Violette Passage *
Technik: Acryl auf Karton (auf Holzblock montiert)
Maße: 33,5 x 24,5 cm
Signatur: signiert unten rechts mit blauem Kugelschreiber >Ackermann 68<; bezeichnet auf Papprückwand mit braunem Farbstift >Max Ackermann 29. X. 1968<

26

Title: Green Rotation *
Technique: acrylic colour on canvas
Size: 58,7" x 46,8"
Signature: signed on bottom right hand side with brush in green colour >Ackermann 68< and inscribed on quoin-chase with brown oil-pastel and blue ball-point >Ackermann 9. X. 68 – 1. XI. 68<

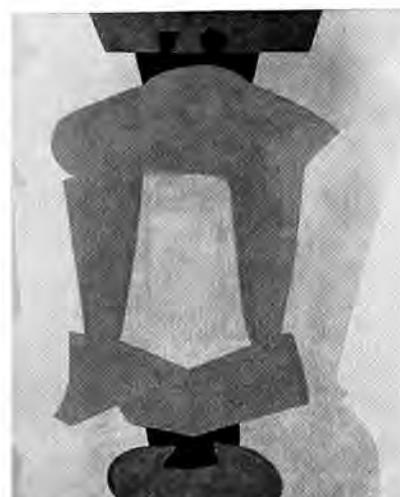
27

Titel: Grüne Rotation *
Technik: Acryl auf Leinwand
Maße: 150,5 x 120 cm
Signatur: signiert unten rechts mit Pinsel in grüner Farbe >Ackermann 68<; bezeichnet auf Keilrahmen mit brauner Fettkreide und blauem Kugelschreiber >Ackermann 9. X. 68 – 1. XI. 68<

27



Title: Garden of Hesperides * 28
Technique: acrylic colour on canvas
Size: 58,7" x 46,8"
Signature: signed on bottom right hand side with brush in grey colour >Ackermann 68< and inscribed on quoin-chase with violet crayon >20. X. – 17. XII. 1968<



Title: Coat of Arms * 29
Technique: acrylic colour on canvas
Size: 58,7" x 47"
Signature: signed in middle of the bottom with brush in black colour >Ackermann 69< and inscribed on quoin-chase with brown oil-pastel >Ackermann 14. I. 69 – 17. I. 69<



Title: Wappen * 29
Technik: Acryl auf Leinwand
Maße: 150,5 x 120,5 cm
Signatur: signiert unten Mitte mit Pinsel in schwarzer Farbe >Ackermann 69<; bezeichnet auf Keilrahmen mit brauner Fettkreide >Ackermann 14. I. 69 – 17. I. 69<



Title: Flaming Letters * 30
Technique: acrylic colour on paper (fixed on wooden plate)
Size: 13,1" x 9,6"
Signature: signed on bottom right hand side with blue ball-point >Ackermann 69< and inscribed on cardboard backing with brown crayon >Max Ackermann 19. II. 69<

Title: Flammenschrift * 30
Technik: Acryl auf Zeichenpapier (auf Holzblock montiert)
Maße: 33,5 x 24,5 cm
Signatur: signiert unten rechts mit blauem Kugelschreiber >Ackermann 69<; bezeichnet auf Papprückwand mit braunem Farbstift >Max Ackermann 19. II. 69<

»Arak« Collection · »Arak« Sammlung

The owner of the Chicago »Aral« Collection is the American citizen Arthur David Lowenthal, a native of Stuttgart, Germany, who has been living in the United States for over three decades. His collection of original Max Ackermann art goes back to the twenties. The collector comments on it as follows:

»My art collection that I have called ›Aral collection started in 1924 when a mutual friend introduced me to the unknown artist Max Ackermann. I met him in his studio in the Urbanstrasse in Stuttgart. It consisted of some space in an attic. The first commission that I gave him was a Dry-Point Etching of my own stubborn ›Swabian head. Ackermann has given it the title: ›Aral. That's how the collection got its name. This was in 1925. I know the year because I gave the first print to my parents for their Silver Wedding. This print got lost. Gradually, and over the years, other Ackermann works were added: Drawings, Etchings, Lithographs, Pastels and finally an Oil Picture: ›The Village Street in Bopfingen. This picture I received from the artist in return for some financial aid I had given to him for his first trip to Paris.

The last commission that I gave to my friend was in 1931: the portrait etching of my wife.

In the year 1938 I was forced to leave Germany. While packing up my belongings the GESTAPO came for an inspection. The agents discovered the collection, that besides other artists had grown to twenty-five Ackermann ›ŒUVRES. ›How much is this collection worth? asked me the one agent; ›I don't have the slightest idea, I told him. ›To me this collection is priceless. It represents a cross section of my youth! The artist is my friend. The models that he used are my friends or, at least, people I know personally. If you don't give me the permission to take the collection with me, I shall tear it up. Piece by piece, right before your own eyes.«

›Let him take the collection along! said the other GESTAPO agent. ›We have enough degenerated art in Germany.«

That's how it happened that the ›Aral collection came to America and escaped the bombs that destroyed the studio of my friend Max Ackermann... and thus many of his early, irreplaceable works of art.«

The listing of the catalogue has been compiled by the collector himself and is printed exactly as supplied by him. Many question-marks as for the years in which works were done could not be avoided.

Exact dates can be determined only after the »OEuvre« listing of all Ackermann Graphics has been completed, a research job on which Dr. Freerk Valentien, Stuttgart, is working presently.

The works of the »Aral« collection are marked in this catalogue from I to XI in Roman numbers. The works in the possession of the artist have Arabic numbers.

The »Aral« collection is the largest Ackermann collection in the United States and, without question, the only one with so many early works.

Shortly after World War II some newly created pictures of Ackermann's went to the United States. They were bought, at a very low price, by soldiers of the occupation forces. They are now gone with the wind! In the interest of the total work catalogue of all Ackermann paintings, the owners are requested to get in contact with the Ackermann biographer: Mr. Dieter Hoffmann, Frankfurt am Main, Germany.



Der Besitzer der »Aral« Sammlung in Chicago ist der amerikanische Bürger Arthur David Lowenthal, der aus Stuttgart gebürtig ist und seit drei Jahrzehnten in den Vereinigten Staaten lebt. Seine Sammlung von Werken Ackermanns geht auf die zwanziger Jahre zurück. Der Sammler teilt dazu folgendes mit:

»Meine Kunstsammlung, die ich ›Aral‹ Sammlung genannt habe, begann im Jahre 1924, als mich ein gemeinsamer Freund dem damals unbekannten Maler und Graphiker Max Ackermann vorstelle.

Ich traf ihn in seinem Atelier in der Urbanstraße in Stuttgart. Es war eine größere Dachstube.

Den ersten Auftrag, den ich ihm gab, war die Kaltnadelradierung meines eigenen schwäbischen Dickschädelns. Ackermann hat ihr den Titel gegeben: ›Aral. Auf diese Weise kam die Sammlung zu ihrem Namen.

Das war im Jahre 1925. Ich weiß das Jahr deshalb, weil ich den Probendruck 1 meinen Eltern zur Silbernen Hochzeit gab. Dieser Probendruck ging verloren.

Sukzessiv wurden weitere Werke erworben: Zeichnungen, Radierungen, Lithographien, Pastelle, und schließlich ein Ölbild, die ›Dorfstraße in Bopfingen. Dieses Bild bekam ich als Gegengabe von dem Künstler für Zuschüsse zu seiner Reise nach Paris.

Den letzten Auftrag, den ich Max Ackermann gab, war 1931 das Portrait meiner Frau.

Im Jahr 1938 war ich gezwungen, Deutschland zu verlassen. Beim Einpacken meines Hab und Guts kam auch die Gestapo zur Inspektion. Die Beamten entdeckten die Sammlung, die inzwischen auf 25 Werke angewachsen war. ›Wieviel ist die Sammlung wert? fragte der eine Beamte. ›Ich habe keine Ahnung, antwortete ich. Für mich ist die Sammlung unersetzlich. Die Sammlung ist ein Querschnitt meiner Jugend! Der Künstler ist mein Freund; die er gezeichnet hat, sind meine Freunde oder

zumindest Bekannte. Wenn Sie mich die Sammlung nicht mitnehmen lassen, so werde ich sie Blatt für Blatt vor Ihren Augen zerreißen.«

»Laß ihn die Sammlung mitnehmen!« sagte der andere Gestapo-Beamte, »wir haben genug entartete Kunst!« So kam die »Aral« Sammlung nach Amerika und entging den Bomben, die das Atelier meines Freundes Max Ackermann zerstörten und damit viele seiner frühen, heute unersetzbaren Werke.«

Die Katalogliste ist vom Sammler selbst zusammengestellt und seinen Bedingungen gemäß unverändert hier wieder gegeben. Manches Fragezeichen hinter einem Entstehungsdatum konnte nicht eliminiert werden, genaue Datierungen wird erst das Œuvreverzeichnis der Druckgraphik ans Licht bringen, das Dr. Freerk Valentien, Stuttgart, gegenwärtig vorbereitet.

Die Arbeiten aus der »Aral« Sammlung sind hier im Katalog durchgehend mit römischen Ziffern, von I bis XI, numeriert; die Arbeiten im Besitz des Künstlers tragen arabische Ziffern.

Die »Aral« Sammlung ist in den Vereinigten Staaten die umfangreichste Ackermann-Sammlung und mit Sicherheit die einzige mit so vielen frühen Werken.

Kurz nach dem Zweiten Weltkrieg gingen etliche frisch entstandene Bilder Ackermanns nach Amerika, von Soldaten der Besatzung günstig erworben und nun in alle Winde verstreut. Im Interesse eines Œuvre-Katalogs auch der Bilder werden die Besitzer gebeten, sich mit dem Biographen des Künstlers in Verbindung zu setzen: Herrn Dieter Hoffmann in Frankfurt am Main.

Pencil Drawing 1906

Size: 3 $\frac{3}{8}$ " x 4 $\frac{3}{16}$ "

Paper: Light grey

Title: Head of a Sleeping Woman

Signed in pencil: M. A. 06

(There is also a drawing on the back) (Head of a Woman)

Colored Pastel Drawing 1923 (?)

Size: 16 $\frac{1}{2}$ " x 17 $\frac{1}{2}$ "

Title: Kaschemme

(Erwin Schöttle and Whore)

Unsigned

(Sketch for Oil Picture)

Pencil with Graphite Drawing 1924 (?)

Size: 10 $\frac{1}{2}$ " x 17 $\frac{1}{2}$ "

Title: Nude (Ellen M. or Ruthie J.)

Signed in drawing: M. A.

Signed on overlay: Max Ackermann

Dry Point Print 5 1924 (?)

Sizes: 7 $\frac{3}{8}$ " x 14 " Plate

14 $\frac{1}{2}$ " x 20 $\frac{1}{2}$ " Sheet

Title: Großmutter E. (Grandmother E.)

Signed in pencil: Druck 5 Großmutter E. M. Ackermann

Signed in the Plate: M. A.

Lead Pencil Drawing 1925 (?)

Size: 11 $\frac{1}{2}$ " x 8 $\frac{3}{16}$ "

Title: Zuhälter (Procurer)

Signed in drawing: M. A.

Colored Pastel Drawing 1925 (?)

Sketch for Oil Picture

With Explanations Written by the Artist in His Own Handwriting

Size: 16 $\frac{1}{2}$ " x 17 $\frac{1}{2}$ "

Title: Man on a Chair

Unsigned

This sketch is, probably, one of the most valuable works in the Aral Collection, Chicago, because the artist, Max Ackermann, explains in writing and drawing why and how he lays out the space and how he arrives at his color scheme. It is probably the only sketch in existence of this kind, of the early pre-abstract period of M. A.

Dry Point Print 7 1925

(Proof print No. 1 was destroyed by the Nazis!)

Sizes: 9 $\frac{1}{2}$ " x 6 $\frac{1}{4}$ " Plate

20 $\frac{1}{2}$ " x 14 $\frac{1}{4}$ " Sheet

Title: Aral (Art Lowenthal)

Signed in the plate: M A

Signed in pencil: Druck 7 Aral M. Ackermann

Dry Point Print 1926 (?) Proof print 9

Sizes: 15 $\frac{1}{4}$ " x 19 $\frac{1}{4}$ " Plate

21 " x 26 $\frac{1}{2}$ " Sheet

Title: Neues Postgebäude (New Post Office)

Signed in pencil: Probendruck 9 Max Ackermann

Signed in the plate: M. A.

(Slightly damaged on the right hand side)

Oil on Canvas 1927 (?)

Size: 23 $\frac{1}{2}$ " x 15 $\frac{1}{2}$ "

Title: Dorfstraße (Village Street) Bopfingen

Signed and titled on the original stretcher

Picture was exhibited at the International Art Exhibition at Findlay Galleries, Chicago, from September 7 to September 17, 1967. It was selected and sponsored by the German Consulate General, Chicago, as the sole representative of Contemporary West German art. This Oil Picture is one of the few early Ackermann works that was painted by the artist outside of his studio. It is, probably, the only Ackermann Oil Picture of this period in the United States of America.

Dry Point 1927

Sizes: 14 $\frac{3}{8}$ " x 11 " Plate

20 $\frac{1}{2}$ " x 14 $\frac{1}{4}$ " Sheet

Title: Selbst mit Banane (Self with Banana)

Signed in the plate: M. A. 27

Signed in pencil on the sheet: Probendruck 1 (Proof print 1) Max Ackermann. Formerly in the Aral Collection, Stuttgart, Germany, then in the Aral Collection, Chicago, Illinois, U.S.A. Now in the Art Institute of Chicago (since October 1966). Reproduced in Diether Schmidt's book »Ich war, ich bin, ich werde sein!« (Selbstporträts deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts), Berlin 1968 (p. 45).

Dry Point Proof 1 1931

Sizes: 9 $\frac{1}{2}$ " x 13 $\frac{1}{4}$ " Plate

14 $\frac{1}{2}$ " x 21 $\frac{1}{4}$ " Sheet

Title: Hilde (Hilde Levy Lowenthal)

Signed in copy pencil: Probendruck 1 Hilde Max Ackermann 31

Signed in plate: M. A.

The circles at numbers VII, X, and XI mean that these works are reproduced on page 2 of this catalogue.

Der Kreis bei Nr. VII, X und XI ist als Hinweis darauf zu verstehen, daß diese Blätter auf Seite 2 des Katalogs abgebildet sind.

I

II

III

IV

V

VI

○ VII

VIII

IX

○ X

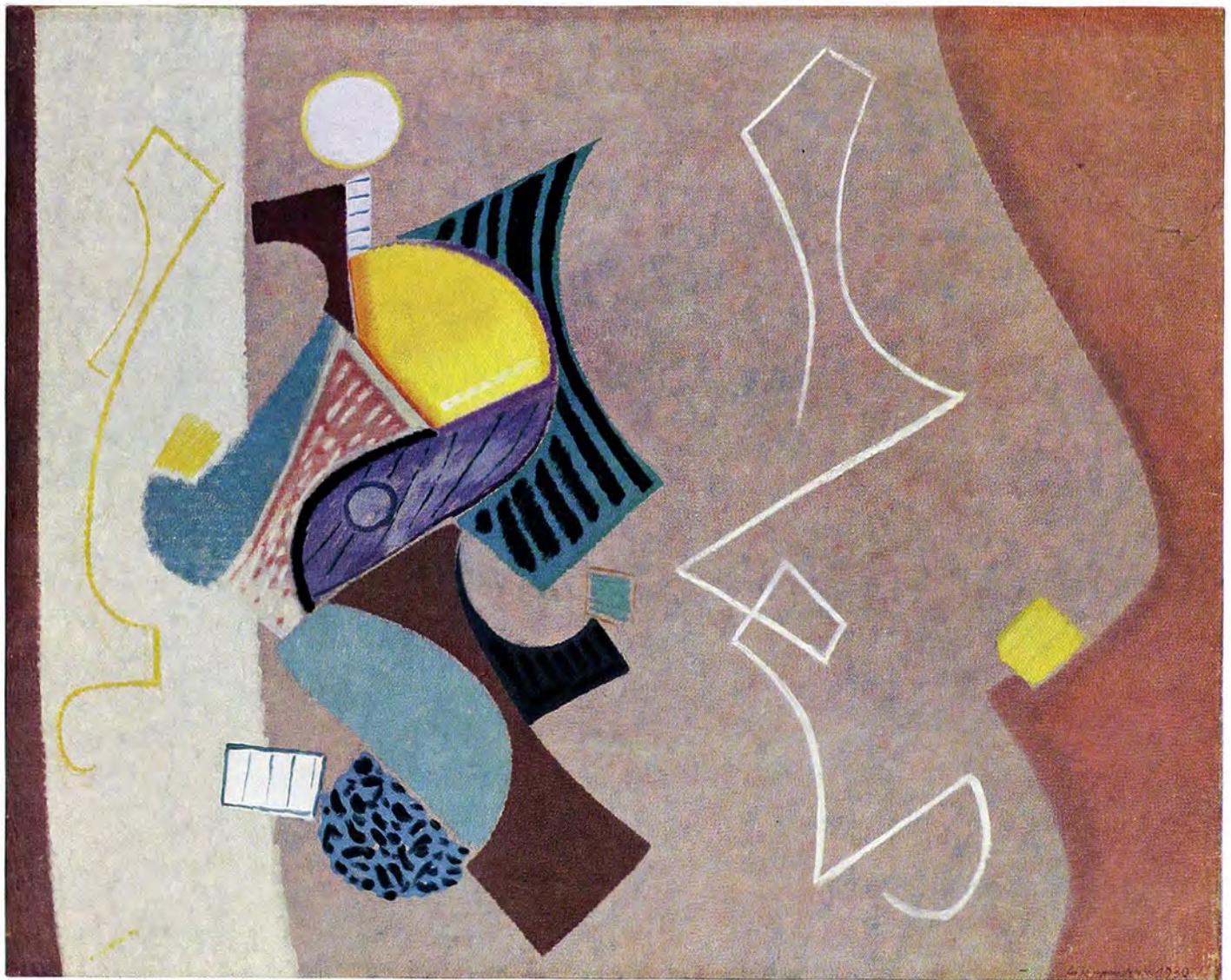
○ XI

Coloured Reproductions · Farbtafeln

Two graphisms, two figurations made of lines, a yellow one and a white one, are like tender small voices, one left and one right of the conglomeration of coloured areas pushed together: forms cutting each other as well as being cut. On a quiet brown background there stands a quiet green, varied in its structure – dots, flakes, lines. Someone thinking of concrete things might connect them with a birds-eye view of woods and fields. But the picture is, above all, an example for balance in asymmetry; the simultaneous green makes the left half of the picture appear light, the repeated yellow accents on the bottom right pull the forces of the left to the other side. The large white graphism catches the eye of the spectator. Ackermann has always liked to combine drawing and painting. The earliest example for an independent use of lines dates from 1919. Joan Mirò has graphisms as branches in 1918, then as aristas in 1922 and as an abstract moustache in 1924. Both artists as well as Alexander Calder's Mobiles may have been inspired by the Art Nouveau, by its ethereal linear figurations of Mackintosh and Olbrich.

Zwei Graphismen, zwei Liniengebilde, ein gelbes und ein weißes stehen als zarte Nebenstimmen, eine links, eine rechts von der Ansammlung zueinandergeschobener farbiger Flächen: schneidenden wie geschnittenen Formen. Auf dem ruhigen braunen Grund steht ruhiges Grün, das eine variierte Struktur hat – Punkte, Flocken, Linien. Eine gegenständliche Assoziation könnte eine Luftaufnahme von Wäldern und Feldern sehen lassen. Das Bild ist aber vor allem ein Beispiel für das Gleichgewicht in der Asymmetrie; das simultane Grün macht die linke Bildseite leicht, die Wiederkehr des Gelb als Akzent rechts unten zieht die Kräfte der linken Bildseite herüber. Der große weiße Graphismus nimmt den Blick des Betrachters gefangen. Ackermann hatte seit je die Neigung, Zeichnung und Malerei zu verbinden, sein frühester Beleg für die selbständige Setzung der Linie datiert von 1919; bei Joan Miró gibt es Graphismen als Äste 1918, dann als Granne 1922/23, als gegenstandsfreie Schnurrhaare 1924. Bei beiden Künstlern und auch bei Alexander Calders Mobiles gehen die Graphismen wohl auf den Jugendstil zurück, auf ätherisch lineare Figuration von Mackintosh und Olbrich.

*Composition 1930
Komposition 1930
31,2" × 39,2" (80 × 100,5 cm)*



»Vertical Sound-Wave« is the name of this picture, a mere working title as we often find with abstract pictures. For his personal use Ackermann once called it »Orgelpfeifenbildchen« (Little Picture of Organ Pipes). It has a motif which he took up again in 1968 in scratchings done in concrete, the motif of fluting or binds which also has occupied the artists of the Optical Art movement very much. Ackermann himself formerly just called it »Zebra«. The picture is static and dynamic at the same time, thus expressing an important principle of Ackermann's: polarity and synthesis. The »necks« seem to fall over, but they keep their balance. Horizontal areas on top of each other make an emphasized vertical areas. The two main areas make a rectangle out of the circle or out of the rectangle. They have something of the naturally grown shape of stones; the constructive linear elements produce a contrast to them. The emphasis of top and bottom makes this picture important for Ackermann's pictures of 1968. The motif of the »Weltenträger« (Bearer of the World), however, could not find its proper expression as such before the artist had reached his old age. (At first the picture as »Tower«-motif as such. Ackermann started with the upright man; many of his pictures are called »Colour Tower«.)

»Vertikale Klangwelle« heißt das Bild, ein reiner Arbeitstitel, wie ihn abstrakte, gegenstandsfreie Bilder haben. Im persönlichen Gebrauch nannte es Ackermann einmal »Orgelpfeifenbildchen«. Es hat ein Motiv, das er 1968 in Betonritzzeichnungen wieder aufgenommen hat, das Motiv der Kannelierung oder der Jalousie, was auch die Künstler der Optical Art sehr beschäftigt und was Ackermann einst schlicht »Zebra« nannte. Das Bild ist statisch und dynamisch, ein wichtiges Prinzip Ackermanns: Polarität und Synthese. Die »Hälse« scheinen zu kippen, aber sie halten Balance. Übereinanderliegende Horizontalen ergeben eine betonte Vertikale. Die beiden Hauptflächen formen den Kreis zum Viereck oder das Viereck zum Kreis hin, sie haben etwas von der natürlich gewachsenen Form des Steins; die konstruktiven linearen Elemente schaffen dazu einen Gegensatz. Die starke Betonung von Oben und Unten lässt dieses Bild für Ackermanns Bilder von 1968 wichtig werden. Das Thema des Weltenträgers konnte sich freilich erst im Alter als solches herausbilden. (Zunächst ist das Bild das Thema »Turm« schlechthin. Ackermann begann mit dem aufrecht stehenden Menschen; viele seiner Bilder heißen »Farbturm«.)

Vertical Sound-Wave
Vertikale Klangwelle
1932
11,3"×7,2" (29×18,5 cm)



M.A.32

White is important to Ackermann as a functional basis for paintings. Even more important was grey at some time. There are pictures painted on wood in the thirties which are oil-grisailles and which perhaps started from grounding, they are monochrome in the classical sense of the word and may later have supported Ackermann's theory of the »Tonic«, the one-coloured basic area he tried out in all the different shades. The »White Sign« in grey is a winter theme. In 1941 the Russian War began. But even closer to the artist's memory are the experiences he owes to the Lake of Constance. He writes, although not directly referring to this picture: »Snow drifts in between reeds, half-frozen puddles with their ice-flowers, in the middle a dark hole in the ice. But what happened at the beach when the storm from the East came over the Swiss mountains at just about one centigrade below zero? The gentle waves came close, and when they wanted to return they could not because they were frozen. And this – repeated for innumerable times – produced forms in the ice so abstract and perfect as no human mind could ever have conceived them.« – It is in this picture that there appears for the first time the important subject of the »Bridged Continents«.

Weiß hat für Ackermann große Bedeutung als mitsprechender Bildgrund; noch größere Bedeutung hat Grau gehabt, es gibt aus den dreißiger Jahren Bildtafeln auf Holz, die Öl-Grisaillen sind, vielleicht auch von Untermalungen ausgingen, sie sind im klassischen Sinn »monochrom« und mochten Ackermanns spätere Theorie von der Tonika unterstützt haben, der einfarbigen Grundfläche, die er in allen Farben ausgekostet hat. Das »Weiße Zeichen« im Grau ist ein Wintermotiv. 1941 begann der Rußlandfeldzug. Aber näher liegt das Erlebnis des Bodensees, der Künstler schreibt, wiewohl nicht direkt auf dieses Bild bezogen: »Schneewehen zwischen Schilfrohren, halbfrorene Tümpel mit ihren Eisblumen, in der Mitte ein dunkles Wasserloch. Wenn aber der Sturm von Osten her über die Schweizer Berge kam, so ein Grad unter Null, was geschah am Strand? Die sanften Wellen kamen nah, und wenn sie zurück wollten, blieben sie gefroren hängen. Und solcher Vorgang ungezählte Male wiederholt, brachte Eisformen, so abstrakt und vollendet, wie sie ein Mensch nicht erfinden kann.« – In diesem Bild ist zum erstenmal das wichtige Thema der »Überbrückten Kontinente« angeschlagen.

White Sign
Weißes Zeichen
1941
31,4" × 39,2" (80,5 × 100,5 cm)



The »Profile« is for Ackermann of the same importance as the »Silhouette«, a word he used even more frequently in earlier days. When he painted masks he preferred them in profile. The profile tends towards the relief, towards flat spatiality. In the silhouette the profile has experienced a steady reduction. Otto Wagner, the architect, teacher of Adolf Loos, expressively demanded that in town planning the skyline, the »silhouette« of a town, the up and down of towers, houses, domes, and roofs – as it had been natural to the old towns – must not be neglected. – Cubism made the silhouette which has been disregarded as a mere hobby up to then subject to works of art when Braque and Picasso glued cut-out pieces of paper on their canvases. It was rather late, after 1945, that the effect of space was ultimately repressed by Henri Matisse with the flat pieces of paper in one colour, the »Papiers découpés«. Ackermann's »Profiles on Yellow« date from 1942. They resemble architecture, even with the economic use of colours, of the brown, the blue, the black, and the white on yellow. »Axis«, »Passage«, »perforated« are leitmotifs to Ackermann which he has taken over from architecture.

Das »Profil« hat für Ackermann dieselbe Bedeutung wie die »Silhouette«, ein Wort, das er früher noch öfter gebraucht hat. Wenn er Masken malte, gab er sie gern im Profil. Das Profil tendiert zum Relief, zur flachen Räumlichkeit; in der Silhouette, dem Schattenriß, dem Scherenschnitt hat sich das Profil konsequent reduziert. Der Architekt Otto Wagner, Lehrer von Adolf Loos, hat nachdrücklich bei neuen Städteplanungen die »Silhouette« des Stadtbildes gefordert, das Auf und Ab von Türmen und Häusern, Kuppeln und Dächern, wie es alten Städten selbstverständlich war. – Der Kubismus hat die Silhouette, die als Liebhaberbeschäftigung galt, zur Kunst erhoben, als Braque und Picasso ausgeschnittene Papiere auf die Leinwand klebten. Die räumliche Wirkung hat dann Matisse ziemlich spät erst, nach 1945, mit den glatten einfarbigen Papieren, den »Papiers découpés«, zurückgedrängt. Ackermanns »Profile auf Gelb« sind von 1942. Sie wirken architektonisch, auch in ihrer sparsamen Farbigkeit, dem Braun, dem Blau, dem Schwarz und dem Weiß auf Gelb. »Achse«, »Passage«, »durchbrochen« sind Leitbegriffe Ackermanns, die der Architektur entlehnt sind.

*Profiles on Yellow
Profile auf Gelb
1942*

12,5" × 9,8" (32 × 25 cm)



Aleksandr. 42

The subject »Rotation« has proved its worth. We know it from Leonardo's study of the proportions of a human figure which, in order to show the development of movement, has twice two arms and twice two legs. We know it from a detail of the Osnabrück altar of a Westphalian master of about 1380: the twelve apostles are seated round a circular table, their halos rotating around their heads like satellites. It is known to us through Seurat's »Circus« and through van Gogh's »Prison Court«. We know the disk pictures by Frank Kupka, Robert Delaunay, E. W. Nay, the »Proun«-pictures by El Lissitzky. Adolf Hoelzel drew a »Flucht aus dem Kreis« (Escape from the Circle). – In Ackermann's pictures of rotation can be discerned distinctly for the first time in 1943. »Komposition43« (Composition 43) is the discrete title of a picture showing a disk and around it a constant rotary motion similar to that in the Osnabrück altar piece. For »Rotation Red« of 1967 reminiscences of dancing and fire may have been influential. In the early twenties Ackermann – with Rudolf von Laban – took part in a midsummer celebration which was characterized by dance and fire, by the measure of man and the unmeasured force of the elements.

Das Thema »Rotation« ist bewährt. Wir kennen es in Leonards Proportions-Studie einer menschlichen Figur, die, um den Bewegungsablauf zu zeigen, zweimal zwei Arme und zweimal zwei Beine hat. Wir kennen es im Ausschnitt aus dem Osnabrücker Altar eines Westfälischen Meisters um 1380 – an einem kreisrunden Tisch sitzen die Apostel, ihre Heiligenscheine rotieren wie Satelliten. Wir kennen es in Seurats »Zirkus« und in Van Goghs »Gefängnishof«. Wir kennen die Scheibenbilder von Frank Kupka, Robert Delaunay, Ernst Wilhelm Nay, die Proun-Bilder von El Lissitzky. Adolf Hoelzel zeichnete eine »Flucht aus dem Kreis«. – Bei Ackermann tritt die Rotation zum erstenmal deutlich erkennbar im Jahr 1943 auf, ein dem Osnabrücker Altar ähnliches Kreisen um eine Scheibe, das Bild hat den verschwiegenen Titel »Komposition 1943«. Zur »Rotation rot« von 1967 mögen die Erinnerungen an Tanz und Feuer wirksam geworden sein; gemeinsam mit Rudolf von Laban hat Ackermann Anfang der zwanziger Jahre an einer Sommer-Sonnwendfeier teilgenommen, die von Tanz und Feuer bestimmt wurde, vom Maß des Menschen und vom Unmaß des Elements.

*Rotation Red
Rotation Rot
1966*

47"×39,2" (120,5×100,5 cm)



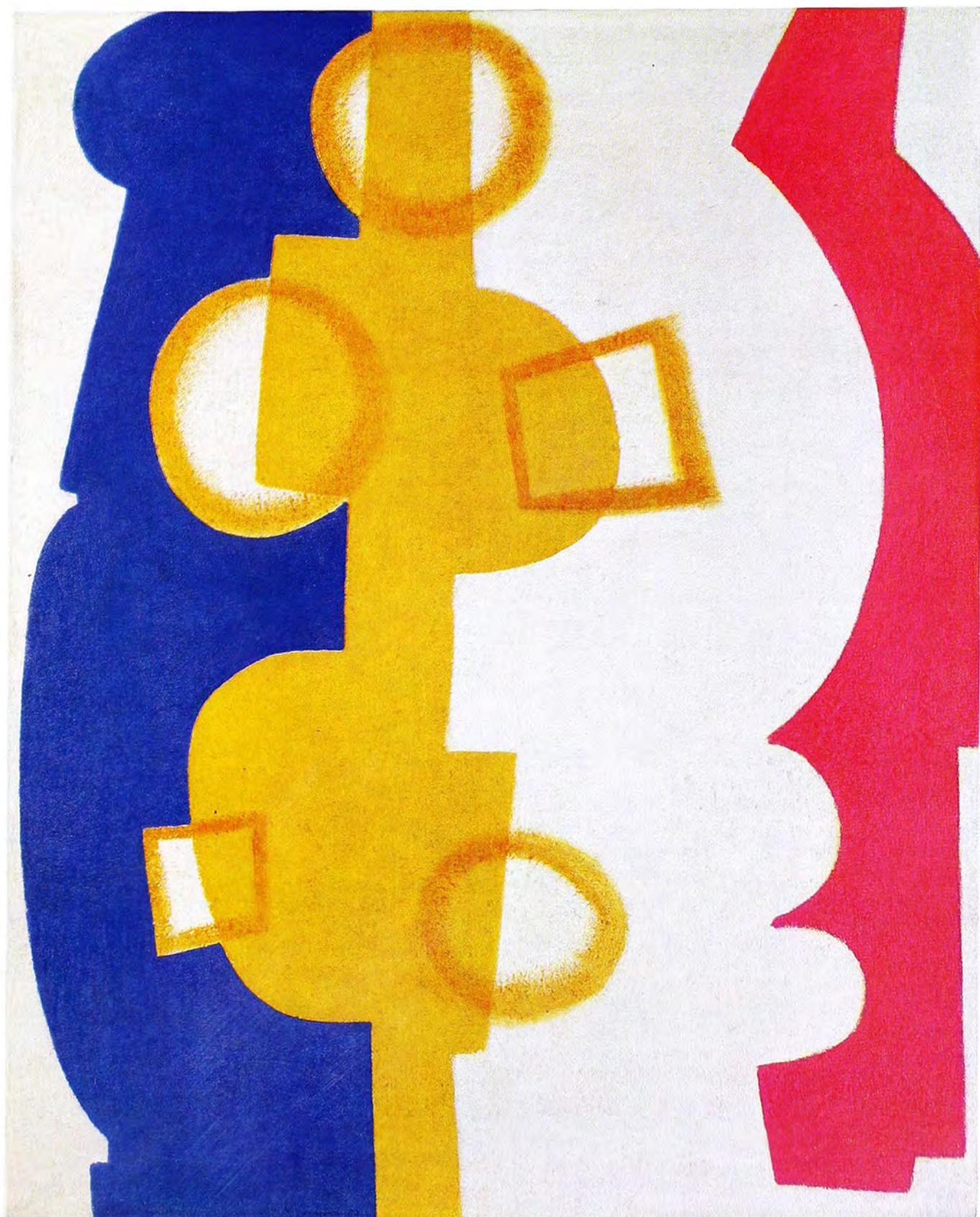
ALEXANDER CALDER

In this picture the game of contrasts is played by rounds and squares as well as by coloured areas and shapes left empty. The rectangles change from squares into trapezoids, the 'round shapes of the circles into ovals. Only a purist like Amedée Ozenfant could say that an egg with a bump would not taste. He is right in his way and as far as his own work is concerned. But Ackermann is no less right when he slightly deforms and grinds off circles as well as squares and makes something quite natural out of something as paradoxical as the »squaring of the circle«. – The yellow axis which bulges out to right and left into the darkest and lightest parts of the picture is rectangular at the top of the left side, round at the top of the right side, round at the bottom of the left side and rectangular at the right. Thus it seems to be climbing up rhythmically, an impression confirmed by the circles and fenced-in rectangles around it which are kept in a playful balance almost like bubbles. These mediating linear forms are of the same yellow as the axis on which they more or less tend to stand – only that they are painted in a lighter manner – and it is their function to »transport« the white of the white-passage into the darkest field. The picture is a good example for the active forces of light and dark.

Das Kontrastspiel wird hier von Rund und Viereckig gespielt, außerdem von voller Fläche und leergelassener Umriß-Zeichnung. Die Vierecke nähern sich aus dem Quadrat dem Trapez, die Rundungen aus dem Kreis dem Oval. Nur der Purist Amedée Ozenfant konnte sagen, wenn ein Ei eine Beule hat, so schmeckt es uns nicht. Er hat auf seine Weise und für sein Werk recht. Nicht weniger aber hat Ackermann recht, der etwas so Paradoxes wie die »Quadratur des Kreises« natürlich macht, indem er den Kreis und das Quadrat leicht verformt, abschleift. – Die gelbe Achse, die sich nach links und nach rechts, ins Dunkelste und ins Hellste hin ausbuchtet, ist links oben viereckig, rechts oben rund, dafür links unten rund, rechts unten viereckig. Das gibt ihr einen kletternden Rhythmus, der obendrein von den Ringen und umzäunten Vierecken geradezu perlend, man kann sagen äquilibristisch umspielt wird. Diese vermittelnden Linienformen sind vom gleichen Gelb wie die Achse, nur lockerer gemalt, auf der sie halb zu stehen kommen, sie vermitteln das Weiß der Weiß-Passage, »transportieren« es ins dunkelste Feld. Das Bild ist ein gutes Beispiel für die aktiven Kräfte des Hell-Dunkel.

Bright Passage
Helle Passage
1967

58,7"×46,8" (150,5×120 cm)



The shapes of the »Yellow Rotation« fit loosely together, but they do not fall apart, they seem to be held together by some hidden magnetism. The active red of the red parts stimulates and holds back at the same time. There is a passage in Ackermann's notes on Teneriffa about the encounter of yellow and black: »I found there so much sun and a vegetation which filled my brush with great delight... The island, however, has also a dark, frightening aspect, the ›Pico de Teyde‹, an extinct volcano. This eerie block – one sees it from the sea when one arrives, one sees it when one lives on the island, all the time; it is always there, ›disquieting‹. The closer I came the more it made me shudder, this dark block of erupted rock. The sunny island with its evil pico will remain my contradictory model... I would very much like to hope that the island of the sun becomes victorious within me.« – One of Ackermann's unforgettable childhood reminiscences is an oil-mill of farmers, relatives of his, at Bad Tennstedt; the mill was still worked by the wind. His »Yellow Rotation«, seven decades later, may well be brought into connection with it.

Die Formen der »Gelben Rotation« sitzen locker, aber sie fallen nicht auseinander, sie scheinen von einem geheimnisvollen Magnetismus gehalten. Das aktive Rot der Akzente feuert an und bremst zugleich. Für das Zusammentreffen von Gelb und Schwarz gibt es in Ackermanns Aufzeichnungen über Teneriffa einen Beleg: »Ich fand dort so viel Sonne und eine Vegetation, die mir ein Jubilieren in den Pinsel jagte... Die Insel hat aber auch eine dunkle, sehr beängstigende Seite; der ›Pico de Teyde‹, ein erloschener Vulkan. Dieser unheimliche Brocken, man sieht ihn vom Meer aus bei der Anfahrt, man sieht ihn, wenn man auf der Insel lebt, immer; er ist immer da und ›beunruhigt‹. Je näher ich ihm kam, um so mehr ließ er mich erschauern, dieser aus Eruptivgestein geschaffene schwarze Brocken... Die Sonneninsel mit dem bösen Pico bleibt mein widerspruchsvolles Modell... Gern will ich hoffen, daß die Sonneninsel in mir siegt.« – Zu Ackermanns unauslöschlichen Erinnerungen an die Kindheit gehört eine Ölmühle bäuerlicher Verwandter in Bad Tennstedt; das Mühlwerk wurde noch vom Wind getrieben. Seine »Gelbe Rotation«, sieben Jahrzehnte später, kann damit wohl in Zusammenhang gebracht werden.

Yellow Rotation
Gelbe Rotation
1967
54,6" x 39" (140 x 100 cm)

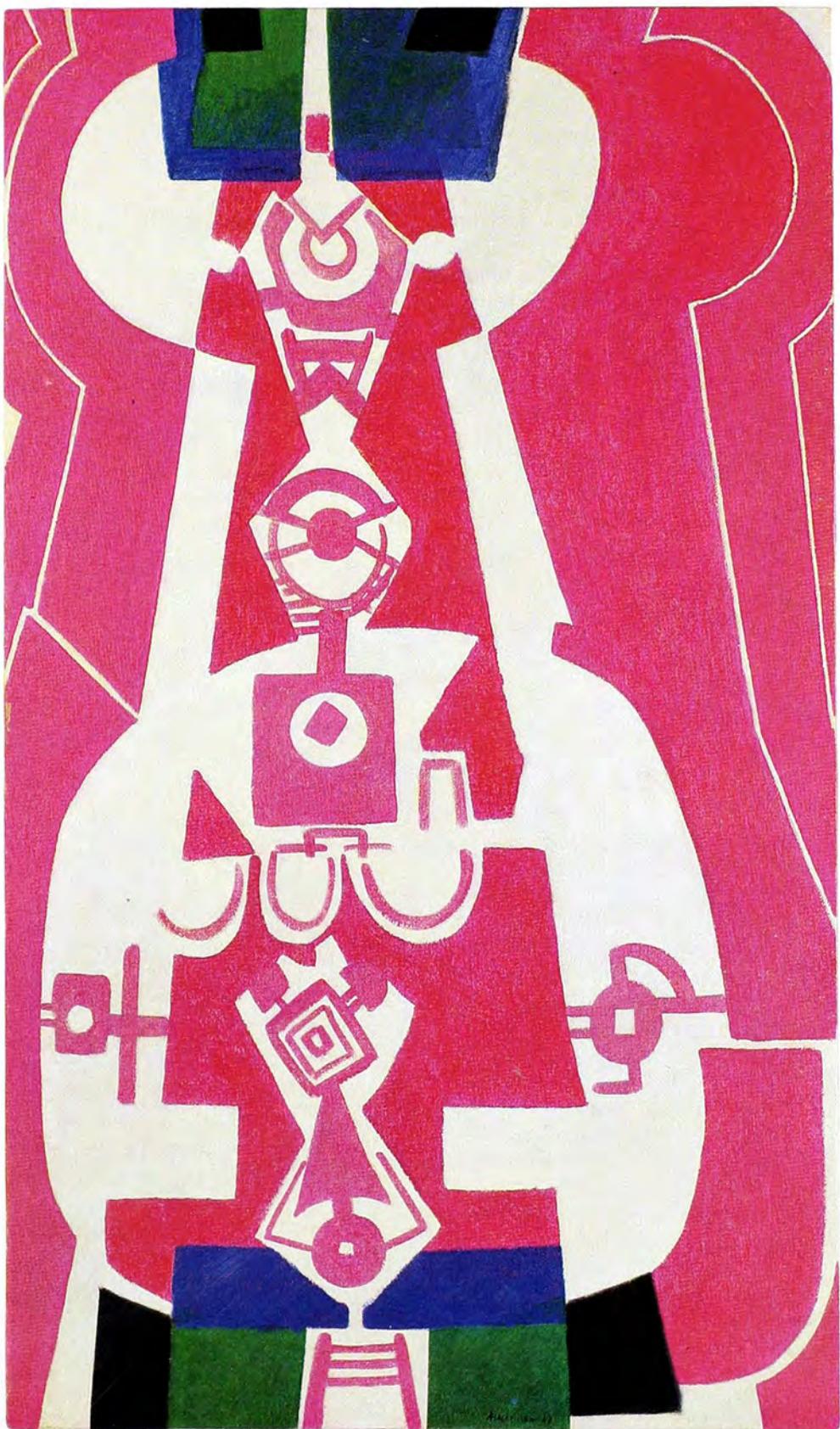


»Stele« would perhaps be a simpler name for this tall and slim picture (because of its interior forms which give the impression of being carved or tattooed). But certainly the title »Stake of Torture« is more correct. From Ackermann's time as a student a nude youth is known which is simply called »Knabe« (boy) but whose attitude is the characteristic attitude of St. Sebastian, the martyr. Other autobiographical pictures of youths were to be named »Gottsucher« (Seeker of God) or »Einsamer« (Lonely Youth). Suffering and heroism are united in the attitude of arms thrown up to the sky, as in Max Klinger's »Und doch!« (And Yet). – Pink is one of Ackermann's favorite colours, it is Arcadian, and he frequently employed it during his years at the Lake of Constance. Now we suddenly see the tender pink colour used for a stake of torture: tortured Eros. The picture is painted al prima. Here drawing is painting and painting is drawing. Extremely attractive is the correction (something that can hardly ever be found in Ackermann's pictures) of the top greens and blues which now vibrate blue-greenish and form a light answer to the solid base which is painted in the same shades but massively and pressed together by black.

»Bildsäule« wäre vielleicht ein einfacherer Titel für dieses schmale große Format (wegen seiner geschnitten oder tätowiert wirkenden Binnenformen). Aber gewiß ist »Marterpfahl« zutreffender. – Aus der Studienzeit des Künstlers ist ein Jünglings-Akt bekannt, der schlicht »Knabe« benannt ist, dessen Haltung aber die charakteristische Märtyrerhaltung des heiligen Sebastian ist (andere autobiographische Jünglingsgestalten sollten dann »Gottsucher« oder »Einsamer« heißen). Zum Leiden fand sich Heroisches, die Haltung der himmelhoch gereckten Arme wie bei Klingers »Und doch!«). Rosa ist eine von Ackermann sehr geliebte Farbe, sie ist arkadisch, und er hat sie in seiner Bodensee-Zeit oft gebraucht. Nun sehen wir die zärtliche Farbe Rosa plötzlich als Marterpfahl: gepeinigter Eros. – Das Bild ist al prima gemalt. Die Zeichnung ist hier Malerei und die Malerei ist Zeichnung. Außerordentlich reizvoll ist die Korrektur (etwas, das bei Ackermann so gut wie nie vorkommt) der oberen grünen und blauen Akzente, die nun malerisch blau-grün vibrieren und eine leichte Antwort auf den schweren Sockel sind, der in denselben Farben gemalt, doch massiv und von Schwarz zusammengepreßt ist.

Stake of Torture
Marterpfahl
1967

76,4" x 44,5" (196x114 cm)



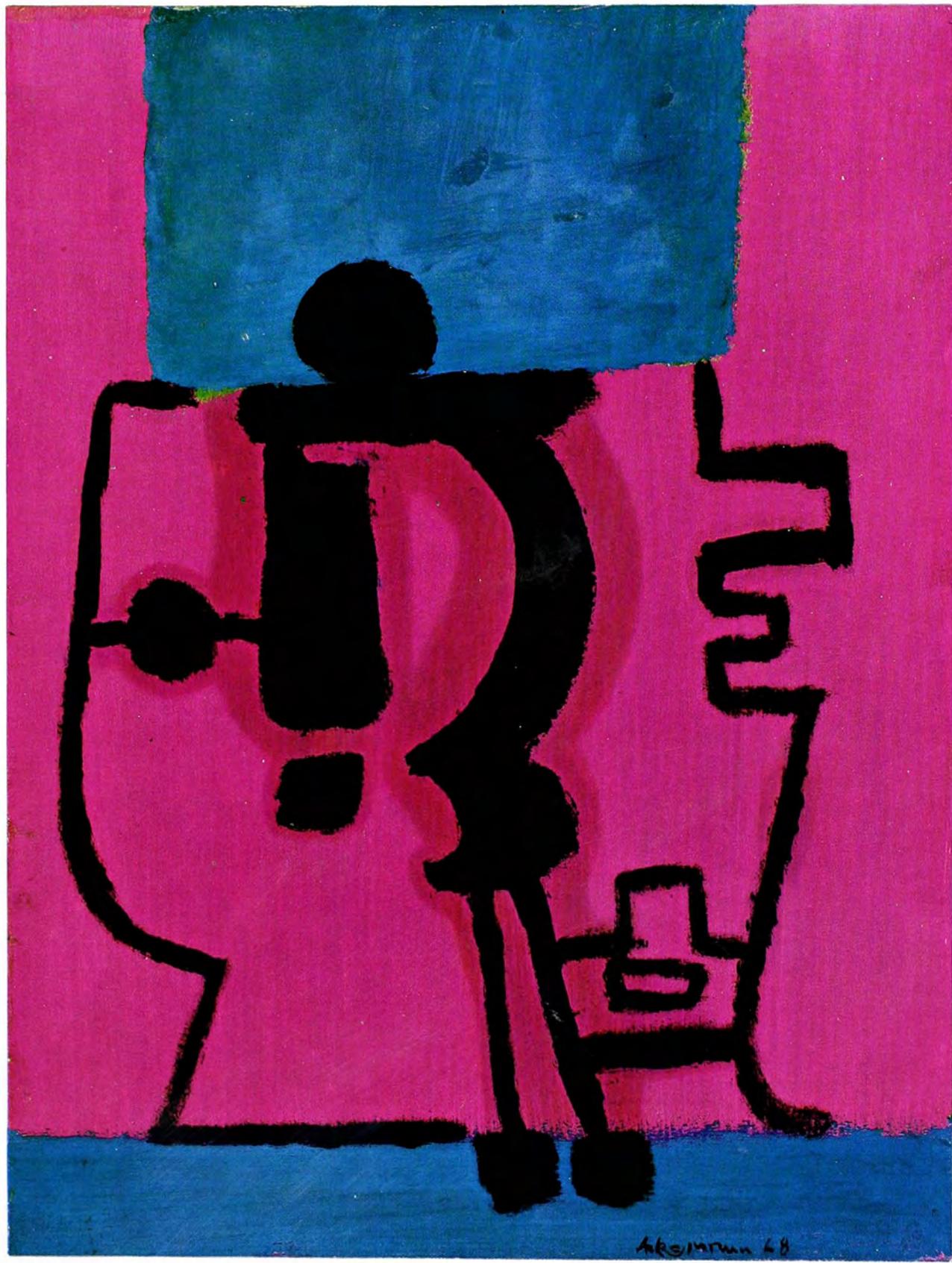
In this picture Ackermann returns to an old motif; the torso reduced to a graphism, a mere construction of wire. The first known picture of this kind (1955) is in the gallery of the city of Stuttgart, it is of an almost monumental size, and the graphisms there are not only black but also white – contrary to those of the one shown here. Besides the ground of the Stuttgart painting is covered with many small parts, with scattered forms while in the picture here it is quietly one-coloured. A new element here is that the graphic figure is attached at both ends to two blocks so that one is not reminded of wires but of iron. (In a picture we call »Blue Garden« here – which is similar to the one in Stuttgart – this same graphic form appears in a more delicate shape). The artist fixes the two cold blue blocks by ramming into them one globe at the top and two at the bottom. It is certain that these half-figures, these metallic leg torsos could be found in Ackermann's painting before Rudolf Hoflehner, the Austrian sculptor, came to invent similar gothic vice-and-divider people which, however, he did as sculptures, as is fitting.

Mit diesem Bild nimmt Ackermann ein älteres Motiv wieder auf, das Motiv der zum Graphismus, zum Draht-Gebilde reduzierten Halb-Figur. Das erste Bild mit solchem Motiv, das bekanntgeworden ist (1955), befindet sich in der Galerie der Stadt Stuttgart, es handelt sich um ein größeres, fast monumentales Format, dort sind die Graphismen, im Gegensatz zu dem hier besprochenen, nicht nur schwarz, sondern auch weiß, außerdem ist der Bildgrund mit vielen Kleinteilen, mit Streuformen übersät; hier nun ist er still einfarbig. Neu kommt hier hinzu, daß die graphistische Figur in zwei Blöcke eingespannt ist, man denkt nicht an Drähte, sondern an Eisen. (Zarter war diese graphische Form in jenem dem Stuttgarter Bild ähnlichen, das wir hier »Blauer Garten« nennen.) Der Künstler festigt die beiden kaltblauen Blöcke, indem er oben eine, unten zwei der schwarzen Kugeln einrasten läßt. Sicher ist, daß Ackermann diese Halb-Figuren, diese metallischen Bein-Torsi, in seinen Bildern hatte, bevor der österreichische Bildhauer Rudolf Hoflehner zu ähnlichen Erfindungen gotischer Zirkel- und Schraubstock-Menschen kam, die jener allerdings, wie es sich für ihn geziemt, als Skulpturen ausführte.

Silhouettes of Lines
Linien-Silhouetten

1968

9,6" x 7,2" (24,5 x 18,5 cm)

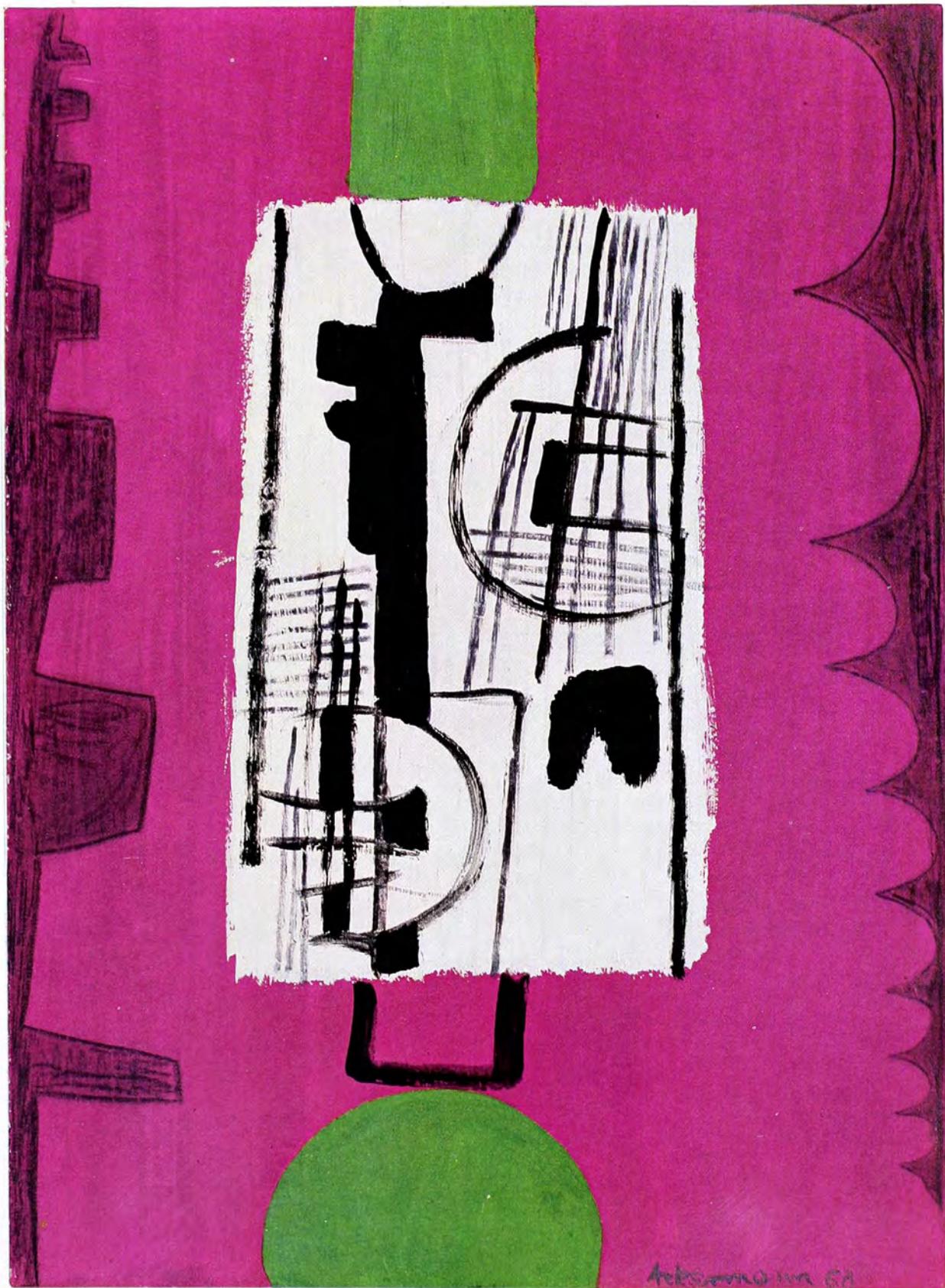


Alexander Calder
1968

The window is a recurring subject of Gothic and Romantic painting. It is a symbol for looking outside, into the open air, into a world beyond our own. Famous pictures of windows were painted by Caspar David Friedrich and Moritz von Schwind. In the 20th century, with Robert Delaunay, picture and window have become identical. Oskar Schlemmer painted his window pictures – which are seen from the outside – when he worried about his work, his living and his getting older: longings of someone feeling excluded. For Ackermann an additional problem arises: how to make the space of the picture explode. (In his earlier paintings he solved the problem by literally cutting his pictures to pieces or by cutting them in at the edges. Later he deliberately moved the areas and lines away from the centre to the borders of the picture; Lucio Fontana demonstrated the problem over-clearly: he slit the canvas.) In 1940 the window or the picture within the picture appears for the first time in Ackermann's paintings, now it emerges like a lonely reminiscence. We also find the graphisms again, but for the first time they are so very sober, black on white. It is certainly not wrong to call the picture »Music of the Spheres«, because of the graphisms bundled in the centre where they play their dominating game.

Das Fenster ist ein Motiv der gotischen und der romantischen Malerei, es ist ein Symbol für den Blick nach außen, in das Freie, in das Jenseitige. Berühmte Fensterbilder sind von Caspar David Friedrich und von Moritz v. Schwind gemalt worden. Im 20. Jahrhundert, bei Robert Delaunay, werden Bild und Fenster identisch. Oskar Schlemmer malte, als er Existenzsorgen und dem Älterwerden ausgesetzt war, seine Fensterbilder, die von außen gesehen sind: Sehnsucht eines Ausgespererten. Bei Ackermann kommt das Problem der Bildraumsprengung hinzu (früher erreichte er sie experimentell, indem er ein Bild buchstäblich zerschnitt, die Bildränder anschnitt; später drängte er bewußt die Flächen und Linien vom Zentrum weg an die Bildränder; Lucio Fontana machte das Problem überdeutlich, indem er die Bildleinwand schlitzte). Das Fenster oder das Bild im Bild ist bei Ackermann zum erstenmal 1940 verwirklicht, jetzt taucht es als einsame Erinnerung wieder auf. Ebenso finden wir die Graphismen wieder, zum erstenmal aber so nüchtern schwarz auf weiß. Es ist gewiß nicht falsch, das Bild, in dessen Zentrum diese gebündelten Graphismen ihr beherrschendes Spiel spielen, »Sphären-Musik« zu nennen.

Music of the Spheres
Sphären-Musik
1968
13,1" × 9,6" (33,5 × 24,5 cm)



Anton Antonoff 68

This picture unites – like many of the later Ackermann pictures – various traits of a coat of arms. With Ackermann the coat has always been a favorite idea. The Madonna under her protecting coat and the mould used for bell-founding are comparisons which may help our understanding. It is also the system of the annual circles of a tree or, better even, the system of an onion with its skin around the skin around the skin. Henry van de Velde was the first to draw the attention of the then 19 year-old Ackermann on the construction of an onion. – The many different shades of violet with lighter and darker patches evoke the impression of flat space, of an imagined inaccessible relief. Early in his life Ackermann spoke of a »papierdünne dritte Dimension« (a third dimension as thin as paper). By forcing us to an act of volition in our imagination the picture gains an additional aspect, that of a movable spatiality so that it seems as if one could tip it from the bottom to the top (or vice versa): we can regard the two black circular forms as cases, the black rectangles as bolts, both, although distant from each other, attempting to be united into one whole.

Dieses Bild ist, wie viele der späten Bilder Ackermanns, wappenhaft. Im Englischen gibt es für gewisse Wappen das Wort »Coat of Arms«, was wörtlich Waffenmantel heißt. Der Mantel ist bei Ackermann ein alter, sehr beliebter Begriff. Schutzmantelmadonna und der Mantel beim Glockenguß könnten als Vergleich unserem Verständnis helfen. Es ist auch das System der Jahresringe beim Baumstamm oder besser noch das System der Zwiebel mit ihrer Schale um die Schale um die Schale. Henry van de Velde hat den damals Neunzehnjährigen zum erstenmal auf den Bau einer Zwiebel aufmerksam gemacht. – Die vielen verschiedenen Violetts des Bildes geben mit helleren und dunkleren Flächen eine flache Räumlichkeit, ein unbretbares gedachtes Bild-Relief; Ackermann sprach früh schon von der »papierdünnen dritten Dimension«. Durch einen Willensakt in der Vorstellung, zu dem das Bild zwingt, bekommt es noch eine bewegliche Räumlichkeit, es scheint von unten nach oben zu klappen (oder umgekehrt): Die beiden schwarzen Kreisformen denken wir uns als Hülsen, die schwarzen Rechteckformen als Bolzen; beides ist voneinander entfernt, strebt aber korrespondierend zur Vereinigung.

*Violet Center
Violette Zentrale
1968
9,6"×7,2" (24,5×18,5 cm)*



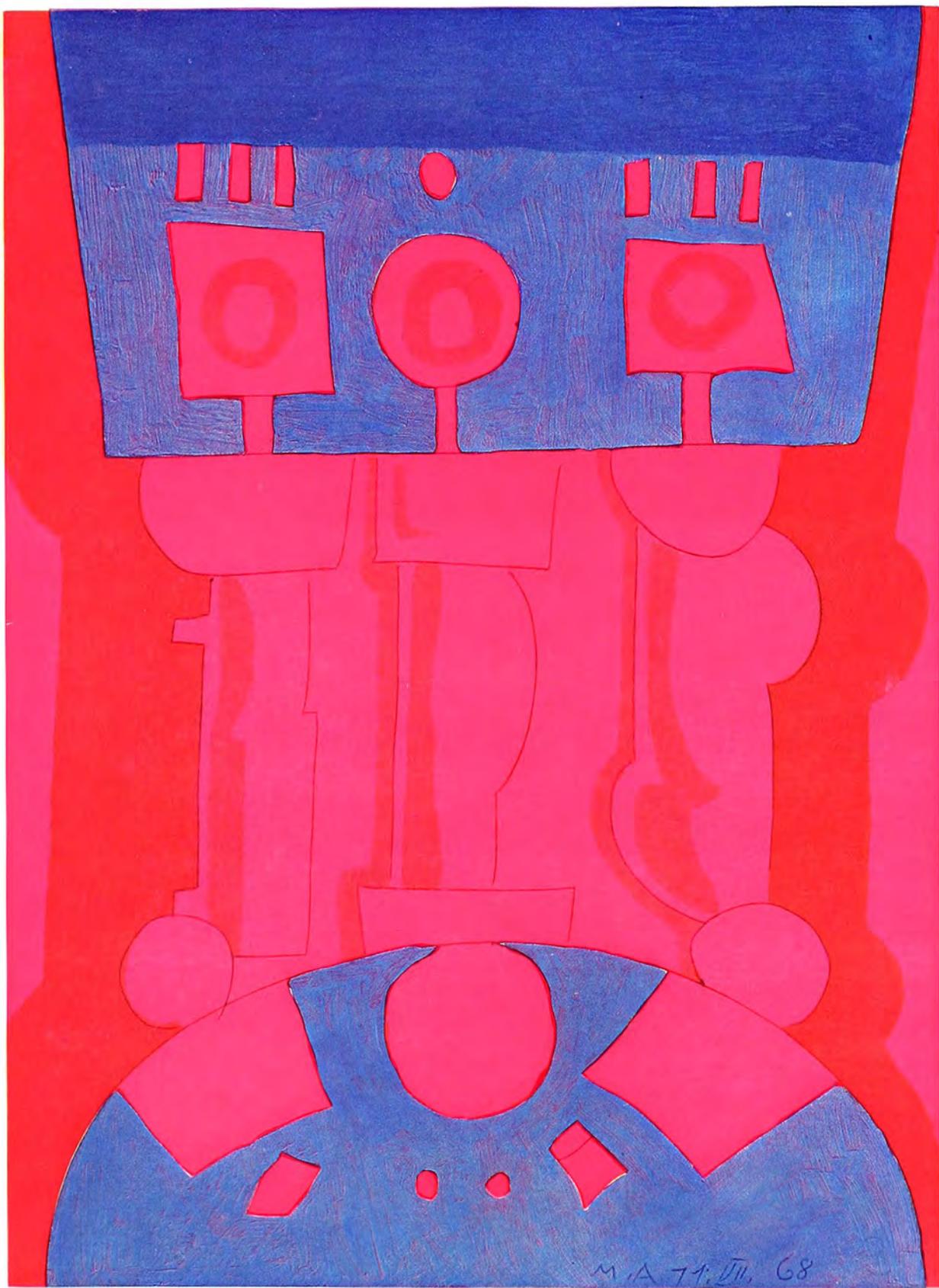
Jackson Pollock 68

The heavy and monumental Atlas-theme is perforated, here but the perforated form is not light and gay. Blood-red signals shine through the pale-blue areas like flash-lights. The blue sections are transparent so that even the red shades shine through the blues, immersing everything. This picture has the power of a cosmic vision, one might see it corresponding to Alfred Mombert's cosmic poems. – The three columns are drawn with ball-point, they appear massive; in this case the drawing is not intended to have the effect of a graphism. The ball-point pen – normally anything but a noble tool – is sublimated in Ackermann's drawings. It also has its specific function in the new small pictures made with acrylic colours: a kind of frame-work (for the composition of the whole) is drawn on a piece of card-board which has been prepared with one or two colours, then it is frequently painted over again so that here and there the lines shine through like from a distance. (Ackermann mostly prepares several card-boards at the same time, each series in a different shade; much later he takes them up again and adds his drawing; much later again he really finishes one or another of them).

Das schwere monumentale Atlas-Thema ist hier durchbrochen, aber die durchbrochene Form ist nicht leicht und heiter. Aus den Durchbrüchen des Hellblau leuchtet das Blut-Rot intensiv wie ein Blink-Signal. Das Blau ist durchsichtig gemalt, fast laviert, so daß auch das Rot hinter dem Blau selbst durchscheint, alles eintaucht. Dieses Bild hat die Kraft einer kosmischen Vision, man könnte es als eine Entsprechung der kosmischen Dichtungen Alfred Momberts sehen. – Die drei Säulen sind mit Kugelschreiber gezeichnet, sie wirken massiv, die Zeichnung ist hier nicht als Graphismus gedacht. – Der Kugelschreiber, ein sonst keinesfalls edles Werkzeug, hat in Ackermanns Handzeichnungen Sublimierung erfahren, auch in den neuen kleinen Acrylfarbenbildern hat er seine Funktion, auf einem ein- oder zweifarbig präparierten Karton wird mit dem Kugelschreiber ein Kompositionsgestalt aufgezeichnet, oft übermalt, so daß die Linien hier und da wie von ferne durchscheinen. (Ackermann legt meistens mehrere Kartongründe zugleich an, jede Serie in einer anderen Farbe; erst viel später nimmt er sie wieder vor und zeichnet darüber; wieder später vollendet er davon den einen oder den andern zum Bild.)

*Three Red Signals
Drei rote Signale
1968*

13,1" × 9,6" (33,5 × 24,5 cm)



M.A. 71. III. 68

A young lady once called this picture »Pfauenauge« (spot on the feather of a peacock). When doing so she may have thought of the feathers of a peacock as well as of a butterfly which bears this name because its pattern resembles a peacock's feather. Male imagination may be reminded of breasts by the two differently coloured cockades. The patches of colour might be comprehended like erogenous zones of a body. The artist probably only thought of a cockade which naturally can lead to many associations: breasts as well as flowers, animal as well as vegetable matter. In this context Gauguin deserves being quoted: »Let us look carefully at the bas-reliefs of the lions in the Galérie Dieulafoi in the Louvre. I think an immense amount of genius is required to be able to create flowers which in reality are muscles and muscles which are meant to be flowers. Yet in such things there lies all the dreamy mysticism of the Orient.« – In 1914/15 Marsden Hartley painted a semi-abstract picture showing military decorations, epaulettes and cockades. Undoubtedly he was very significant for the modern understanding of heraldry as it spreads again to-day – after its former usefulness in public life has vanished.

Eine junge Dame hat dieses Bild »Pfauenauge« genannt und dabei sowohl an die Feder des Pfaus gedacht als auch an den Schmetterling, der von diesem Federschmuck seinen Namen ableitet. Männliche Phantasie mag bei den zwei verschiedenfarbigen Kokarden an Brüste denken. Akzente im Bild lassen sich wie erogene Zonen eines Körpers auffassen. Dem Künstler wird lediglich die Gestalt der Kokarde vorgeschwobt haben, aus der sich vielerlei ablesen lässt, Brust wie Blume, Fleischliches wie Pflanzliches. Im Zusammenhang mit dem eben Gesagten verdient ein Satz Gauguins Erwähnung: »Betrachten wir aufmerksam die Basreliefs der Löwen in der Galerie Dieulafoi im Louvre. Ich glaube, es bedarf eines unermeßlichen Genies, um Blumen darzustellen, die eigentlich Muskeln sind, oder Muskel, die Blumen sein sollen. Doch darin liegt die ganze verträumte Mystik des Orients.« – 1914/15 hat Marsden Hartley ein halb-abstraktes Bild aus Orden, Schulterstücken und Kokarden gemalt. Er hatte zweifellos große Bedeutung für die neue Auffassung von Heraldik, wie sie sich heute wieder durchsetzt, nachdem ihr Gebrauchswert im öffentlichen Leben geschwunden ist.

Cockades
Kokarden
1968
76,4" × 44,7" (196 × 114,5 cm)



Ackermann understands the series of his rotation pictures as Adolf Hoelzel understood his »Anbetung« (Adoration) in green, in red, in yellow, and as Josef Albers understood his »Homage to the Square«, which is also a series of pictures in which each one is of a different colour. It is well possible to associate Ackermann's rotations with ideals of nature, a red one with the circulation of the blood, a yellow one with the sun, a green one with the flora. – Ackermann once said in a conversation that Oskar Schlemmer and Willi Baumeister hardly ever painted green pictures, probably – so he thought – because green reminded them too much of nature. However, even a man as alien to nature as Melchior Lechter, one of the esoteric representatives of the Art Nouveau, showed his reverence to green. His »Pallenbergsaal« was a »Symphony in Green« and a »Habitation for the new Man«. It is generally acknowledged that green has a soothing effect. It must strongly have appealed to Ackermann to combine a soothing colour and a rotating form. From the same time as the »Green Rotation« dates another picture, painted, however, in a most aggressive green, a »Reise nach dem Mond« (Voyage to the Moon), a picture filled with hope - or with resignation ?

Ackermann versteht die Serien seiner Rotationsbilder ähnlich wie Adolf Hoelzel seine Bildfolgen der »Anbetung« in Grün, in Rot, in Gelb, und ähnlich wie Josef Albers seine in jeweils einer anderen Farbe vollzogene »Huldigung« an das Quadrat. Es ist durchaus möglich, Ackermanns Rotationen mit Naturvorstellungen zu assoziieren, eine rote mit dem Blutkreislauf, eine gelbe mit der Sonne, eine grüne mit der Pflanzenwelt. – Oskar Schlemmer und Willi Baumeister hätten kaum grüne Bilder gemalt, stellte Ackermann einmal im Gespräch fest, und er fügte hinzu, wahrscheinlich habe Grün beide zu sehr an die Natur erinnert. Allerdings hat auch ein naturferner Esoteriker des Jugendstils, Melchior Lechter, der Farbe Grün seine Reverenz erwiesen, sein Pallenbergsaal war eine »Symphonie in Grün«, eine »Wohnung für den neuen Menschen«. Die besänftigende Wirkung der Farbe Grün wird allgemein anerkannt. Es muß Ackermann geradezu gereizt haben, eine besänftigende Farbe und eine turbierende Form zu verbinden. Aus der gleichen Zeit wie die »Grüne Rotation« ist eine, allerdings giftgrüne, »Reise nach dem Mond« – ein Bild von Hoffnung oder von Resignation erfüllt ?

*Green Rotation
Grüne Rotation
1968*

58,7" × 46,8" (150,5 × 120 cm)



The garden of the Hesperides has its place in Greek mythology, but what is mythology but psychology using the wealth of an ancient imagery. The Hesperides and the dragon Ladon guard the golden apples which Gaea grew for Hera as a wedding gift. It was one of the twelve tasks of Hercules to steal these apples. One could say that in this picture the golden apples can be seen through a tiny rift, like through a key-hole on which the eye concentrates. At the same time the Atlas-theme has been clearly realized through the violet sections stemmed into the picture, which, at the bottom, support the picture like a base and form the capital at the top. It is left to the imagination of the spectator to see, even against the artist's will, dragon shapes in the positive-negative zigzag lines; obviously they are a symbol for the saw, and in psychoanalysis a saw in dream is a symbol for the occupation with other people's grief. It seems paradoxical that a saw should appear in a field which is so completely and thoroughly green. Ackermann confirms that he used to love drawing saw-mills when he was a young boy. Franz Kafka's favorite poem was Justinus Kerner's »Der Wanderer in der Sägemühle« (The Wanderer in the Saw-Mill).

Der Garten der Hesperiden gehört zwar in die antike Sagenwelt, aber was ist Mythologie anders als bildliche Psychologie. Die Hesperiden hüten mit dem Drachen Ladon die goldenen Äpfel, die Gaea für Hera als Brautgeschenk wachsen ließ. Diese Äpfel zu holen, war eine der zwölf Arbeiten des Herakles. Man kann sagen, die goldenen Äpfel sind hier durch einen winzigen Spalt wie durch ein Schlüsselloch gesehen, auf den sich der Blick konzentriert. Zugleich ist das Atlas-Thema deutlich zum Ausdruck gebracht mit den ins Bild gestemmt violetten Akzenten, die unten, als Sockel, und oben, als Kapitäl, das Bild »tragen«. Es bleibt der Phantasie des Betrachters überlassen, auch gegen den Willen des Künstlers, in den positiv-negativen Zickzackreihen durchaus Drachenformen zu sehen; offensichtlich sind sie ein Säge-Thema, und die psychoanalytische Traumdeutung weiß, daß die Säge Beschäftigung mit fremdem Leid bedeutet. Es ist paradox, daß im Durch-und-durch-Grünen die Säge in Aktion tritt. Ackermann bezeugt, daß er in seiner Kindheit gern Sägemühlen gezeichnet hat. Justinus Kernes Gedicht »Der Wanderer in der Sägemühle« war Franz Kafkas Lieblingsgedicht.

*Garden of Hesperides
Garten der Hesperiden
1968
58,7" × 46,8" (150,5 × 120 cm)*



Biography · Biographie

1887

October 5th, Max Ackermann is born in Berlin. His family comes from Thuringia where they soon return to live at Ilmenau. Max Ackermann is then 4 years old. He is the second child of five brothers. Two become tradesmen, one becomes an architect, the eldest one, who dies young, a musician. Ackermann makes woodcarvings in the workshop of his father who is a sculptor. Drawing is among his earliest childhood memories. His father makes use of the boy's ornamental designs for carvings on furniture, notably those huge thermometer-frames then on the market. – Ackermann breaks off his apprenticeship in porcelain-modelling.

Am 5. Oktober wird Max Ackermann in Berlin geboren. Die Familie stammt aus Thüringen und kehrt bald wieder zurück, um fortan in Ilmenau zu leben. M. A. ist in dieser Zeit vier Jahre alt; er ist das zweite Kind unter fünf Brüdern; zwei werden Kaufleute, einer Architekt, der Älteste, früh verstorben, wird Musiker. Ackermann schnitzt, modelliert und zeichnet in der Bildhauerwerkstatt seines Vaters. Zeichnen gehört zu seinen frühesten Erinnerungen. Der Vater verwendet Ornamente des Jungen für Schnitzereien an Möbeln, vor allem an den riesigen Thermometer-Rahmen, die damals im Handel sind. – Eine Lehre als Porzellan-Modellleur bricht Ackermann ab.

1905

In February his father dies aged 47.

Im Februar stirbt der Vater im Alter von 47 Jahren.

1906 to 1907

He studies at Weimar. At first he is pupil of Henry van de Velde in the »Prellerhaus«, afterwards masterpupil in the »Kunstgewerbliches Seminar«. At the same time he takes part in the life-painting courses of Hans Olde, Ludwig von Hofmann, and Sascha Schneider. He is given a scholarship by the grand duke of Sachsen-Weimar. The dramatic producer, Professor Paul Quensel, sponsors him and frequently provides him with free tickets for performances in the grand ducal court theatre. He is also supported by Generalmusikdirektor Krycanovsky. He mainly listens to Wagner operas. One of his fellow students is Theo Champion who remains a friend of his.

Max Ackermann with a bust modeled by himself; in the workshop of his father in 1903.

In der Werkstatt des Vaters 1903; Max Ackermann mit einer von ihm modellierten Büste.



Hiking on the Kickelhahn, about 1905.

Wandern auf dem Kickelhahn, etwa 1905.



The father: Adelbert Ackermann.

Der Vater Adelbert Ackermann.



1906 bis 1907

Studiert er in Weimar, ist zunächst Schüler bei Henry van de Velde im Prellerhaus, danach Meisterschüler im Kunstgewerblichen Seminar, außerdem nimmt er in der Kunsthochschule am Abend-Akt bei Hans Olde, Ludwig von Hofmann und Sascha Schneider teil. Der Großherzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar gewährt ihm ein Stipendium für mehrere Jahre. Der Dramaturg Professor Paul Quensel nimmt sich seiner an und vermittelt ihm häufigen freien Besuch von Aufführungen im Großherzoglichen Hoftheater. Ebenso wird er von Generalmusikdirektor Krycanovsky gefördert, er hört vor allem Wagner-Opern. Ein Mitschüler ist Theo Champion, der ihm auch später freundschaftlich verbunden bleibt.

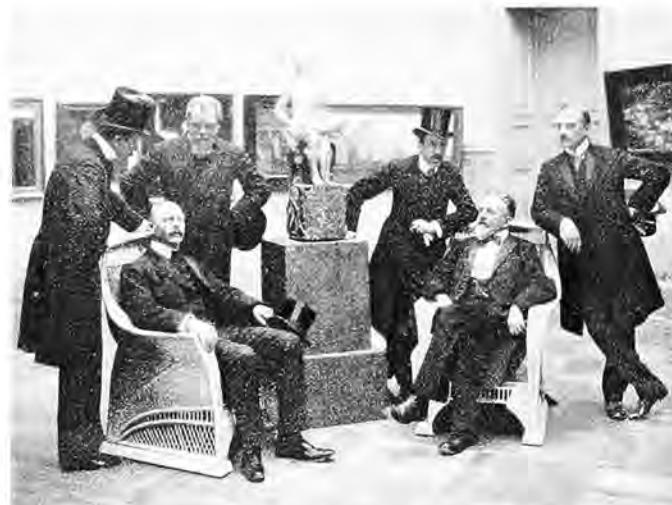
1908 to 1909

He is a student at the Dresden Academy of Arts and pupil of the drawing class of Richard Müller. He is sponsored by Gotthard Kuehl and attends lectures on literature by Oskar Walzel. In the spring of 1908 he visits the exhibition »Vincent van Gogh / Paul Cézanne«. He lives at 10, Moltkeplatz. His fellow-students are Richard Flesch, August Wilhelm Dressler, Wilhelm Rudolph. Ackermann visits Max Klinger in Leipzig. He goes to Berlin where he sees the Marées exhibition and listens to Beethoven's IXth Symphony conducted by Arthur Nikisch. In his parents' house at Ilmenau he paints one room raven black, another one sky-blue.

Besucht er die Dresdner Kunstakademie, ist Schüler in der Zeichenklasse Richard Müllers, wird von Gotthardt Kuehl gefördert und hört Vorlesungen über Literatur bei Oskar Walzel. Im Frühjahr 1908 sieht er in der Kunsthändlung Emil Richter die Ausstellung »Vincent van Gogh/Paul Cézanne«. Er wohnt am Moltkeplatz 10. Studienkameraden sind Richard Flesch, August Wilhelm Dressler, Wilhelm Rudolph. Ackermann macht einen Atelierbesuch bei Max Klinger in Leipzig. Er reist nach Berlin, wo er die Marées-Ausstellung sieht und Beethovens IX. Symphonie unter Arthur Nikisch erlebt. Im elterlichen Haus in Ilmenau tüncht er ein Zimmer rabenschwarz, ein anderes himmelblau.

1909 to 1910

He participates in the painting class of Franz von Stuck at the Munich Academy of Arts, but he escapes very soon. He has lodgings at 26, Ainmillerstrasse. His thoughts are



Artistic life at Weimar. From left to right: Harry Graf Kessler, Ludwig von Hofmann, Max Klinger, Henry van de Velde, Theodor Hagen, Hans Olde.

Kunstleben in Weimar.

Photo: Louis Held

View of Dresden; in the centre the »Frauenkirche«, in the foreground right-hand side the Academy of Arts and the »Albertinum«.

Blick auf Dresden; in der Mitte die Frauenkirche, rechts im Vordergrund die Kunstakademie und das Albertinum.

Photo: Walter Hahn



occupied by Pidoll's book on Marées and the theories on colour of the chemist Michel Eugène Chevreul. At Schleissheim Castle, near Munich, he meets Julius Meier-Graefe in front of Marées' pictures. In Frankfurt/Main he visits his student friend Flesch and stays for a month. Flesch takes him to Artur Volkmann and Fritz Böhle.

Arbeitet er an der Münchner Kunstakademie in der Malklasse von Franz v. Stuck, dem er bald davonläuft. Er wohnt in der Ainmillerstraße 26. Ihn beschäftigen Pidolls Marées-Buch und die Farbtheorien des Chemikers Michel Eugène Chevreul. Im Schleißheimer Schloß, bei München, begegnet er vor den Bildern Marées' Julius Meier-Graefe. In Frankfurt am Main besucht er seinen Studienfreund Flesch, er bleibt einen Monat; Flesch nimmt ihn mit zu Artur Volkmann und Fritz Böhle.

1911

He spends the whole year with his parents, uncertain as to his future as an artist.

Verbringt er ein Jahr im Elternhaus, voller Ungewißheit über seinen weiteren künstlerischen Weg.

1912

He finishes his studies at the Stuttgart Academy of Arts and joins Adolf Hoelzel. They remain friends until Hoelzel dies. By now two of his brothers have settled in Stuttgart and a year later they are all joined by their mother. At first Max Ackermann lives with her at 16, Tulpenstrasse, later he and Raimund Moosmayer share a studio at 31 b, Urbanstraße. Stuttgart is very attractive for young artists in these days. The »Kunstgebäude am Schloßplatz« is being built by Theodor Fischer and the Gemälde Galerie is reorganized by Adolf Hoelzel and Christian Landenberger co-operating within a team.

Beendet er seine Studien an der Stuttgarter Kunstakademie und schließt sich Adolf Hoelzel an, dem er bis zum Tode des Meisters freundschaftlich verbunden bleibt. In Stuttgart leben jetzt auch zwei seiner Brüder; ein Jahr später siedelt auch die Mutter hierher über. M. A. wohnt zunächst mit ihr in der Tulpenstraße 16, später wohnt er in Ateliergemeinschaft mit Raimund Moosmayer in der



Max Ackermann at the piano, a drawing by his friend Richard Flesch, Dresden, 1908.

Max Ackermann am Klavier, gezeichnet von seinem Freund Richard Flesch, Dresden 1908.

The Villa Stuck in Munich, the house of Franz von Stuck, the »prince of painters« (1863–1928).

The Villa Stuck in München, Haus des Malerfürsten Franz von Stuck (1863–1928). Photo: Gerhard Weiß



Urbanstraße 31 b. Stuttgart ist in dieser Zeit für junge Künstler sehr verlockend: Theodor Fischers »Kunstgebäude am Schloßplatz« wird erbaut, unter Mitwirkung von Adolf Hoelzel und Christian Landenberger wird die Gemäldegalerie neu geordnet.

1913

He starts a frieze on muslin which can be rolled up and which he calls his »Tempelrolle« (temple-scroll).

Beginnt er einen zusammenrollbaren Fries auf Nessel, seine »Tempelrolle«.

1914

First contacts with the »Wandervogel« movement through his brother Hermann.

Hat er, durch seinen Bruder Hermann, die erste Berührung mit dem Wandervogel.

1915

He is drafted for the veteran reserve but after a prolonged stay in a military hospital he is finally discharged in 1917 as unfit for service.

Wird er als Landsturmann eingezogen und nach anhaltendem Lazarett-Aufenthalt 1917 als dienstuntauglich entlassen.

1917

He attaches himself more closely to the »Jugendbewegung« (Youth Movement) and remains with it up to the beginning of the twenties.

Er schließt sich jetzt enger der Jugendbewegung an und bleibt bis zum Anfang der zwanziger Jahre dabei.

Adolf Hoelzel (1853–1934), Ackermann's teacher.

Adolf Hoelzel (1853–1934), Ackermann's Lehrer.
Photo: Lily Hildebrandt



The »Kunstgebäude am Schloßplatz« in Stuttgart. Built by Theodor Fischer.

Das »Kunstgebäude am Schloßplatz« in Stuttgart. Erbaut von Theodor Fischer.
Photo: Württembergische Landesbildstelle



1920

He is a guest of the Stuttgart Üecht-Gruppe. For the first time in his life he is given a proper opportunity to exhibit his own pictures. He begins etching and takes up themes of social criticism in dry point technique, views of the new Stuttgart, and portraits of the architects Hans Schöpfer and Gustav Schleicher, the painter Heinrich Altherr, the art historian Heinrich von Weizsäcker, the writer Julius Bab, the conductor Seber van der Floe, the actresses Hilde Koerber and Erika Beilke, and the actor Curt Elwenspoek. At the beginning of the thirties Ackermann gives up etching.

Ist er Gast der Stuttgarter Üecht-Gruppe und hat zum erstenmal ernsthaft Gelegenheit, auszustellen. Er beginnt zu radieren, es entstehen in Kaltnadeltechnik sozialkritische Blätter, Ansichten des neuen Stuttgart und Porträts, z. B. die Architekten Hans Schöpfer und Gustav Schleicher, der Maler Heinrich Altherr, der Kunsthistoriker Heinrich von Weizsäcker, der Schriftsteller Julius Bab, der Dirigent Seber van der Floe, die Schauspieler Hilde Koerber, Erika Beilke, Curt Elwenspoek. Anfang der dreißiger Jahre gibt Ackermann die Radierung auf.

Rudolf von Laban (1879–1958) with samples of his »Kinograph« and a model of his seven link space-chain. In 1954.

Rudolf von Laban (1879–1958) mit Beispielen seines »Kinographen« und einem Modell seiner sieben-gliedrigen Raumkette.
Photo: Archives Laban, Addlestone



1921

Rudolf van Laban, the originator of abstract dancing, comes to Stuttgart, they exchange visits and discuss choreography and counterpoint. Max Ackermann makes blind rythmical drawings. In his studio he opens a »Lehrwerkstätte für Neue Kunst« (Apprentices' workshop for New Art) and holds six-day summer courses. The theoretical basis of his teaching are Hoelzel's theories and his own ideas on painting. The order of the lectures: »The knowledge of the rational artistic means and their importance as basic working tools for the artist. The abstract, non-representational picture seen as a development of rational artistic means. – Nature as an artistic object, developed out from the knowledge of irrational artistic means. Synthesis of picture and nature.« The practical part includes: »Exercises in abstract composition such as: construction of pictures, light and shadow, shades of colours, cold and warm floodings, division and addition of colours. Contrasts of quantity and intensity. Thorough studies in the simultaneous use of artistic means. Experiments in painting aiming at a development of penetrated nature. – Nature studies. Exercises in observation. The two dimensions of nature in the New Picture.«

»A youth movement lute song«, painting by Max Ackermann, 1914.

»Wandervogel-Lautengesang«, Gemälde von Max Ackermann, 1914.



1921

Kommt der Begründer des abstrakten Tanzes, Rudolf von Laban, nach Stuttgart, er tauscht mit Ackermann Besuche, sie diskutieren über Tanzschrift und Kontrapunkt; M. A. macht rhythmische Blindzeichnungen. In seinem Atelier richtet er eine »Lehrwerkstätte für Neue Kunst« ein und hält sechstägige Ferienkurse. Die Grundlagen sind Hoelzel-Lehre und eigene Theorien. Die Vortragsfolge lautet:

»Die Kenntnis der rationalen bildnerischen Mittel als Einmaleins für den Bildner. Das abstrakte, gegenstandslose Urformenbild. — Das irrationale, abstrakte Bild als Weiterentwicklung der rationalen Bildmittel. — Die Natur als Gegenstand, entwickelt aus der Kenntnis der irrationalen Bildmittel. Synthese von Bildmittel und Natur.«

Das Praktikum umfaßt: »Abstrakte Kompositionübungen wie: Bildkonstruktion, Hell-Dunkel, Farbklänge, Kalt-Warm-Überflutungen. Division und Addition der Farben. Quantitäts- und Intensitätskontraste. Eingehende Studien über die Simultanität der Bildmittel. Malversuche, durchdrungene Natur aus den Mitteln zu entwickeln. —

Natur-Studien/Seh-Übungen/Das Zweidimensionale der Natur im Neuen Bild.«

Max Ackermann after military service in 1917.

Max Ackermann nach dem Militär, 1917.



1924

His first one man show takes place, comprising concrete and abstract pictures: paintings, pastels, drawings. — In the same year his mother dies.

Findet seine erste Einzelausstellung statt, mit gegenständlichen und gegenstandsfreien Arbeiten: Gemälde, Pastelle, Zeichnungen. — Im selben Jahr stirbt die Mutter.

The mother of the artist, Pauline née Osann, drawing by M. A. in 1906.

Die Mutter, Pauline geborene Osann, Zeichnung von M. A. 1906.



1926

He is in Paris frequenting the Café du Dôme, where he meets Piet Mondrian and makes friends with Adolf Loos. He goes on to Normandy and for the first time in his life experiences the sea at St. Vallerie en Caux.

Hält er sich in Paris auf, er verkehrt im »Café du Dôme«, begegnet dort flüchtig Piet Mondrian und befriedet sich mit Adolf Loos. Er reist weiter in die Normandie und erlebt in St. Vallerie en Caux zum erstenmal das Meer.

1927

He begins a series of sport drawings for the »Stuttgarter Tagblatt« (from 1924–1928 he is a member of the light-athletic team of the »Stuttgarter Kickers«). – Joachim Ringelnatz takes part in a party improvised by Ackermann in his studio. – In Stuttgart the »Weissenhof-Siedlung« is being built. Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe are among the architects.

Beginnt er, für das »Stuttgarter Tagblatt«, aktuelle Sportzeichnungen zu machen (er selbst gehört von 1924 bis 1928 zur Leichtathletik-Mannschaft der Stuttgarter Kickers). – An einem improvisierten Atelierfest bei Ackermann nimmt der Dichter Joachim Ringelnatz teil. – In Stuttgart entsteht die Weissenhof-Siedlung, an der Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe und andere bauen.

1928

He meets Wassily Kandinsky in Stuttgart on the occasion of an exhibition which unites paintings by George Grósz, Kandinsky, and Ackermann. He makes the acquaintance of the dramatist and non-medical practitioner Friedrich Wolf. Friendship with the anarchist Gregor Gog, author of »Vorspiel zu einer Philosophie der Landstrasse« (Prelude to a Philosophy of the Highway). He visits the Gauguin exhibition in the Basel Kunsthalle.

Begegnet er in Stuttgart Wassily Kandinsky anlässlich einer Ausstellung, welche Werke von George Grosz, Kandinsky und Ackermann vereinigt. Er lernt den Dramatiker und Naturarzt Friedrich Wolf kennen. Freundschaft mit dem Anarchisten Gregor Gog, der das »Vorspiel zu einer Philosophie der Landstraße« verfaßt hat. In der Basler Kunsthalle besucht M. A. die Gauguin-Ausstellung.

1929

A »Vagabundenkongress« (Congress of the Vagabonds) takes place in Stuttgart (Germany counts about 70,000 tramps in those days). Here he meets Alfons Paquet, the poet and journalist, who informs him about the strange event. Some tramps stay overnight in his study. – Ackermann illustrates a novel by Anni Geiger-Gog »Heini Jermann, der Lebenstag eines Jungen« (Heini Jermann, A Day in the Life of a Young Boy).



In Paris; Montparnasse, behind the Café du Dôme, August, 1926.
From left to right: Eduard Waldruff, Max Ackermann, Bertel Schleicher, Julius Herburger, Mr. Swarth, Enrico Prampolini, Willi Baumeister, Ida Thal-Hackmüller, person unknown, Zlatko Neumann, Adolf Loos, Piet Mondrian, Michel Seuphor.

In Paris; Montparnasse, hinter dem Café du Dôme, August 1926.

Roof-garden of the house of Le Corbusier in the Weissenhof-Siedlung at Stuttgart.

Dachgarten des von Le Corbusier erbauten Hauses in der Stuttgarter Weissenhof-Siedlung.
Photo: Württembergische Landesbildstelle



1929

Findet in Stuttgart ein Vagabundenkongreß statt (in Deutschland gibt es zu jener Zeit 70000 Vagabunden). Hier begegnet er dem Dichter und Journalisten Alfons Paquet, der über das seltsame Unternehmen berichtet. Einige der Landstreicher übernachten im Atelier. – Ackermann illustriert den Roman von Anni Geiger-Gog »Heini Jermann, der Lebenstag eines Jungen«.



Congress of the vagabonds, Stuttgart, 1929; the painter Hans Tombrock talking. In the foreground, middle: Alfons Paquet. In the background right-hand side: Max Ackermann.

Kongreß der Vagabunden, Stuttgart 1929; der Maler Hans Tombrock spricht. Im Vordergrund Mitte: Alfons Paquet. Im Hintergrund rechts: Max Ackermann.

Photo: Paquet-Archiv, Frankfurt

1930

He spends the autumn in the Tessin painting at Ascona, Ronco, and Brissago, makes friends with Karl Vester, the great enthusiast of nature, and the Parisian sculptor Moisse Cogan; he also meets Marianne Werefkin. – He founds the Department of Absolute Painting at the Stuttgart Volkshochschule (Adult College). The classes are: »Means of creation. – The seven contrasts (rational). The four-toned quality of light and dark. – Form-construction. Pictorial architecture. – Goethe's Farbkreis (Goethe's colour chart). The rational shades of colours and colour floodings. – Irrational: Simultaneousness of means. – Error of judgment in light and shadow. – Border contrasts. – Simultaneousness in the cold-warm. – Division and Addition of colours. – Intensity and quantity of colours. – Numerical proportions in all the artistic means. – Vibration of colour. – Space construction with the help of artistic means. – Black, white, grey as »non-colours«, but as important energies. – Development of the original cubic forms as the beginning of concrete painting.«



Tessin, 1930; Ascona landscape, painted by Max Ackermann (Schurr Collection).

Tessin 1930; Ascona-Landschaft, gemalt von Max Ackermann (Sammlung Erich Schurr, Stuttgart).



Verbringt er den Herbst im Tessin, malt in Ascona, Ronco, Brissago, schließt Freundschaft mit dem Natur-Apostel Karl Vester und dem Pariser Bildhauer Moisse Cogan; Begegnung mit Marianne Werefkin. – Er gründet an der Stuttgarter Volkshochschule ein Seminar für Absolute Malerei. Die Kurse heißen: »Die Mittel der Gestaltung. – Die sieben Kontraste (rational). – Die Vierstimmigkeit des Hell-Dunkel. – Formkonstruktionen. Bildarchitektur. – Goethes Farbkreis. – Die rationalen Farbklänge und die Überflutungen. – Irrationales: Simultanität der Mittel. – Urteilstäuschung im Hell-Dunkel. – Die Grenzkontraste. – Simultanität im Kalt-Warm. – Teilung und Addition der Farben. – Intensität und Quantität der Farben. – Zahlenverhältnisse in allen Mitteln. – Vibration der Farbe. – Raumgestaltung aus den Mitteln. – Schwarz, Weiß, Grau als »Nichtfarben«, aber bedeutende Energien. – Entwicklung der kubischen Urformen als Anfang zur gegenständlichen Gestaltung.«

1931

Otto Fischer buys etchings for the Basel Kunstmuseum. Willi Wolfrath, author of Dix' biography, begins to show interest in Ackermann.

Kauft Otto Fischer Radierungen für das Basler Kunstmuseum. Der Dix-Biograph Willi Wolfrath beginnt sich für Ackermann zu interessieren.

1932

He visits the Picasso exhibition at the Kunsthaus in Zürich. In Hornstaad on the Lake of Constance he makes the acquaintance of Gertrud Ostermayer, violinist and teacher of gymnastics, sister of the sculptor Walter Ostermayer. – Gustav Hartlaub plans an Ackermann exhibition in the Mannheim Kunsthalle, a plan which does not materialize because the Nazis come into power in 1933.

Besucht er die Picasso-Ausstellung im Kunsthause Zürich. In Hornstaad am Bodensee lernt er die Geigerin und Gymnastiklehrerin Gertrud Ostermayer kennen, eine Schwester des Bildhauers Walter Ostermayer. – Gustav Hartlaub plant eine Ackermann-Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle, ein Vorhaben, das sich ein Jahr später wegen der Machtergreifung der Nazis zerschlägt.

1933

As late as 1933 an essay by Th. Musper on Ackermann, the graphic artist, appears in Vienna. During the Adolf Hoelzel exhibition in the Stuttgart Galerie Valentien, Max Ackermann holds several lectures on Hoelzel's teachings on painting.

Erscheint noch in Wien der Aufsatz von Th. Musper über Max Ackermann als Graphiker. M. A. hält während der Adolf Hoelzel-Ausstellung in der Stuttgarter Galerie Valentien mehrere Vorträge über die Hoelzelsche Bildlehre.

1934

He buys the »Wiesle«, a small meadow near the Frauenkopf estate on the hills of Stuttgart. His pupil and friend Erich Schurr helps to finance the project by buying some of his pictures.



Garden-house at the »Frauenkopf«, showing his studio.

Gartenhaus am Frauenkopf, Atelierseite.

Photo: Ernst Häussler

In the garden-house,
three decades later, in
summer, 1959.

Im Gartenhaus drei
Jahrzehnte später,
Sommer 1959.

Photo: Wolfgang Gräf



1934

Erwirbt er das »Wiesle«, eine Wiese an der Stuttgarter Höhensiedlung Frauenkopf; sein Schüler und Freund Erich Schurr hilft mit Kredit und Bilderkauf.

1935

He builds a summer-house on the site (called »das Häusle«) which is to serve as a studio.

Wird auf dem Wiesengrundstück ein Gartenhaus als Atelier (»das Häusle«) gebaut.

1936

From 1936 on he is forbidden to teach but he continues unperturbedly painting non-representational pictures. The Stinnes Collection which already contains six of his graphics is dissolved. – Max Ackermann and Gertrud Ostermayer marry. At first they live for a short period in Stuttgart, then they move to Hornstaad to live in the Ostermayer house. On the »Höri« peninsula a painters' community gradually develops. In the course of time Otto Dix, Helmuth Macke, and Erich Heckel also settle here.

Erhält Lehrverbot, arbeitet aber unbefrzt an gegenstands-freien Bildern weiter. Die Sammlung Stinnes wird aufgelöst, darunter sind sechs seiner Blätter. – Max Ackermann und Gertrud Ostermayer heiraten. Sie wohnen zunächst kurze Zeit in Stuttgart, dann im Haus Ostermayer in Hornstaad. Die Halbinsel Höri wird eine Malerkolonie, hier siedeln sich nach und nach auch Helmuth Macke, Otto Dix, Erich Heckel an.

1937

Graphics and the painting »Ruhende« (Resting Female) in the Württembergische Staatsgalerie are confiscated as decadent. Through the help of the architect Hans Bert Baur, Ackermann nevertheless gets an order for a glass picture for the Revenue Office in Völklingen, near Saarbrücken, probably the only abstract work of art publicly risked in those days. (It was later removed and destroyed only after 1945 because individual parts were stolen.)



Ostermayer House at Hornstaad on the Lake of Constance.
Haus Ostermayer in Hornstaad am Bodensee.



Gymnastics on the shore of Hornstaad. Gymnastik am Strand von Hornstaad.

In the house of Dix, Hemmenhofen, about 1936. From left to right: Gertrud Ackermann, Max Ackermann, Hans Hildebrandt, Otto Dix, Mrs. Dix.
Im Hause Dix, Hemmenhofen, etwa 1936.

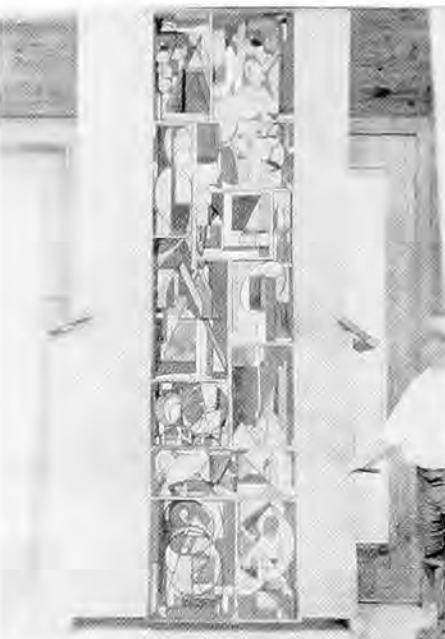


1937

Werden Graphik und das Gemälde »Ruhende« in der Würtembergischen Staatsgalerie als »entartet« beschlagnahmt. Er macht trotzdem, durch Vermittlung des Architekten Hans Bert Baur, ein Glasbild für das Finanzamt Völklingen bei Saarbrücken, wohl die einzige öffentliche gegenstandsreie Arbeit überhaupt, die damals gewagt wird. (Später demontiert und erst nach 1945 durch Diebstahl einzelner Teile zerstört.)

Ackermann in front of the sketch for the painting on glass at Völklingen, 1937.

Ackermann vor dem Carton für die Glasmalerei in Völklingen 1937.



1938

He makes two more glass pictures for Neunkirchen and Sulzbach, both places near Saarbrücken.

Folgen noch Glasbilder für Neunkirchen und Sulzbach, beides ebenfalls bei Saarbrücken.

1939

His studio in Urbanstrasse, Stuttgart, is bombed out. Many of his earlier paintings are burnt.

Zerstören Bomben sein Atelier in der Stuttgarter Urbanstraße, viele frühe Arbeiten verbrennen.

1944

He takes his pictures to a safe place. On this occasion he sees for the last time his native place in Thuringia.

Lagert er Bilder aus, dabei sieht er zum letztenmal seine Thüringer Heimat.

1945

Willi Baumeister arrives at Hornstaad where he stays with the Ackermanns until the end of the war. Walter Kaesbach and Werner Gothein organize the important post-war exhibition in Überlingen where Ackermann shows several pictures.

Visit at the refuge of Oskar Schlemmer on the German side of the Swiss border about 1936. The left-hand group is unknown; in the middle: Lily and Hans Hildebrandt; on the right-hand side: Oskar Schlemmer, Max Ackermann.
Besuch im Refugium Oskar Schlemmers an der Schweizer Grenze, etwa 1936. Linke Gruppe unbekannt.



Visit to Ackermann, Reichenau Island, 1938. From left to right: Gertrud Ackermann, Lotte von Zeschwitz, Ida Kerkovius, Max Ackermann, Margarete Schurr.

Besuch bei Ackermann, Insel Reichenau 1938.

Photo: Erich Schurr



1945

Kommt Willi Baumeister nach Hornstaad und wohnt die letzten Wochen bis zum Ende des Krieges bei Ackermanns. Walter Kaesbach und Werner Gothein organisieren die wichtige Nachkriegs-Ausstellung in Überlingen, auf der er mit mehreren Arbeiten vertreten ist.

1946

He makes the acquaintance of Richard Hamann on the occasion of the Constance Kunstwoche inspired by Bruno Leiner. Will Grohmann pays Ackermann a visit in his home on the Lake of Constance and selects several pictures for the great Interzonal Exhibition in Dresden. – Hilla Rebay (Guggenheim Museum, New York) helps with the food.

Lernt er auf der von Bruno Leiner inspirierten Konstanzer Kunstwoche Richard Hamann kennen. Will Grohmann besucht ihn am Bodensee und wählt Bilder aus für die große Interzonen-Ausstellung in Dresden. Hilla Rebay (Guggenheim Museum, New York) hilft mit Lebensmitteln.

1947

Ottomar Domnick, the Stuttgart doctor and collector, edits the book »Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei« (Creative Forces in Abstract Painting) in which Fritz Winter, Otto Ritschl, Willi Baumeister, Max Ackermann, Georg Meistermann are presented. In the same year Domnick organizes a set of exhibitions with these painters. At one of the accompanying lectures Kurt Leonhard speaks about Ackermann.

Gibt der Stuttgarter Arzt und Sammler Ottomar Domnick das Buch »Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei« heraus, worin Fritz Winter, Otto Ritschl, Willi Baumeister, Max Ackermann, Georg Meistermann vertreten sind; im selben Jahr veranstaltet Domnick einen Ausstellungszyklus mit diesen Malern; in der begleitenden Vortragsreihe spricht Kurt Leonhard über Ackermann.

1948

Ackermann exhibits for the first time in the »Salon des Réalités Nouvelles« in Paris.



A walk along the lake, 1942 / Spaziergang am See 1942.

Excursion on a sailing-boat. Standing: Gertrud Ackermann and Max Ackermann.

Segelpartie. Stehend: Gertrud und Max Ackermann.



Ackermann drawing in 1946 / Ackermann zeichnend, 1946
Photo: Hugo Erfurth



1948

Stellt er das erstmal im Salon des Réalités Nouvelles in Paris aus.

1949

He is represented in the exhibition »Kunst in Deutschland 1930–1949« in the Zürich Kunsthau.

Ist er auf der Ausstellung »Kunst in Deutschland 1930–49« im Kunsthau Zürich vertreten.

1950

He is awarded one of the Ströher prizes for abstract art (donation of the Darmstadt manufacturer Karl Ströher).

Erhält er einen der Ströher-Preise für gegenstandsfreie Kunst (Stiftung des Darmstädter Fabrikanten Karl Ströher).

1951

He is awarded a prize from the National Olympic Committee (for one of his earlier sport drawings).

Erhält er einen Preis des Nationalen Olympischen Komitees (für eine ältere Sportzeichnung).

1952

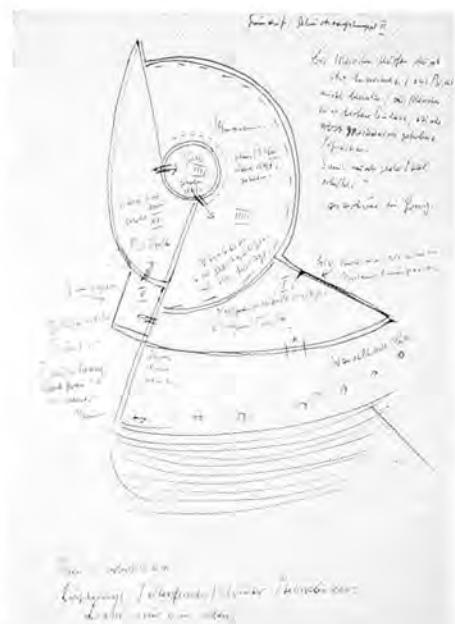
In co-operation with Wolfgang Fortner he organizes a seminar on painting and music at Hornstaad.

Veranstaltet er mit Wolfgang Fortner in Hornstaad ein Seminar über Malerei und Musik.



Seminar on music and painting, in 1952. From left to right: Wolfgang Fortner, Gertrud Ackermann, Mrs. Konrad Lechner, person unknown, Max Ackermann.

Seminar über Musik und Malerei 1952.



Groundplan sketch for a new building of cult and culture (birthday temple).

Grundriß-Skizze für einen neuen Kulturbau (Geburtstags-Tempel).

Seminar on architecture and painting, Pentecost 1953. From left to right: Kurt Weller, Max Ackermann, Hugo Häring, Kurt Leonhard.

Seminar über Architektur und Malerei, Pfingsten 1953.

Photo: Anton Stankowski



1953

The first seminar at Hornstaad is followed by a seminar on painting and architecture organized in co-operation with Hugo Häring and Kurt Leonhard. (Plan of a Central »Kultbau«). In the same year he participates in an excursion to the Provence, France. He exhibits in Paris, Galerie Arnaud, visits Henri Laurens, Sonia Delaunay, Hans Hartung, César Domela, and Roberta Gonzalés (who shows him the studio and sculptures of her father.)

Läßt er mit Hugo Häring und Kurt Leonhard ein Seminar über Malerei und Architektur folgen (Planung eines »Centralen Kultbaues«). Im selben Jahr nimmt er an einer Studienreise in die Provence teil. Er stellt in der Pariser Galerie Arnaud aus, besucht Henri Laurens, Sonia Delaunay, Roberta Gonzalés (die ihm Atelier und Werk ihres Vaters zeigt), Hans Hartung und César Domela.

1954

An attempt is made on his pictures at the University of Tübingen: three of his paintings are damaged.

Wird in der Universität Tübingen ein Attentat auf seine Bilder verübt; drei werden beschädigt.

1955

The first monograph on Ackermann appears, written by Will Grohmann.

Erscheint die erste Ackermann-Monographie, verfaßt von Will Grohmann.

1956

He travels by air and sea to the Canary Islands.

Unter nimmt er eine Flug- und Seereise zu den Kanarischen Inseln.

Ottomar Domnick, MD, film-maker and art collector, in front of a picture by Victor Vasarely.

Dr. Ottomar Domnick, Arzt, Filmschöpfer und Kunstsammler, vor einem Bild von Victor Vasarely.

Photo: Werner Schloske



Ackermann painting, in the »Häusle«, in 1956.

Ackermann malt; im »Häusle«, 1956.

Photo: Wolfgang Gräf



1957

The title of a Professor is bestowed upon him. — Since the end of the war he has been living alternately at Hornstaad and in his summer house in Stuttgart. In 1957 he leaves Hornstaad for good because he feels too isolated there; his marriage is divorced. He moves to his brother Hans, 8 Witthohstaffel, Stuttgart.

Wird ihm der Professorentitel verliehen. — Seit Kriegsende lebte er abwechselnd in Hornstaad und in seinem Stuttgarter Gartenhaus, jetzt gibt er Hornstaad endgültig auf, weil er sich dort isoliert fühlt; die Ehe wird geschieden. Er zieht ins Haus seines Bruders Hans in der Stuttgarter Witthohstaffel 8.

1960

He goes to Milan, pays a visit to the frescoes of Giotto in Padua and to the Biennale in Venice.

Sieht er Mailand, die Giotto-Fresken in Padua und die Biennale in Venedig.

1963

He has a look at his new pictures, shown in the »Kuppelsaal« of the Stuttgart Kunstgebäude. The combination of his pictures with the architecture finds his approval.

Sieht er seine neuen Bilder im Kuppelsaal des Stuttgarter Kunstgebäudes ausgestellt, die Verbindung mit der Architektur hat seinen Beifall.

1964

During the spring time he is a guest of honour of the Villa Massimo in Rome. He prolongs his time in Italy at Ischia where he stays another month. He returns home with an abundance of pastels, the »Römische Serie« (Roman Series). From then on he stops pastel-painting because he does not have the possibility to look properly after his delicate pictures which he does not fix.

Den Frühling über ist er Ehrengast der Villa Massimo in Rom. Weiterreise nach Ischia für einen Monat. Ackermann

On Bajamar, Teneriffe, February 1957. Ackermann with a piece of wood from the dragon-tree.

Auf Bajamar, Teneriffa, Februar 1957. Ackermann mit einem Stück Holz vom Dragobaum.



The house of the brother Hans at 8 Witthohstaffel.

Das Haus des Bruders Hans in der Witthohstaffel 8.

Photo: Theodor Bitzer



bringt eine Fülle von Pastellen mit nach Hause, die »Römische Serie«. Er stellt nun aber die Pastellmalerei ein, weil er keine Möglichkeit findet, die empfindlichen Originale, die er nicht fixiert, zu pflegen.

1967

In the Spring of 1967 he goes for a treatment to Bad Ditzingen near Stuttgart where he meets the actress Marlis Schiffbauer, whose recitals of Sophocles (*Antigone*), Hebbel (*Maria Magdalena*), Rilke, and Brecht occupy his mind deeply. He experiments with the new acrylic colours and gains even subtler effects from them. The first great retrospective exhibition takes place: »Gemälde 1908–1967« (Paintings 1908–1967). On the occasion of the celebration of his 80th birthday the city of Stuttgart holds a reception in the town-hall. Towards the end of autumn he breaks his right hand. For a quarter of a year he is condemned to uncertainty and inactivity.

Im Frühling geht er zur Kur nach Bad Ditzingen nahe Stuttgart, wo er der Schauspielerin Marlis Schiffbauer begegnet, deren Rezitationen von Sophokles (*Antigone*), Hebbel (*Maria Magdalena*), Rilke und Brecht ihn beschäftigen. – Er macht Versuche mit den neuen Acrylfarben, denen er immer subtilere Reize abgewinnt. – Die erste große Retrospektive findet statt: »Gemälde 1908–1967«. Zur Feier seines 80. Geburtstags gibt die Stadt Stuttgart einen Empfang im Rathaus. Im Spätherbst bricht er sich die rechte Hand, er ist ein Vierteljahr zur Ungewissheit und zur Untätigkeit verurteilt.

1968

He spends the spring of 1968 at Bad Teinach where he makes the first attempts to paint again. During the summer he returns to large canvases. The Galerie Kröner at Freiburg shows his newest works; the exhibition is opened with the performance of Hans Ludwig Schilling's Music »Zeacis Hafis«.

Verbringt er das Frühjahr zur Kur in Bad Teinach, wo er im kleinen Format wieder die ersten Malversuche unternimmt. Im Sommer entstehen auch wieder große Bilder. – Die Galerie Kröner in Freiburg zeigt seine neuesten Arbeiten; zur Eröffnung der Ausstellung wird Hans Ludwig Schillings Musik »Zeacis Hafis« aufgeführt.

German Academy Villa Massimo in Rome.
Ackermann's sojourn in 1964.

Deutsche Akademie
Villa Massimo in Rom.
Ackermann's Aufenthalt 1964.
Photo: Archiv Villa Massimo



Marlis Katja Schiffbauer, actress.

Marlis Katja Schiffbauer, Schauspielerin.
Photo: Friedrich Brehler



1969

The first half of the year is filled with the preparations for the exhibition in the United States.

Ist das erste halbe Jahr mit Vorbereitungen der amerikanischen Ausstellung angefüllt.



With the actor Willy Reichert at »Berg«, the mineral-bath of Stuttgart, summer 1967.

Mit dem Schauspieler Willy Reichert im Stuttgarter Mineralbad Berg, Sommer 1967.

Photo: Gudrun Brehler



Preparing health-food, July 1966.

Zubereitung biologischer Nahrung, Juli 1966.

Photo: Friedrich Brehler



Listening to music.

Beim Hören von Musik.

*Photo:
Ilka von Tümpeling*

The names of the photographers could not always be found. The title picture on page 5 was made by Werner Schloske.

Die Namen der Photographen ließen sich nicht in allen Fällen ermitteln. Das Titelphoto auf Seite 5 machte Werner Schloske.

One Man Shows

Einzelausstellungen

1924 Stuttgart, Kunstgebäude
1928 Stuttgart, Kunsthaus Schaller
(with George Grosz and Wassily Kandinsky)
1931 Ulm, Kunstverein
1931 Heilbronn, Kunstverein
1946 Stuttgart, Malerinnenhaus
1947 Stuttgart, Dr. Ottomar Domnick
1947 Wuppertal, Kunst- und Museumsverein
(with Adolf Hoelzel)
1947 Köln, Moderne Galerie
(with Erich Mueller-Kraus)
1948 Mannheim, Kunstkabinett Egon Günther
1948 Köln, Moderne Galerie
1948 Münster, Die Schanze
1948 Hamburg, Der Weg – Galerie Ruhstrat
1948 Braunschweig, Galerie Otto Ralfs
1949 Berlin, Galerie Gerd Rosen

1950 Mannheim, Galerie Egon Günther
1950 Frankfurt am Main, Zimmergalerie Franck
1951 Köln, Galerie Christoph Czwiklitzer
1952 Freiburg im Breisgau, Kunstverein
1953 Hannover, Niedersächsische Landesgalerie
1953 Frankfurt am Main, Zimmergalerie Franck
1953 Paris, Galerie Arnaud
1954 Tübingen, Studio-Galerie der Universität
1956 Stuttgart, Staatsgalerie (Domnick-Räume)
1957 Duisburg, Städtisches Kunstmuseum
1957 Aachen, Suermont-Museum
1957 Stuttgart, Galerie Lutz und Meyer
1957 Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle
(with J. Itten, B. Kleint, Vordemberge-Gildewart)
1957 Mannheim, Galerie Inge Ahlers
1958 Stuttgart, Atelier Rauls
1959 Saulgau, Die Fähre
1959 Rapperswil, Galerie 58
1960 Düsseldorf, Galerie Hella Nebelung
1960 Wiesbaden, Galerie Renate Boukes
1960 Stuttgart, Galerie Maercklin
1961 Wuppertal, Galerie Parnaß
1961 Nürtingen, Stadthalle
1963 Stuttgart, Württembergischer Kunstverein
1964 Freudenstadt, Stadthaus
1964 München, Galerie Wolfgang Gurlitt
1967 Stuttgart, Galerie Moderne Kunst
1967 Koblenz, Mittelrhein-Museum
1967 Koblenz, Galerie Teufel
1967 Stuttgart, Galerie Valentien
1967 Stuttgart, Stadtverwaltung und Kunstverein
(Rathaus)
1967 Wolfsburg, Kunstverein
1968 Köln, Galerie Baukunst
1968 Kaiserslautern, Pfalzgalerie
1968 Konstanz, Kunstverein
1968 Stuttgart, Jugendheim
1968 Freiburg im Breisgau, Galerie Kröner
1969 München, Galerie Christoph Dürr (Stuckvilla)

Works in Museums and Institutions

Werke in Museen und öffentlichem Besitz

Basel
Kunstmuseum (Kupferstichkabinett)

Chicago
Art Institute of Chicago

Berlin
Nationalgalerie (Galerie des 20. Jahrhunderts)

Duisburg
Wilhelm Lehmbruck Museum

Eßlingen am Neckar
Städtische Kunstsammlung

Frankfurt am Main
Städelsches Kunstinstitut (Kupferstichkabinett)

Freiburg im Breisgau
Augustiner-Museum;
Botanisches Institut der Universität

Freudenstadt im Schwarzwald
Kurverwaltung

Hamburg
Kunsthalle (Kupferstichkabinett)

Kaiserslautern
Pfalzgalerie

Karlsruhe

Staatliche Kunsthalle (Kupferstichkabinett);
Städtische Kunstsammlungen

Koblenz

Mittelrhein-Museum

Köln

Wallraf-Richartz-Museum

Ludwigshafen

Städtische Kunstsammlungen;
Bürgermeister-Ludwig-Reichert-Haus

Mannheim

Städtische Kunsthalle

Mülheim an der Ruhr

Städtisches Museum

München

Neue Staatsgalerie

Nürtingen

Sammlung Domnick

Paris

UNESCO

Santa Cruz de Tenerife

Museo Westerdahl

Singen/Hohentwiel

Städtische Sammlung

Stuttgart

Staatsgalerie;
Städtische Galerie;
Stadt-Archiv;
Kultusministerium;
Technische Hochschule

Ulm

Ulmer Museum

Wien

Graphische Sammlung Albertina;
Museum des 20. Jahrhunderts

Wolfsburg

Städtische Galerie

Wuppertal

Von-der-Heydt-Museum

Note on the Bibliography

Zur Bibliographie

This bibliography is confined to monographs. Dieter Hoffmann's book of 1965 already contains a bibliography of the articles in periodicals, of catalogue-texts, and of the places in histories of art where Max Ackermann is mentioned or pictures of his are reproduced; at present the author is completing it for some later occasion (this includes a list of the exhibitions in which Max Ackermann participated). It will then offer all dates available up to the present time.

Diese Bibliographie beschränkt sich auf monographische Werke. Eine Bibliographie der Zeitschriften-Aufsätze, Katalogtexte, Erwähnungen und Abbildungen in Kunstschriften ist in Dieter Hoffmanns Buch von 1965 enthalten; der Autor ist gegenwärtig damit beschäftigt, sie für eine spätere Gelegenheit auf den neuesten Stand zu bringen (das gleiche gilt von einem Verzeichnis der Beteiligung an Ausstellungen).

Max Ackermann:

»Landschaften und Reisen«.

Zum 80. Geburtstag in Druck gegeben von Werner Wirthle. Offizin der Frankfurter Societäts-Druckerei, Frankfurt am Main, 1967.

Max Ackermann:

»7 Serigraphien«.

Mit einem Text von Dieter Hoffmann.

Edition Domberger, Stuttgart-Bonlanden, 1969.

Will Grohmann:

»Max Ackermann«.

Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, 1955.

Dieter Hoffmann:

»Max Ackermann – Zeichnungen und Bilder«.

Societäts-Verlag, Frankfurt am Main, 1965.

Kurt Leonhard:

»Max Ackermann – Zeichnungen aus fünf Jahrzehnten«.

Societäts-Verlag, Frankfurt am Main, 1966.

Maria Velte:

»Max Ackermann – Gemälde 1908–1967«.

Mittelrhein Museum, Koblenz, 1967.

●

Freerk Valentien, Stuttgart, is preparing a catalogue containing all the prints Max Ackermann has done so far.

Freerk Valentien, Stuttgart, bereitet ein Œuvre-Verzeichnis der Druckgraphik Max Ackermanns vor.

Ludwin Langenfeld, Karlsruhe, has completed the manuscript of a book in which Rainer Maria Rilke and Max Ackermann are confronted with each other.

Ludwin Langenfeld, Karlsruhe, hat das Manuscript eines Buches abgeschlossen, das Rainer Maria Rilke und Max Ackermann einander gegenüberstellt.

