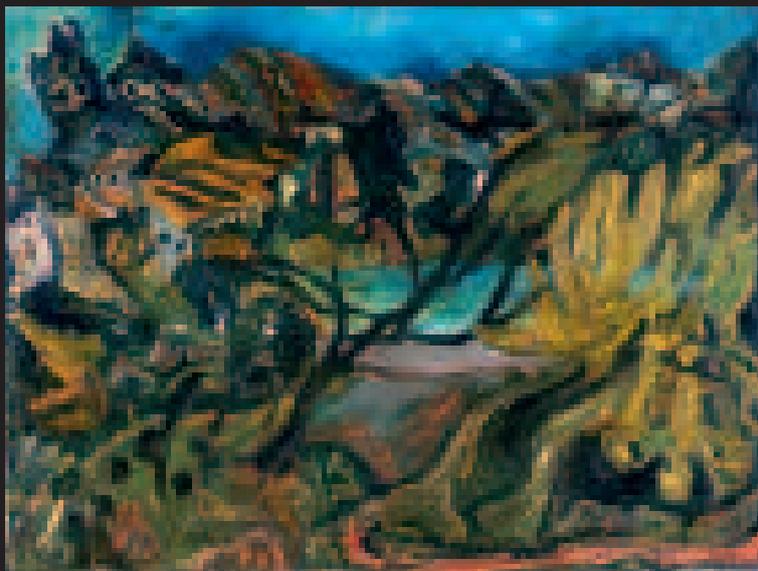


CHAIM SOUTINE

DIE LEIDENSCHAFT DES MALENS
THE PASSION OF PAINTING



GALERIE THOMAS

CHAIM SOUTINE

DIE LEIDENSCHAFT DES MALENS
THE PASSION OF PAINTING

IN ZUSAMMENARBEIT MIT
IN COOPERATION WITH
MAURICE TUCHMAN & ESTI DUNOW

GALERIE THOMAS

AUSGESTELLTE WERKE

KANINCHEN um 1918	40
FRAUEN IM DORF um 1918	47
STILLEBEN MIT BLUMEN um 1918	53
STILLEBEN MIT GEFLÜGEL um 1918	57
LANDSCHAFT MIT HÄUSERN um 1918	62
METZGEREI um 1919	67
BLICK AUF MONTMARTRE um 1919	74
DER BALKON um 1919	81
STILLEBEN MIT GLADIOLEN um 1919	85
LANDSCHAFT MIT BÄUMEN um 1919	90
BLUMEN UND FISCH um 1919	97
METZGERJUNGE um 1919	101
FEIGENBÄUME um 1920/21	108
ZWEI FASANE AUF EINEM TISCH um 1926	114
FASANE um 1926	119
OBERKELLNER um 1927	125
DER GROSSE FASAN um 1926/27	128
BEI DER BUCHLEKTÜRE EINGESCHLAFENE FRAU um 1937	133

EXHIBITED WORKS

THE RABBIT c. 1918	40
WOMEN IN THE VILLAGE c. 1918	47
STILL LIFE WITH FLOWERS c. 1918	53
STILL LIFE WITH FOWL c. 1918	57
LANDSCAPE WITH HOUSES c. 1918	62
THE BUTCHER STALL c. 1919	67
VIEW OF MONTMARTRE c. 1919	74
THE BALCONY c. 1919	81
STILL LIFE WITH GLADIOLAS c. 1919	85
LANDSCAPE WITH TREES c. 1919	90
FLOWERS AND FISH c. 1919	97
BUTCHER BOY c. 1919	101
FIG TREES c. 1920/21	108
TWO PHEASANTS ON A TABLE c. 1926	114
BRACE OF PHEASANTS c. 1926	119
HEAD WAITER c. 1927	125
THE GREAT PHEASANT c. 1926/27	128
WOMAN ASLEEP OVER A BOOK c. 1937	133

INHALT

CONTENT

VORWORT	5	FOREWORD	5
SOUTINE BEI DER ARBEIT	8	SOUTINE AT WORK	8
PARIS LEUCHTET WIEDER	24	PARIS SHINES AGAIN	24
SOUTINE UND DIE DEUTSCHEN EXPRESSIONISTEN	33	SOUTINE AND THE GERMAN EXPRESSIONISTS	33
GEORG BASELITZ ÜBER CHAIM SOUTINE	37	GEORG BASELITZ ABOUT CHAIM SOUTINE	37
AUSGESTELLTE WERKE	40 - 137	EXHIBITED WORKS	40 - 137
BIOGRAPHIE	140	BIOGRAPHY	140

DANKSAGUNG

Unser großer Dank gilt Maurice Tuchman und Esti Dunow. Diese Ausstellung ist durch ihren unermüdlichen Einsatz erst möglich geworden.

So ist es ihnen bei der Vermittlung der Werke und Leihgaben auch gelungen, Gemälde zu gewinnen, die seit vielen Jahren – teilweise mehr als ein halbes Jahrhundert – der Öffentlichkeit nicht bekannt oder zugänglich waren und nun erstmals wieder dem Publikum vorgestellt werden können.

Die profunden Kenntnisse von Maurice Tuchman und Esti Dunow teilen sie mit dem Leser in den einzelnen ergänzenden Texten zu den Werken im Katalog und in ihrem lebendigen Aufsatz 'Soutine bei der Arbeit', bei dessen Lektüre man geradezu das Gefühl hat, dem Künstler beim Malen über die Schulter schauen zu können. Sie erlauben uns einen anderen und völlig neuen Blick auf diese herausragende Künstlerpersönlichkeit des frühen 20. Jahrhunderts.

Unser Dank geht besonders auch an die Besitzer der ausgestellten Werke, ohne deren großzügige Unterstützung diese Ausstellung nicht zustande gekommen wäre:

Sammlung PFB

Sammlung John Cheim, New York

Janet und Paul Hobby, Houston, Texas

Sammlung Sander

Alexandre Varenne

sowie allen Sammlern, die gerne ungenannt bleiben möchten.

Ebenso danken wir Georg Baselitz für seine persönlichen Worten zu Soutine.

ACKNOWLEDGEMENT

Our special thanks go to Maurice Tuchman and Esti Dunow. This exhibition has only been possible through their unflagging commitment.

In procuring the works and loans, they have managed to obtain paintings which have not been known or accessible to the public for many years – in one case even more than half a century and which can now be presented to the public again for the first time.

Maurice Tuchman and Esti Dunow share their profound knowledge with the reader in the individual illustrative texts accompanying the works in the catalogue and in their vivid essay 'Soutine at Work', which in reading makes us feel as though we are looking over the artist's shoulder while he is painting. They achieve to show us a completely new aspect of this outstanding artistic personality of the early 20th century.

Our thanks also go especially to the owners of the exhibited works. Without their generous support this exhibition would not have been possible:

Collection PFB

Collection of John Cheim, New York

Janet and Paul Hobby, Houston, Texas

The Sander Collection

Alexandre Varenne

and to all collectors who would like to remain unnamed.

We also thank Georg Baselitz for his personal statement on Soutine.

VORWORT

Wir erinnern uns gut, wie wir schon vor vielen Jahren Pläne geschmiedet haben für eine Ausstellung von Gemälden von Chaim Soutine. Gerade dieser Künstler, der in Russland geboren wurde und dann nach Paris ging, muss das Herz eines Händlers für die Kunst des Expressionismus einfach höher schlagen lassen. Soutine ist sicher einer der wirklichen Vollblutmaler der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Leidenschaft des Malens, die Notwendigkeit des Ausdruckes und die Gier nach Farbe springen uns aus seinen Bildern entgegen.

So freuen wir uns ganz besonders, daß es uns heute möglich ist, die Werke dieses 'französischen Expressionisten' einem breiten Publikum zu präsentieren. Chaim Soutine hat gerade in den letzten Jahren vor allem im Ausland zunehmend die verdiente Aufmerksamkeit und Anerkennung gefunden. Nur in Deutschland, so scheint es, ist der Künstler nach wie vor lediglich den Eingeweihten bekannt – dies sollte sich schleunigst ändern! Es ist schön, wenn wir einen kleinen Teil dazu beitragen können.

Dieses Anliegen teilen wir mit Maurice Tuchman und Esti Dunow, die nicht nur die Verfasser des Werkverzeichnisses Soutines sind, sondern die gerade in ihrer Beschäftigung mit und über den Künstler dieselbe Leidenschaft an den Tag legen mit der der Künstler seine Bilder gemalt hat. Wir schulden ihnen großen Dank für das Zustandekommen der Ausstellung und auch für ihre Beiträge zum Katalog.

Ebenso möchten wir uns bedanken, bei all denen, die uns ihre Gemälde anvertraut haben und die mit Begeisterung unser Ausstellungsprojekt unterstützen. Ohne ihr Engagement bliebe es beim Pläne schmieden – und das wäre doch wirklich schade...



FOREWORD

We remember well how, many years ago, we sat together and made plans for an exhibition of paintings by Chaim Soutine. This artist, who was born in Russia and then went to Paris, must make the heart of anyone dealing with the art of expressionism miss a beat. Without doubt Soutine is one of the truly thoroughbred painters of the first half of the 20th century. The passion of painting, the necessity to express himself and the lust for colour jump out of his paintings and right at us.

We are very happy that today we are able to present the work of this 'French Expressionist' to the public. In the past couple of years Soutine has finally found the well deserved attention and admiration throughout the world. Only in Germany, so it seems, the artist is still only known to insiders – it's time to change that! It feels good to be able to contribute to that.

We share this wish with Maurice Tuchman and Esti Dunow. They are not only the authors of the catalogue raisonné, but in their preoccupation with anything regarding Chaim Soutine they show the same passion the artist is known to have applied to his painting. We owe great thanks to Maurice and Esti for their help in making this exhibition possible and for their contributions to the catalogue.

We also wish to thank all those who have put their trust in us and gave us their paintings, supporting our exhibition project enthusiastically. Without their commitment, we would still be stuck making plans – and that would really be a pity...



Silke Thomas & Raimund Thomas







Soutine, c. 1926

SOUTINE BEI DER ARBEIT

DIE LEIDENSCHAFT EINES MALERS

VON MAURICE TUCHMAN
UND ESTI DUNOW

Soutine schöpfte unmittelbar aus dem Leben. Die Motive, die er wählte – Menschen, Dinge, Orte – waren seine einzige Inspiration, und er reicherte sie an mit seinem eigenen heftigen und ungestümen Drang zu malen. Er malte ausschließlich, was er unmittelbar vor Augen hatte. Alles andere ausschließend, richtete er seine ganze Aufmerksamkeit auf seine Empfindungen und darauf, sie wahrhaftig in Farbe zu übertragen. Rückhaltlos und mit einer alles verzehrenden Kraft tauchte Soutine in die schiere Körperlichkeit der Welt ein und gab sich fieberhaft dem Akt des Malens hin. Er reagierte instinktiv auf seine Sujets. Seine Leinwände fesseln den Betrachter aufgrund ihrer bestechenden physischen Präsenz und kinetisch aufgeladenen Stofflichkeit, in der sich das glühende innere Bedürfnis offenbart, das den Künstler zum Malen veranlaßte. Die Eindringlichkeit, mit der Soutine die visuelle Welt beobachtete, und die Leidenschaft, mit der er sich in ihr erkannte, wurden durch seine eigentümliche Intensität und Besessenheit beseelt und versetzten ihn in einen für diese Zeit außergewöhnlichen und bis dahin nie da gewesenen Zustand expressionistischer Begeisterung. Seine Portraits, Stilleben und Landschaftsbilder suchen in den 1920er und 30er Jahren ihresgleichen.

Zahlreiche Anekdoten, von seinen Bekannten überliefert und notiert, ergeben ein unauslöschliches Bild der Arbeitsweise dieses einmaligen Künstlers. Zunächst befaßte er sich mit einem Sujet, das seinen ausgesprochen eigenwilligen emotionalen Bedürfnissen entsprach. Zusammen mit einem Freund durchkämmte er in den 20er Jahren Pariser Geflügelgeschäfte auf der Suche nach einem Huhn „mit einem langen Hals und blauer Haut“. Gerührt von der offenkundigen Armut Soutines, bot ihm eines Tages ein Geflügelhändler ein fettes Huhn an, aber Soutine bestand darauf, ein ausgemergeltes Federvieh zu kaufen „Ich möchte ein sehr mageres Huhn mit einem langen

SOUTINE AT WORK

THE PASSION OF A PAINTER

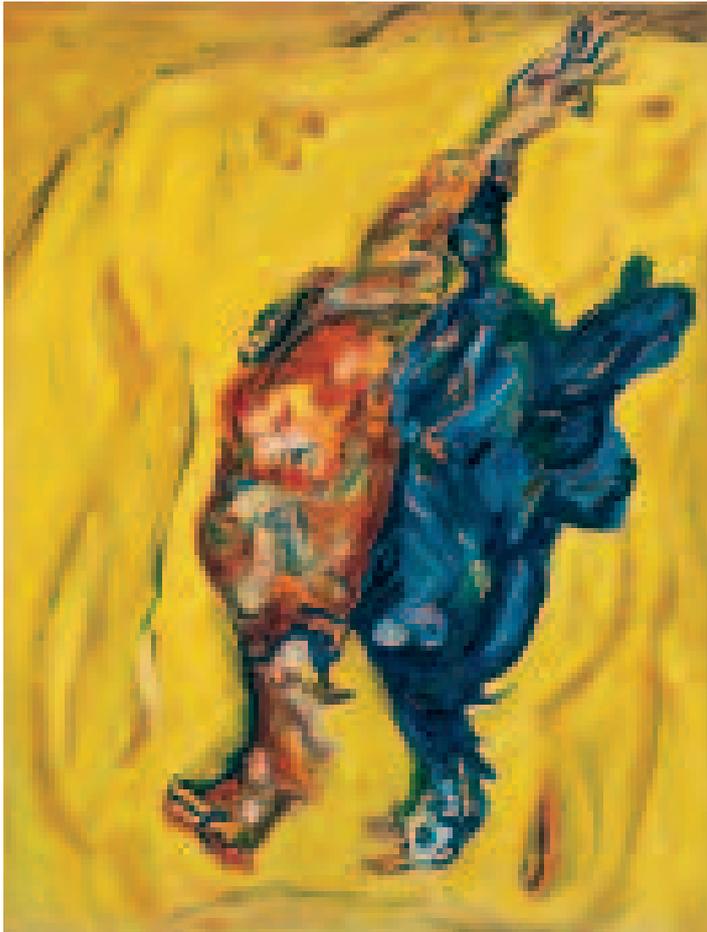
BY MAURICE TUCHMAN
AND ESTI DUNOW

Soutine worked directly from life. The subjects he chose – people, things, and places – were his sole inspiration, to which he brought his own furious and unruly compulsion to paint. He painted only what was there, right before his eyes. He concentrated totally on his sensations and on the truth of their transference into paint, to the exclusion of all else. Soutine's immersion in the sheer physicality of the world and his feverish commitment to the very act of painting was complete and all-consuming. His response to his subjects was visceral. His canvases rivet the viewer with their convincing physical presence and their kinetically charged substance, which embody the fervid inner need that compelled the artist to paint them. Soutine's intense observation of the visual world, and his impassioned identification with it, all set in motion by his peculiar intensity and obsessiveness, enabled him to attain a state of expressionistic exaltation that was exceptional and unprecedented in his day. His portraits, still-lives and landscapes resemble no others of the 1920s and 30s.

There are numerous anecdotes, passed down and recorded by those who knew Soutine, that contribute to an indelible picture of how this singular artist went about his work. He would first become preoccupied with a subject, of a kind that suited his deeply idiosyncratic emotional needs. During the twenties he would ply the poultry shops of Paris with a friend, searching for a particular chicken, one with a "long neck and blue skin". On one occasion a poulterer offered him a plump chicken, out of sympathy for Soutine's apparent poverty, but Soutine insisted on buying an emaciated fowl "I want a very lean chicken with a long neck and flaccid skin". He found the wretched specimen he wanted, and much to the



Ateliergebäude in der Cité Falguière
Studio building at Cité Falguière



Chaim Soutine
Fasane, um 1926 siehe S. 119
Brace of Pheasants, c. 1926 see p. 119

Hals und schlaffer Haut.“ Nachdem er ein entsprechend elendes Exemplar gefunden hatte, bezahlte er zur Verwunderung des Geflügelhändlers dafür und verließ zufrieden das Geschäft. Auf der Straße hielt er den Vogel bewundernd in die Höhe und sagte zu seinem Freund „Ich werde es am Schnabel mit einem Nagel aufhängen. In ein paar Tagen müßte es genau richtig sein.“ Einmal wollte er einen Kalbskopf malen, also ging er mit einem Freund in die nahe gelegene Metzgerei. Aber Soutine machte dem Ladenbesitzer klar, daß es nicht irgendein Kalbskopf sein dürfe – er müsse ihn selbst aussuchen. „Sehen Sie“, erklärte er ihm, „ich möchte einen besonders edlen Kalbskopf.“

Ging es um menschliche Modelle, waren oft schwierigere Verhandlungen nötig, die noch mehr Hartnäckigkeit erforderten. Man erzählt, Soutine sei einmal von der Frau eines stolzen Kleinbauern hingerissen gewesen. Er bat

poulterer's bewilderment, paid for it and contentedly left the shop. On the street he held up the bird admiringly and turned to his friend, "I'm going to hang it up by the beak with a nail. In a few days it should be perfect". There was the time he wanted to paint a calf's head, and he and a friend headed off to the local butcher's shop. Not any calf's head would do, Soutine made clear to the owner – he had to choose it himself. "You do understand", he declared, "I want a calf's head of distinction".

Obtaining live human models often led to more complicated negotiations, which required even greater persistence. There is an account of how Soutine became enraptured with the wife of a proud peasant. He implored the woman to pose for him, and had friends vouch for the purity of his motive. She finally agreed, but her wary husband refused to

die Frau inständig, für ihn Modell zu stehen und ließ Freunde für die Sittheit seiner Beweggründe bürgen. Schließlich willigte sie ein, doch ihr argwöhnischer Ehemann war dagegen. Erst nachdem er den armen Mann tagelang angefleht und sogar bedroht hatte, stand die Frau dem Künstler endlich zur Verfügung. Egal, ob sein Motiv lebendes oder totes Fleisch war, mit ungewöhnlicher Zähigkeit machte Soutine sein Modell ausfindig, nahm es in Besitz und plazierte es vor sich. Für andere Künstler mochte das nur das prosaische Vorspiel zur weit faszinierenderen Tätigkeit des Malens sein. Soutine hingegen legte viel Wert auf alles, was mit seiner Malerei zu tun hatte, so daß er selbst bei diesen Vorbereitungen mit unermüdlichem und entschlossenem emotionalen Einsatz zu Werk ging.

War das ersehnte Subjekt endlich an seinem Platz, starrte Soutine es erst lange an, ehe er einen Pinsel in die Hand nahm. Mlle. Garde (siehe S. 152), die Ende der 30er Jahre seine Geliebte war, erinnerte sich daran, wie Soutine einmal im Freien malte „Soutine ging hinaus, auf der Suche nach irgendwelchen Bäumen, die zu malen sich lohnte. Endlich fand er ein Exemplar. Wie üblich, schaute er es mindestens zehn Mal an, ehe er sich entschloß, es zu malen. Er lief hin, kam zurück, lief wieder hin und ging so lang zwischen unserem Haus und den Bäumen hin und her, daß die Polizei auf ihn aufmerksam wurde und glaubte, er sei ein gefährlicher Verrückter.“

Soutine konnte es nicht ertragen, wenn ihm jemand beim Malen zusah. Auch durfte niemand die Leinwand sehen, ehe er mit ihr fertig war und die Arbeit für gut befunden hatte. Mlle. Garde berichtete „Er war so schamhaft im Umgang mit seinen unfertigen Werken, daß er mir sogar von unterwegs schrieb, ich solle die noch in Arbeit befindlichen Gemälde in seinem Atelier nicht anschauen“. In den 1930er Jahren beschäftigte Soutine vorübergehend einen Fahrer, der Pierre Courthion im Jahr 1960 erzählte, daß Soutine sich, wenn er auf dem Land arbeitete, mit seiner Staffelei immer so hinstellte, daß niemand hinter ihm stehen konnte. Als Soutine *Baum bei Vence*, ca. 1929 (Abb. S. 21), malte, stellte er sich in die Wandnische eines Hauses. Zufrieden mit der Sicherheit, die ihm dieser Aussichtspunkt bot, fertigte er eine umfangreiche Serie von Gemälden dieses Baums an, der in seinen Worten „einer Kathedrale“ glich.

consent. It was only after days of pleading with and even threatening the poor man that the painter managed to obtain the woman's service. Whether his subject was live flesh or dead, Soutine brought an uncommon tenacity to the task of seeking out, locating, seizing and then fixing the model before him. For another artist these might be no more than the mundane preliminaries to the far more absorbing act of painting. Soutine, however, placed high stakes on everything that had to do with his painting, and even while making these preparations his emotional investment was unstinting and resolute.

When the sought-after subject was in place, Soutine would simply stare at it for a long time before picking up his brushes. Mlle. Garde, the artist's mistress during the late 1930s (see p. 152), recalled an occasion when Soutine was painting outdoors. "Soutine set off in search of any trees worth painting. At last he found a subject. As usual, he looked at the subject at least ten times before deciding to paint it. He went, came back, returned and made so much commotion running back and forth between our house and the trees that it aroused the attention of the police who thought he must be a dangerous madman."

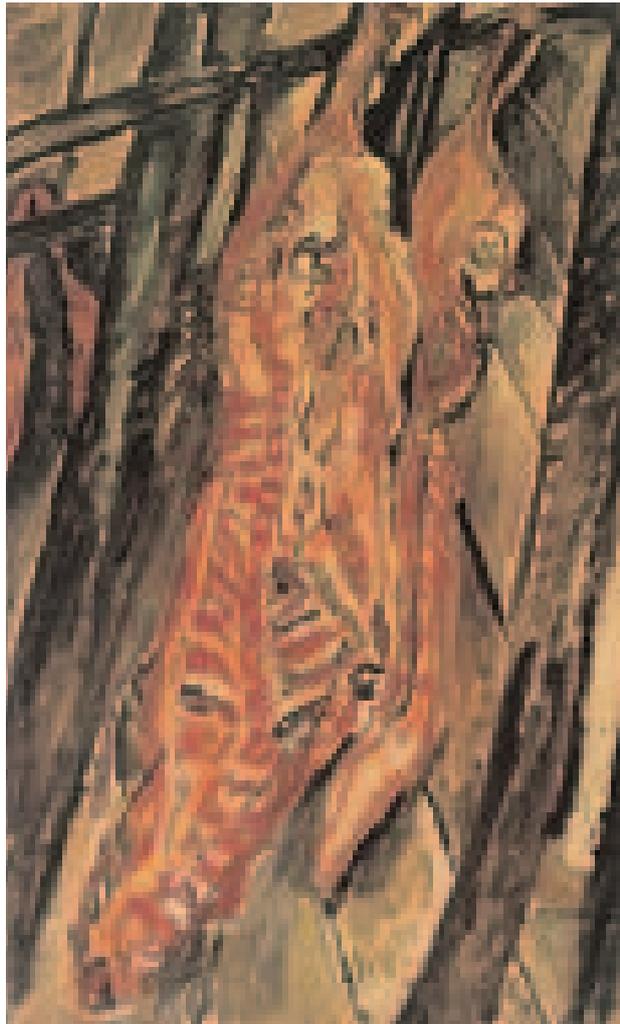
Soutine could not bear to have anyone watch him while he painted, nor did he allow anyone to see the canvas he was working on until it was finished and he had judged it to be acceptable. Mlle. Garde has said that "He was so bashful about his unfinished work that he would go so far as to write to me, when we were apart, to tell me not to look at the paintings in progress in his studio". For a time during the 1930s, Soutine employed a chauffeur, who told Pierre Courthion in 1960 that when Soutine worked in the country he would place himself with the easel so that no one could stand behind him. While painting the *Tree of Vence*, c. 1929 (ill. p. 21), Soutine lodged himself in a recessed corner of a house. Because of the welcome security this vantage point afforded him, he made an extended series of paintings of this particular tree, which was in his words "like a cathedral".

As dedicated as Soutine had been to the pursuit of the motif, this was but a harbinger of the absolute



Chaim Soutine
Baum bei Vence
ca. 1929

Chaim Soutine
Tree of Vence
c. 1929



Chaim Soutine
Rind, um 1920
Beef, c. 1920

Bei alledem blieb doch der Aufwand, den Soutine bei der Suche nach einem Motiv betrieb, nur ein Vorbote der noch größeren Hingabe, mit der er sich dem Akt des Malens widmete. Nachdem er ein Sujet studiert, aufgesogen, in Besitz genommen und endlich den Augenblick erreicht hatte, an dem er kein Hindernis mehr zwischen sich und seiner Erfahrung des Motivs spürte, machte Soutine sich in einer Aufwallung physischer Energie ans Malen. Rasch verfiel er in einen Zustand vollkommener Versenkung und Konzentration und arbeitete sich in einen Rausch, unempfänglich für alles, was um ihn herum geschah, und seien es die menschlichen Bedürfnisse seines Modells. Als er eines Tages im Freien malte, gab es einen heftigen Wolkenbruch. Er und sein Modell waren völlig durchnäßt, aber er verbot ihr, sich zu bewegen, bis er das Gemälde im Sturm nahezu fertig gestellt hatte.

and even more intense commitment that he brought to the painting act. Having done with studying, absorbing and possessing his subject, and now sensing the moment in which he felt nothing standing between him and his experience of it – Soutine began his painting in a surge of physical energy. He quickly entered a state of total involvement and concentration and, working himself into a fervor, he became oblivious to surrounding conditions or even the human needs of his model. Once, while painting a model outdoors, a thunderous cloudburst drenched both him and his subject, but he forbade her to move and nearly finished the painting during the storm.

Madeleine and Marcellin Castaing, the artist's patrons from the late 1920s onward, described how Soutine began a painting with approximately forty

Madeleine und Marcellin Castaing, die Soutine seit dem Ende der 1920er Jahre förderten, schilderten, daß er ein Gemälde mit etwa vierzig makellosen Pinseln verschiedener Stärke begann, einer für jede Farbschattierung. Einen nach dem anderen warf er sie nach Gebrauch auf den Boden. Er arbeitete fieberhaft und körperlich. Emile Szittyta beschrieb wie Soutine „die Farben wie giftige Schmetterlinge auf die Leinwand schleuderte“. Eines der wenigen verlässlichen Zitate Soutines bezieht sich auf seinen konkreten Gebrauch von Farben. „Es kommt ausschließlich darauf an“, so Soutine, „wie man die Farbe mischt, einfängt, platziert“. Während der Arbeit an seiner Serie mit Rinderkadavern im Jahr 1925 soll Soutine sich „aus einiger Entfernung, rums rums rums, gegen die Leinwand geschmissen“ haben. Es heißt, er habe sich einmal im Eifer des Malens den Daumen ausgerenkt.

Die Unmittelbarkeit der 'Angriffe' Soutines auf die Leinwand, während er in der Sinnlichkeit der Ölfarben und dem anregenden Akt des Pinselschwingens schwelgte, bestätigt die Beobachtungen, wonach Soutine keine Entwurfszeichnungen anfertigte. Mlle. Garde berichtete, daß er „nie auch nur mechanisch zeichnete, auf Papierservietten, wie viele andere Maler“ und daß er stets damit begann, daß er „Farbe direkt auf die Leinwand auftrug, ohne irgendeine Vorzeichnung“.

„Soutine arbeitete angestrengt bis zu einem Zustand der Erschöpfung. War das Werk getan, war er kraftlos“, berichtete die Bildhauerin Chana Orloff. „Die Schnelligkeit, mit der er seine Arbeiten ausführte, war unglaublich. Monatlang brütete er eine Idee aus, dann nahm er seine Pinsel zur Hand und legte sie erst wieder weg, wenn das Bild fertig war.“ Anderen fiel seine physische und emotionale Verwandlung während des Malens auf. Eine Frau, die während der frühen Pariser Jahre für Soutine Modell gestanden hatte, erinnerte sich an den Maler bei der Arbeit „Er wurde krebsrot, riß seine Augen weit auf und seine schönen Finger rieben seinen Hals und streichelten sein Gesicht. Das Gefühl schien in ihm einen Sinn für die Farben anzuregen und er brummte unverständliche Worte durch seine zusammengebissenen Zähne.“

Obwohl Soutine vom Malakt rückhaltlos mitgerissen wurde, gab er doch in keiner Phase die Kontrolle über die Entstehung seiner Arbeit aus der Hand. Die Inbrunst und Intensität, mit denen er sich seiner Kunst widmete,

immaculate brushes, of varying thicknesses and one for each nuance of colour. He would throw them to the ground as fast as he used them. He worked feverishly and physically. Emile Szittyta described Soutine as "flinging the colours onto the canvas like poisonous butterflies". One of the few reliable comments attributed to Soutine refers to his use of colour in physical terms. "It all depends", he said, "on the way you mix colour, catch it, place it". A report of Soutine working on his beef carcass series in 1925 mentions that he "threw himself from a distance bang bang bang at the canvas". One time, in the fury of painting, he is said to have dislocated his thumb.

The immediacy of Soutine's 'attack' on the canvas, as he reveled in the sensuous qualities of oil paint and the exhilarating act of wielding the brush, lends credence to those observers who claimed that Soutine did not draw in preparation. Mlle. Garde said that he "never even drew mechanically, on paper napkins, as many painters do", and that he always began by "putting paint directly on the canvas without any preliminary drawing".

"Soutine worked intensely until he reached a state of exhaustion. The work accomplished, he would be weak" reported the sculptor Chana Orloff. "The rapidity of his execution was incredible. He would harbor an idea for months, and then take up his brushes, abandoning them only when the canvas was finished." Others have noticed the physical and emotional transformation that came over him as he painted. A model who posed for Soutine during his early years in Paris recalled the painter at work: "He turned as red as a crayfish, opening his eyes wide, and his beautiful fingers rubbed his throat and caressed his face. The emotion seemed to stimulate a sense of the colours in him, and he muttered incomprehensible words between his clenched teeth."

Soutine might have become completely swept up in the act of painting, but this does not mean that he relinquished control, at any stage, over the creation of his work. The ardor and intensity that he gave to his art became transformed into an unshakably focused concentration on what he was painting. The exclusivity of this activity, his consuming preoccupation

führten zu einer unerschütterlich gebündelten Konzentration auf sein Motiv. In der Ausschließlichkeit dieses Schaffens, seiner verzehrenden Beschäftigung mit dem Schauen, Sehen und Malen, zeigt sich sein unmittelbarer und gesteigerter Bezug zu seinem Sujet, sein tiefes und enthüllendes Einfühlungsvermögen. Andrew Forge schrieb „Jedes Bild ist wie die Entdeckung des Malens, im Zuge derer die Farbe (nichts anderes als pigmentierte Materie) eins wird mit dem Motiv. Ohne Verschmelzung der zweifachen Empfindung – der Federn, meinerwegen, und der Farbe, des Schauens und Malens – käme kein Bild zustande, es passierte nichts.“

Soutine verlangte jedem einzelnen Teil des Arbeitsprozesses die größtmögliche Intensität ab. Er schwelgte in der Form und dem Schwung des Pinselstrichs, der Fühlbarkeit der Ölpigmente, der Ausdruckskraft, die jeder Farbe innewohnte. All das steigerte er und trieb es auf die Spitze. Kein anderer Künstler seiner Zeit erprobte in einem solchen Ausmaß die Eignungen und Möglichkeiten von Farbe. Für Soutine reichte es nicht sein Motiv lediglich mit Ölfarben zu beschreiben; er ging mit Farbe um, als wäre sie der Urstoff des Lebens an sich. In Soutines Händen wurde aus Farbe eine pochende, pulsierende Substanz. Seine Leinwände sprudeln über vor lebendigen Details und sind prall gefüllt mit überschwenglicher Lebhaftigkeit. Jacques Lipchitz pries Soutine „Er war einer der wenigen Maler unserer Zeit, die ihre Pigmente dazu bringen konnten, Licht zu atmen. Das kann man weder erlernen, noch sich aneignen. Es ist ein Geschenk Gottes. Seiner Malerei eignete etwas, das man seit Generationen nicht mehr gesehen hat – die Gabe, Leben in Farbe und Farbe in Leben zu übersetzen.“

Die Kraft des schwungvollen, satten Pinselstrichs ist im Erleben der Bilder Soutines wesentlich. Durch sie kann der Betrachter eine Nähe zum Motiv herstellen, dessen Lebendigkeit spüren und sich in den fort dauernden Prozeß seiner Verwandlung im Bild vertiefen. Der Schaffensdrang ist in jedem Strich spürbar – in seiner Bewegung und seinem Rhythmus, in dem Druck, mit dem der Pinsel auf die Leinwand trifft und in der Dichte und Schwere des Farbauftrags. Soutine erklärte „l'expression est dans la touché du pinceau“ (der Ausdruck liegt in der Berührung des Pinsels). Clement Greenberg sagte über Soutine „er male mit einem Duktus, der nur mit dem Rembrandts vergleichbar ist“

with looking, seeing, and painting, represents a direct and heightened contact with his subject, an empathy of the most profound and revelatory kind. Andrew Forge wrote “Every picture is like a discovery of painting, in the course of which the paint (mere coloured material) becomes one with the subject. Unless the double sensation – of feathers, say, and paint, of looking and painting – is fused, no picture resulted, nothing came.”

Soutine demanded a maximum intensity from each of the component elements of his painter's medium. He reveled in the shape and sweep of the brushstroke, the tactile quality of the oil pigments, the expressive potential that lay within every colour. Each of these he heightened and pushed to the very limit. No other artist of his day tested the properties and capabilities of paint to this extent. It was not sufficient for Soutine that oil colours merely describe what he was painting – he treated paint as if it were the very matter of life itself. In Soutine's hands paint became a throbbing, pulsing substance. His canvases brim with vivid details and are flush throughout with exuberant animation. Jacques Lipchitz praised Soutine “He was one of the rare examples in our day of a painter who could make his pigments breathe light. It is something which cannot be learned or acquired. It is a gift of God. There was a quality in his painting that one has not seen for generations – this power to translate life into paint, paint into life.”

The compelling energy of Soutine's sweeping, loaded brushstroke is essential to the experience of his paintings. It is by virtue of this energy that the viewer establishes intimacy with the subject, partakes of its vitality and becomes engrossed in the ongoing process of its transformation in the painting. The urgency of creation is felt in each stroke – its movement and rhythm, the pressure with which the brush strikes the surface of the canvas, the density and weight in the accretion of paint. Soutine stated “l'expression est dans la touché du pinceau” (the expression lies in the touch of the brush). Clement Greenberg said of Soutine “One has to go back to Rembrandt to find anything to which his touch can be likened.”

Es gibt keine rätselhafte Technik oder geheime Formel in Soutines Malerei. Der Umgang mit Farbe, die Bewegung des Pinsels, sein überlegtes Be- und Umarbeiten des Motivs – die konkrete Gestaltung und Geschmeidigkeit von Form, Farbe und Raum – liegen offen zutage. Der Aufwand seiner Intensität zeigt sich vor allem im sorgfältigen Auftrag der Farbschichten. Die Unmittelbarkeit und schiere stoffliche Gegenwart seiner Gemälde ziehen den Betrachter sofort in den Bann. Doch trotz seiner Hingabe an den Gegenstand vor seinen Augen malte Soutine nicht die Wirklichkeit äußerer Erscheinungen. Er tauchte in den Gegenstand seiner Arbeit ein, erforschte ihn unnachgiebig, brach die Wirklichkeit alltäglicher Dinge auf, breitete sie vor dem Betrachter aus und offenbarte sie auf eine vor und nach ihm nie gekannte Weise. Forge schrieb „Gibt es bei Soutine Begriffe? Wir werden immer wieder mit Empfindungen und Farbe sowie Empfindungen-in-Farbe konfrontiert. Er ist wie einer, der aus der Dunkelheit heraus malt, indem er seine dunkle Welt mit Dingen und Menschen füllt. Nichts ist austauschbar, nichts wird vom einen zum anderen übertragen: Er könnte ein Dutzend Truthähne malen, und doch wäre jedes Bild wie die erste Entdeckung des Truthahns ... Ein Flügel ist ein unvorstellbarer Fluß von Farbe, schwarz, gefurcht, gespritzt, mit einem Schuß Rot ... In solchen Momenten hat man das Gefühl, Soutine beim Erfinden der Malerei zu zusehen.“

Es ging Soutine in erster Linie darum, das Bild genau so wiederzugeben, wie er es empfand. Daher interessierte er sich offenbar kaum für die herkömmlichen technischen Formalismen anderer Portrait-, Stilleben- und Landschaftsmaler. Die meisten Maler bevorzugten eine makellose grundierte Leinwand als tabula rasa für ihre Darstellung des Motivs. Soutine malte sein *Portrait eines Kindes* auf einem Stück bunt gemustertem Linoleum. Er malte direkt auf diesen überladenen Untergrund, ohne sich ablenken zu lassen – beinahe undenkbar für jeden anderen modernen Künstler. Man könnte meinen, Soutine habe sich so sehr auf das Bild und den Akt des Malens konzentriert, daß er wenig Wert auf die Unterlage legte und Materialien verwendete, die für andere Künstler nicht in Frage gekommen wären, aber er hatte für seine ungewöhnliche Wahl gute Gründe. Man sagt, Soutine habe seit seinen frühen Pariser Jahren auf Flohmärkten alte Gemälde erstanden, sie gescheuert, gereinigt und dann übermalt. Anfangs mag er das aus reiner Not getan haben, da er sich feines Maltuch nicht leisten konnte. Aber er behielt

There are neither hidden techniques nor secret formulas in Soutine's painting. The handling of paint, the movement of the brush, his deliberate working and reworking of the motif – the concrete manipulation and malleability of form, colour, and space – are all readily apparent. There is complexity in his intensity, which manifests itself mainly in the elaborate layering of paint on the canvas. Face to face with his paintings, their directness and sheer physical presence is immediately engaging. For all his commitment to the actual thing seen, however, Soutine did not paint an external reality of appearances. He entered deeply into those things he painted, he probed them relentlessly, and in this process he opened up and spread before our eyes the reality of commonplace things, revealing them as we have not seen them before or since. Forge has written "Do concepts exist in Soutine? Again and again we are left with sensations and paint and sensations-in-paint. He is like a man painting out of darkness, filling his dark world with things and people. Nothing is interchangeable, nothing is carried over from one thing to the next: he can paint a dozen turkeys and each picture is like the first discovery of a turkey ... A wing is an unimagineable run of paint, black, forked, flicked, shot with red ... In such passages as these you have the feeling that Soutine is inventing painting while you look."

Soutine's prime concern was to set down the image exactly as he felt it, and consequently he appeared to have little interest in the conventional technical formalities practiced by other portrait, still life and landscape artists. Most painters prefer to use a pristine primed canvas as a tabula rasa for their conception of the subject. Soutine painted his *Portrait of a Child* on a section of colourfully patterned linoleum. He painted directly on this cluttered ground without distraction, an almost inconceivable approach for any other modern artist. In his driving preoccupation with the image and the act of painting, it may appear that Soutine gave little thought to the supports he painted on, accepting materials that most other artists would look down on, but he had his own good reasons for his unusual choices. It is reported that Soutine, beginning in his early Paris years, would search flea markets to buy up old paintings that he would scour, clean and then paint over. At first he



diese Gewohnheit auch später noch bei, als er sich neuere und hochwertigere Leinwände durchaus leisten konnte. Gewitzt meinte er, „dieser Vandalismus, bei dem ich ein schlechtes Bild zerstöre, verpflichtet mich dazu, ein Meisterwerk zu schaffen“. Vielleicht war er der Meinung, die alte Farbe gebe einen besseren Untergrund für seine dichten Farbschichten ab. Über die gereinigten alten Leinwände sagte er „Ich male gern auf etwas Glattem. Ich mag es, wenn mein Pinsel gleitet.“

Soutine heftete seine ungespannten Leinwände direkt an die Wand. Er markierte grob die Ränder der geplanten Kompositionen, so daß er das Bild während oder nach der Bearbeitung noch vergrößern oder verkleinern konnte. Von Maßstab oder den Grundbegriffen konventioneller oder moderner Komposition hatte er kaum Ahnung. Michel Kikoïne, selbst ein russischer Künstler, meinte, kein Maler aus dem Shtetl könnte je den Mangel an Bildtradition überwinden. Doch Soutine glich diesen Mangel auf seine eigene erfinderische Art aus, indem er durch Instinkt und Übung lernte, frische und oft raffinierte Bildkompositionen zu schaffen. Er achtete auf die inneren Gleichklänge, die Kraft des Bildes selbst, ohne viel Wert darauf zu legen, das Bild im Verhältnis zu seinem Rahmen zu sehen. Darin unterscheidet er sich von den meisten anderen bedeutenden Künstlern des 20. Jahrhunderts, denen die Flachheit der Bildfläche, auf dem sie das Motiv entsprechend ihren theoretischen Kriterien anordneten, heilig war. Soutine hatte andere Anliegen: Für ihn war das Bild ausschlaggebend und mußte die Leinwand dominieren, die Leinwand durfte das Bild niemals einengen oder bestimmen. Er war sich der Bedeutung von Größe vollkommen bewußt, Monumentalität oder Verkleinerung waren jedoch auf Motiv und Inhalt abgestimmt.

Dieser unermüdliche Schöpfer solch kraftvoller Bilder hängte nie ein eigenes oder fremdes Bild an die Wände seines Ateliers oder seiner Wohnung, nicht einmal Drucke der alten Meister, die er bewunderte und denen er nachieferte. Soutine ließ seine Leinwände ungespannt in Stapeln herumliegen, steckte sie in einen Schrank oder in ein verschlossenes Zimmer. Es bereitete ihm kein Vergnügen, seine fertigen Arbeiten anzusehen. Nachdem er sie aus einem inneren Drang heraus gemacht hatte, fand er nicht den nötigen Abstand, um sie unvoreingenommen zu betrachten. Für ihn waren die in seinen Bildern dargestellten Menschen lebendige Ergänzungen der Wirklichkeit

probably did this out of pure need, being unable to purchase artist's fine linen. He nevertheless maintained this habit even in later years when he could afford new and better grades of canvas. Shrewdly, he mentioned that "this vandalism, which makes me eliminate a bad painting, obliges me to make a masterpiece." He may have felt that the old bed of paint provided a better ground for the dense textures he would place upon it. He used to say of the cleaned surface of the old canvases: "I like to paint on something smooth. I like my brush to slide."

Soutine tacked his unstretched canvases directly onto the wall. He summarily marked off the edges of the compositions he was planning, which allowed him to enlarge or cut down the field of his painting while the work was underway, or after the image had been realized. He had little understanding of scale, or of the basic tenets of conventional or modernist composition. Michel Kikoïne, a fellow Russian expatriate artist, remarked that no painter from the shtetl could ever completely overcome the absence of a pictorial tradition. Soutine, however, compensated for these deficiencies in his own resourceful way, as he learned by instinct and practice to compose in a fresh and often sophisticated manner. He concentrated on the inner harmonies of the image, the power of the image itself, with less regard for the relationship of the image to the picture frame. In this way, he is unlike most other important twentieth century artists, for whom the flatness of the picture plane was sacrosanct, as a field on which the subject was arranged according to the painter's theorized formal criteria. Soutine had other concerns: he believed that the image was paramount and must dominate the canvas; the canvas must never constrain or determine the image. He fully comprehended the significance of size, however, with monumentality or diminution aligned with subject and content.

This tireless creator of such potent images never hung any paintings, not his own or anyone else's, on the walls of his studio and living quarters, not even reproductions of the old masters whom he admired and emulated. Soutine left his still unstretched canvases carelessly strewn and stacked, tucked away in a closet or a locked room. He derived little pleasure



Chaim Soutine
Landschaft mit Bäumen
um 1919, siehe S. 90
Landscape with Trees
c. 1919 see p. 90

mit eigenen, ergreifenden Lebensgeschichten. Soutine erbat sich einmal das Portrait eines jungen Mädchens von einem Händler zurück, um es zu überarbeiten, doch der Händler weigerte sich, es herauszugeben. Soutine fügte sich unwillig, bat ihn aber inständig „Schauen Sie bitte nicht so genau auf ihre Füße. Sie ist sehr arm und ihre Schuhe müssen repariert werden“.

Szittyta erzählte, daß das Beenden einer Arbeit Soutine stets traurig machte. Trotz all der Mühe, die er in das Schaffen seiner Bilder gesteckt hatte, war der Künstler offenbar nie von ihrem Wert überzeugt. Er bestand unbedingt darauf, daß seine Arbeiten besser seien als die jedes anderen zeitgenössischen Malers, „besser als Modigliani, Chagall und Krémègne. Ich werde meine Leinwände eines Tages zerstören, aber sie sind dazu zu feige“. Er zerschnitt oder zerstörte etliche Gemälde mit derselben Vehemenz, mit der er sie geschaffen hatte. Manchmal breitete er einige Bilder auf dem Boden aus, als wolle er sie ausstellen. Er musterte sie stundenlang,

or benefit from studying what he had done. Having created his paintings from an urgent inner necessity, he could not find the distance that would allow him to dispassionately contemplate them. He regarded the people in his pictures as living additions to the real world, with their own affecting life stories. In one instance Soutine attempted to retrieve from a dealer a portrait he had done of a young girl in order to repaint it. When the dealer refused to relinquish it, Soutine grudgingly acquiesced, but implored him, “Please don’t look too closely at her feet. She is very poor and her shoes need mending”.

Szittyta has related that finishing a painting always made Soutine sad. Despite all he had given to the making of his paintings, the artist apparently could not conceive of them as having any real value. He stridently maintained that his work was better than that of any other contemporary painter, “better than Modigliani, Chagall and Krémègne. Someday I will



Chaim Soutine
Feigenbäume
um 1919 siehe S. 108
Fig Trees
c. 1919 see p. 108

nahm dann ein Messer und stach damit auf mehrere Werke ein. Äußerte jemand irgendeinen Vorbehalt bezüglich der Qualität einer Arbeit oder fühlte sich jemand an einen anderen Maler erinnert, zerstörte er sie kurzerhand.

Soutine war besonders darauf erpicht, bestimmte Bilder aus der Zeit in Céret zu zerstören, die heute als seine besten und radikalsten Arbeiten gelten. Das wurde für Soutine tatsächlich zum vergnüglichen Zeitvertreib und nahm ihn ebenso sehr in Anspruch wie die Ringkämpfe, denen er regelmäßig beiwohnte. Er ließ dann seine Freundin in einem Café warten, ging auf die Jagd nach einem Céret Bild, das er im Besitz irgendeines Händlers wußte, und tauschte es gegen ein neues Bild ein. Dann zerstörte er es genüßlich in seinem Atelier, als brächte er ein rituelles Opfer dar.

Doch nicht nur, um sie zu zerstören, ging Soutine mit dem Messer auf seine Bilder los. Manchmal schnitt er

destroy my canvases but they are too cowardly to do it". He lacerated or even completely destroyed numerous paintings with the same vehemence that he had put into their creation. Sometimes he would lay out a selection of paintings on the floor, as if they were on exhibition. He would study them for hours, then seize a knife and plunge it into several works. He would destroy a work immediately if anyone expressed any reservation about its quality, or if a viewer said that it reminded him of another artist.

Soutine developed a particular urge to find and destroy certain of his Céret paintings, which are renowned today as being some of his finest, most radical works. This activity actually became for Soutine a sort of diversion, which he found strangely entertaining, as engrossing as the savagery of the wrestling matches that he regularly attended. He would install his girlfriend in a cafe, head off in pursuit of a Céret picture he had heard some dealer



Chaim Soutine
Selbstbildnis, ca. 1918
Self-Portrait, c. 1918

ein Stück Leinwand heraus, das ihm besonders gefiel. Bei einem Portrait einer liegenden Frau ging es Soutine beispielsweise besonders um den quälenden Ausdruck von Erschöpfung in ihrem Gesicht: Er hatte ihr stundenlang verboten, sich zu rühren, so daß sie fast ohnmächtig wurde. Nachdem sie genau die richtige Gemütslage erreicht hatte, malte Soutine rasch ihr Gesicht und ihre Figur aus. Zu seiner Bestürzung verlor jedoch ein Betrachter anschließend kein Wort über den entkräfteten Blick in den Augen der Frau, der für Soutine der wichtigste Aspekt des Bildes war. Daraufhin schnitt er umgehend beinahe die gesamte Leinwand weg; nur das Gesicht des Modells blieb unversehrt.

In fast allen Stillleben und Portraits sowie in vielen seiner Landschaftsbilder ordnete Soutine die Hauptelemente

owned, and exchange with him a new picture for the old one. He would then joyously destroy it in his studio, as if enacting a ritual sacrifice.

Soutine would take a knife to pictures for reasons other than simply eliminating them. Sometimes he would lacerate a painting to cut out the portion of canvas he liked. In a portrait of a reclining woman, for example, Soutine focused upon the poignant expression of weariness in the model's face – the artist had not permitted her to move for hours, and she practically fainted. Having elicited the exact mood he had wanted, Soutine then hastily painted in her face and figure. Later, when he displayed the picture, he was dismayed when a viewer did not comment on the enervated look in the model's eyes,

mittig an. Glücklicherweise schlitze er die Leinwände nur an den Rändern auf und schonte die Mitte. Mit seiner radikalen Vorgehensweise verfolgte der Künstler zuweilen ein raffiniertes Ziel: René Gimpel gegenüber erklärte er, daß er seine Leinwände oft zerschnitt, „damit die Händler sie auf eine neue Leinwand aufziehen, denn dadurch würden sie schöner als er sie je hätte machen können“. Szittyta erzählte, daß Soutine eines Tages „neun seiner Leinwandarbeiten entdeckte, die jemand aus den Mülltonnen gezogen, meisterlich wiederhergestellt und zu neuem Leben erweckt hatte. Sie wirkten frischer als damals, als Soutine sie zerstört hatte. Es hieß, er habe sie ‘gar nicht übel’ gefunden und verschmitzt gezwinkert“. Offenbar störte Soutine sich nicht daran, wenn die Größe seiner Kompositionen sich durch solche Restaurationsarbeiten geringfügig änderte. Eine Sache galt ihm jedoch als unantastbar – am Pinselstrich durfte sich niemand zu schaffen machen. Entdeckte er so etwas, geriet er in Wut.

Die physische Kraft der ausdrucksstarken Leinwandarbeiten, der flüssige und saftige Farbauftrag, die reiche und dichte Oberflächenstruktur haben viele Entwicklungen der Mitte des 20. Jahrhunderts bis heute vorweggenommen. Nachkriegsmaler, die man spontan mit dem künstlerischen und expressionistischen Gestus von Soutine in Verbindung bringt, wie etwa Willem de Kooning, Francis Bacon, Jackson Pollock und Philip Guston, haben seinen Einfluß auf ihr Werk bestätigt. Andere Künstler, deren Empfindungsvermögen und Stil ganz anders geartet sind und die dem Augenschein nach wenig mit ihm gemein haben, verehren ihn. Soutine, der zu Lebzeiten und später seitens der Kunstgeschichte nur beiläufig Beachtung fand, ist und bleibt in jeder Hinsicht ein ‘Maler für Maler’.

Soutines absolute Entschlossenheit, aus dem Leben und seinen vielfältigen Empfindungen zu schöpfen, sowie seine Alles-oder-Nichts-Haltung, die weder die Integrität des Gemäldes noch des Malers je kompromittiert, machen ihn in den Augen vieler heutiger Künstler zu einem überzeugenden Vorbild an Hingabe und Glaubwürdigkeit. ■

which he felt was the most significant aspect of the image. He promptly cut away almost all of the canvas – only the face of the model remained intact. In nearly all of Soutine’s still-lives and portraits, and in many of his landscapes, the primary elements are centrally located in the picture field. It is fortunate, then, that Soutine usually confined his slashing to the edges of the canvas, while he left the central image untouched. In taking these extreme measures he sometimes had a rather ingenious outcome in mind: he explained to René Gimpel that he often lacerated his canvases “so that the dealers may recanvas them, as after the recanvasings they are more beautiful than he could make them”. Szittyta has related that Soutine once “discovered nine of his canvases that someone had recovered from the trash bins, repaired in a masterly fashion and carefully resuscitated. They seemed newer than when Soutine had destroyed them. It is said that he found them ‘not so bad’ and that he winked slyly.” It appears that Soutine did not mind if during such restoration procedures the size of his compositions was altered to some extent. One aspect of the picture was inviolable, however – there must be no tampering with his brushstroke. Whenever he detected this, he would fly into a rage.

The physical energy of the emotionally charged canvases, the fluid handling and juiciness of paint, the rich and dense texturing of surface have anticipated many developments from the mid-twentieth century until the present day. Post-war artists whom one associates readily with the painterly and expressionist attributes of Soutine, such as Willem de Kooning, Francis Bacon, Jackson Pollock, Philip Guston have acknowledged the artist’s influence on their work. Other artists, of very diverse sensibilities and style who by way of appearances seem to share little with him, revere him. Marginalized by art history and in his time, Soutine is, and has always been, in every respect, a ‘painter’s painter’.

Soutine’s absolute commitment to working from life and its multiple sensations, his all-or-nothing stance whereby neither the integrity of the painting nor of the artist is ever compromised, have made him a compelling model of dedication and authenticity in the eyes of many of today’s artists. ■

PARIS LEUCHTET WIEDER

DIE VILLE LUMIÈRE IM 'GOLDENEN
ZEITALTER' DER 'ANNÉES FOLLES'

1918 - 1930

VON LISA WERNER

Nach dem Ersten Weltkrieg wird Paris von einer ungeheuer euphorischen Stimmung ergriffen. Die Menschen wollen die Kriegsjahre hinter sich lassen, es herrscht das Bedürfnis wieder zu tanzen, zu konsumieren, das Leben voll auszukosten. Eine lebensbejahende Atmosphäre prägt das Gesicht der Stadt im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, den sogenannten 'Années folles'.

Seinen geradezu mythischen Ruf als europäische Kulturhauptstadt festigt Paris in dieser Zeit. Künstler aller Sparten – Maler, Bildhauer, Schriftsteller ebenso wie Musiker und Tänzer – zieht es in die französische Hauptstadt, vereint in der Gewißheit, daß genau hier die Moderne beheimatet sei. Die Ville lumière trägt ihr Quentchen zur kulturellen Aufbruchsstimmung bei. In der Bausubstanz unversehrt aus dem Krieg hervorgegangen bietet sie nicht nur einen opulent glänzenden Rahmen für die legendären Festivitäten der 1920er Jahre, sondern zugleich eine von Toleranz geprägte Atmosphäre, in der sich die künstlerische Inspiration frei entfalten kann. Kaum verwunderlich, daß einige Fixsterne der modernen Kultur des 20. Jahrhunderts in diesem Jahrzehnt in Paris entstehen oder erstmals einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden: In Paris veröffentlicht Sylvia Beach den Jahrhundertroman 'Ulysses' von James Joyce (1922); hier läßt André Breton das 'Erste Surrealistische Manifest' erscheinen (1924); mit Josephine Baker als Star in einer 'Revue Nègre' hält der Jazz-Tanz am Théâtre des Champs-Élysées Einzug (1925); Salvador Dalí und Luis Buñuel zeigen ihren aus schockierenden Bildern montierten Film 'Ein andalusischer Hund' (1928); Le Corbusier und Amédée Ozenfant geben die internationale Zeitschrift für zeitgenössische Kultur 'L'Esprit Nouveau' heraus (1920 - 25). Aus dem vollen der allumfassenden, künstlerischen Kreativität, die im Paris der Nachkriegsjahre ansässig ist, schöpft, schließlich, der russische Impresario Serge Diaghilev. Ganz bewußt

PARIS SHINES AGAIN

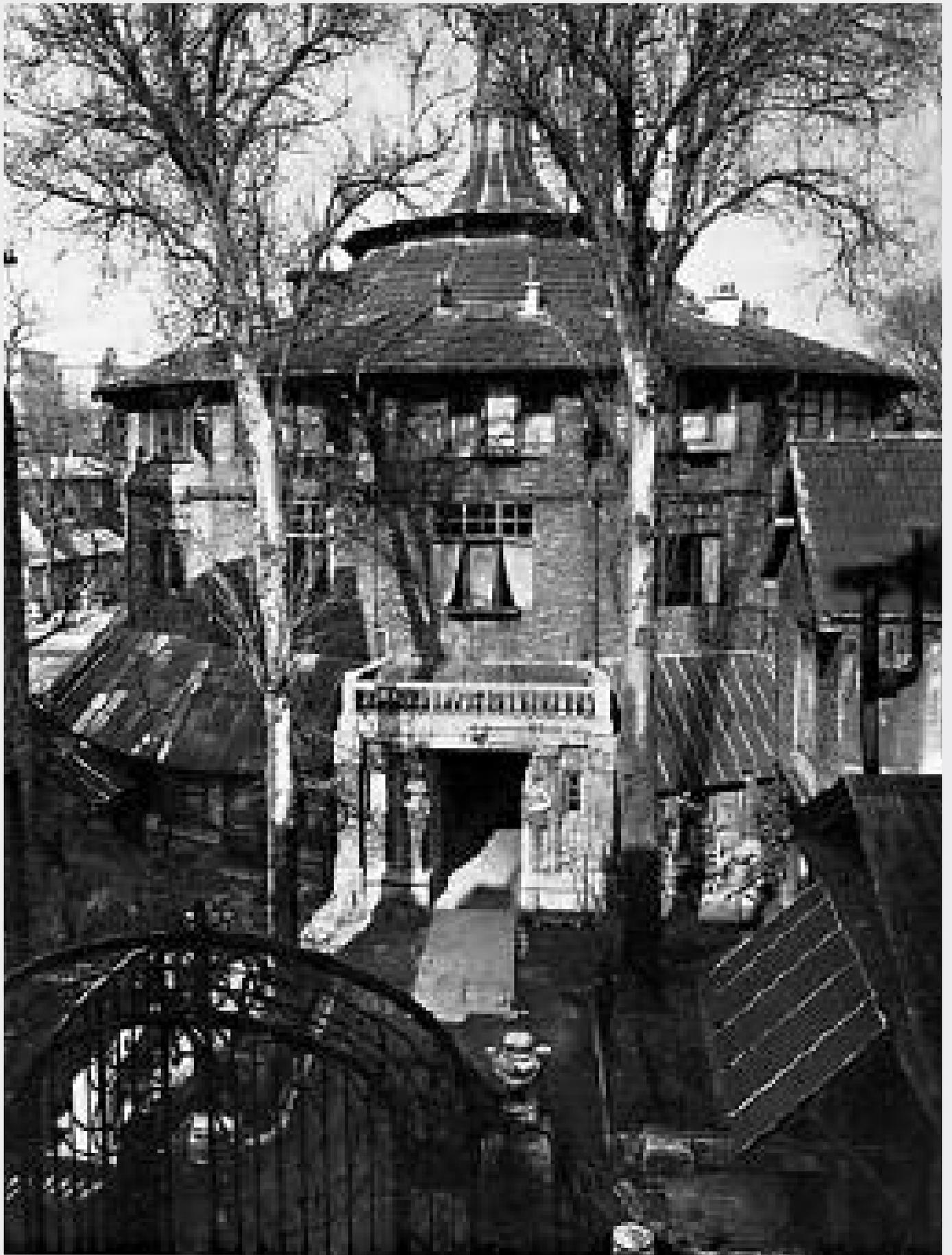
THE VILLE LUMIÈRE IN THE 'GOLDEN
AGE' OF THE 'ANNÉES FOLLES'

1918 - 1930

BY LISA WERNER

After World War I, Paris was struck with incredible euphoria. Eager to leave the war behind, people yearned to dance, consume and enjoy life to the brim. In the second decade of the twentieth century, the so-called 'Années folles', the city was infused with a life-affirming mood.

It was during these years that Paris consolidated its almost mythical reputation as the cultural capital of Europe. All kinds of artists – painters, sculptors, writers, musicians, and dancers – were drawn to the French capital, knowing that it was the home of modernity. And the Ville lumière contributed its share to the pioneer spirit. Its architectural fabric had been left unharmed by the war and served as an opulent and dazzling setting for the legendary festivities of the 1920s, and its tolerance allowed the artistic inspiration to flow freely. No wonder that some of the 20th century pinnacles of modern culture were formed or made widely accessible in Paris during that decade: it was here that Sylvia Beach published the novel of the century 'Ulysses' by James Joyce (1922); André Breton issued the 'First Surrealist Manifesto' (1924); jazz dance was introduced at the Théâtre des Champs-Élysées, starring Josephine Baker in a 'Revue Nègre' (1925); Salvador Dalí and Luis Buñuel released their shocking film 'An Andalusian Dog' (1928); Le Corbusier and Amédée Ozenfant published the international magazine for contemporary culture, 'L'Esprit Nouveau' (1920 - 25). Finally, the Russian impresario Serge Diaghilev drew on the unlimited sources of the all-embracing artistic creativity in post-war Paris. He consciously engaged contemporary artists, musicians, and writers for the productions of his dance troupe 'Ballets Russes' – for instance Picasso, Braque, Derain, Gris or Rouault for the sets



'La Ruche'

engagiert er für die Inszenierungen seiner Tanztruppe 'Ballets Russes' zeitgenössische Künstler, Musiker und Schriftsteller – etwa Picasso, Braque, Derain, Gris oder Rouault für die Ausstattung; Milhaud, Auric, Poulenc für die Musik; Cocteau für das Szenario. So bündelt er die innovativsten Kräfte jeder künstlerischen Ausdrucksform und führt dem Pariser Publikum konzertierte Gesamtkunstwerke der Moderne wie 'Parade' (1917) oder 'Le Train Bleu' (1924) vor.

Hatte sich die Bohème bis zum Ersten Weltkrieg mit Vorliebe auf dem Montmartre niedergelassen, verlagert sich das kreative Geschehen in den Nachkriegsjahren, und das 'Goldene Zeitalter' des Stadtviertels Montparnasse beginnt. Legionen von Künstlern aus aller Welt strömen in den Bezirk auf dem linken Seine-Ufer und tragen dazu bei, daß Montparnasse – laut Duchamp – zur „ersten wirklich internationalen Künstlerkolonie wird“, die sich sogar eine eigene Zeitschrift gönnt ('Montparnasse', 1921 - 1930). Allein die Besetzung des legendären Atelierhauses 'La Ruche' (Der Bienenkorb) spiegelt die äußerst kosmopolite Atmosphäre wider. 1900 errichtet und vor 1914 Arbeitsstätte namhafter Künstler der Avantgarde (darunter Maler wie Léger, Chagall, Modigliani oder Soutine und Bildhauer wie Archipenko, Lipchitz oder Zadkine) büßt der Komplex auch in den 1920er Jahren seine Anziehungskraft nicht ein und bleibt oft erste Anlaufstation für Neuankömmlinge in Paris. An einen Bienenkorb erinnert dabei nicht nur der oktagonale architektonische Aufbau, auch sprachlich muß es in den 140 dicht aneinander gedrängten Arbeitsräumen geschwirrt haben „Franzosen, Skandinavien, Russen, Engländer, Amerikaner, deutsche Bildhauer und Musiker, italienische Kopisten, Stecher, Fälscher gotischer Skulpturen, die mit Abenteurern vom Balkan, aus Südamerika und dem Mittleren Osten verkehrten“, umreißt der italienische Maler Soffici das Spektrum ehemaliger Mitbewohner. Die Lebens- und Arbeitsbedingungen in den kleinen, unbeheizten Ateliers der Ruche sind einfach, dafür ist die Miete günstig. Die beengten Räumlichkeiten schaffen ein geselliges Umfeld, in dem der künstlerische Austausch floriert.

Im Laufe des Tages mischen sich die Künstler unter das Publikum der zahlreichen Cafés und Vergnügungsstätten, die den Boulevard Montparnasse säumen. Auf einen 'p'tit noir', einen kleinen schwarzen Café, oder zum Apéritif werden die Brasseries La Rotonde, Le Dôme, La Closerie

and costumes; Milhaud, Auric, Poulenc for the music; Cocteau for the scenario. He rounded up the most innovative artists from all fields in order to stage total works of art such as 'Parade' (1917) or 'Le Train Bleu' (1924) for the Parisian audience.

Until World War I bohème life mainly took place on Montmartre, but in the postwar years, all creativity moved and the 'Golden Age' of the Montparnasse quarter began. Legions of artists from all over the world came to the district on the left Seine River bank and helped to turn Montparnasse – according to Duchamp – into "the first real international artists' colony" that even had its own magazine ('Montparnasse' 1921 - 1930). The tenants of the legendary artists' residence 'La Ruche' (the bee-hive) alone reflect the extremely cosmopolitan atmosphere. Built in 1900, it used to be the workplace of renowned avant-garde artists prior to 1914 (including painters such as Léger, Chagall, Modigliani or Soutine, and sculptors like Archipenko, Lipchitz or Zadkine) and even in the 1920s, the rotunda remained the first place to go for many newcomers to Paris. Not only its octagonal structure is reminiscent of a beehive; the 140 tightly packed studios must also have been buzzing with different languages. The Italian painter Soffici summarised the array of former residents as follows "Frenchmen, Scandinavians, Russians, English, Americans, German sculptors and musicians, Italian copyists, engravers, and forgers of Gothic sculptures who associated with adventurers from the Balkans, South America and the Middle East". The living and working conditions in the small, unheated studios of La Ruche were simple, but the rent was cheap. The environment in the cramped rooms was sociable, boosting the artistic exchange.

In the course of the day, the artists mingled with the visitors of the numerous cafés and places of entertainment that lined the Boulevard Montparnasse. They would order a 'p'tit noir' – a small black coffee – or an aperitif in one of the brasseries La Rotonde, Le Dôme, La Closerie des Lilas, or Coupole which opened in 1927; and at night they would frequent bars such as Le Select, Le Jockey, or the meeting place of jazz lovers 'Le Bal Nègre'; if they felt like dancing, they would visit 'Bal Bullier', which reopened in



Kiki

des Lilas und die 1927 eröffnete Coupole frequentiert; nachts begibt man sich in Bars wie Le Select, Le Jockey oder den Treffpunkt der Jazz-Liebhaber 'Le Bal Nègre'; getanzt wird im 1921 wieder eröffneten 'Bal Bullier', der auch eigens von Künstlern organisierte Kostümfeste abhält. Die Gesellschaft des Montparnasse ist buntgewürfelt. Sie ist kosmopolit, bohémien und elegant zugleich. Hier kreuzen sich Emigranten, Intellektuelle, Bourgeoisie und Proletariat mit Künstlern und vergnügungssüchtigen Touristen aus aller Welt und tragen zur freigeistigen, toleranten Grundstimmung des Viertels bei. Die Zwanglosigkeit des Montparnasse der 1920er Jahre verkörpert niemand besser als die berühmte Kiki (eigentl. Alice Prin). 1916 von Soutine entdeckt, wird sie zum gefragtesten Modell der folgenden Dekade und posiert für Foujita, Pascin, Kisling, Gargallo, Man Ray, Calder, Van Dongen und viele andere Künstler. Kiki, die vor Lebensfreude nur so gesprüht haben muß, ist in Künstler- und Schriftstellerkreisen omnipräsent, nicht zuletzt aufgrund häufig wechselnder Lebensgefährten. Sie malt selbst, sie tanzt und tritt als Kabarett-Sängerin im Jockey auf, sie spielt sogar in Filmen mit (z.B. in Légers 'Ballet mécanique', 1924), und am Ende der 'Années folles' hat sie so viel erlebt, daß sie schon mit 28 Jahren ihre Memoiren verfaßt ('Souvenirs', 1929).

1921 and held fancy-dress balls organised by artists. The Montparnasse society was jumbled. It was cosmopolitan, bohème, and elegant at once. Emigrants, intellectuals, bourgeois and proletarians mixed with artists and pleasure-seeking tourists from all over the world, adding to the freethinking, tolerant air of the quarter. Nobody personified the casualness of the Montparnasse of the 1920s as much as famous Kiki (really Alice Prin). She was discovered in 1916 by Soutine and became the most sought-after model of the following decade, sitting for Foujita, Pascin, Kisling, Gargallo, Man Ray, Calder, Van Dongen and many other artists. Kiki must have sparkled with joie de vivre and was omnipresent among artists and writers, not least because of her frequently changing partners. She herself also painted, she danced, she performed as a cabaret singer at the Jockey, she even starred in movies (e. g. in Légers 'Ballet mécanique', 1924), and by the end of the 'Années folles', she had experienced so much that she wrote her memoirs at the age of 28 ('Souvenirs', 1929).

In the Paris of the 1920s, cafés became the centres of cultural activity. That was where the exchange between artists, musicians, poets and writers took



Die erste Kunstausstellung im Café du Parnasse im April 1921, das Photo erschien auf dem Katalogumschlag der zweiten Ausstellung im Juni.

The first art exhibition at Café du Parnasse in April 1921, the photograph appeared on the cover of the catalogue of the second exhibition in June.

Das Café entwickelt sich im Paris der 1920er Jahre zum Brennpunkt des kulturellen Geschehens überhaupt. Hier findet der Austausch zwischen Künstlern, Musikern, Dichtern und Schriftstellern statt; hier werden Kontakte zu Kunsthändlern und Galerien geknüpft; hier stellt man sich und sein Werk dem kunstsinnigen Publikum vor. Accrochages von Gemälden an den Wänden der gastronomischen Institutionen oder gar ganze Ausstellungszyklen sind durchaus üblich. Im April 1921 findet im Café du Parnasse eine erste, von 47 Künstlern bestückte Ausstellung statt, an der sich mit Gontscharowa, Krémègne, Russel und Soutine typische Vertreter der Szene des Montparnasse beteiligen. Eine nur wenig später, im Juni 1921 abgehaltene Präsentation versammelt bereits mehr als hundert

place, where the contacts to art dealers and galleries were made and where they introduced themselves and their works to an art-appreciative public. Accrochages of paintings on the walls of eating places or even entire exhibition cycles were quite customary. In April 1921, the first exhibition took place at the Café du Parnasse, featuring the works of 47 artists, including typical Montparnasse representatives such as Gontscharowa, Krémègne, Russel, and Soutine. Shortly afterwards, in June 1921, a second exhibition displayed the works of more than 100 artists, clearly manifesting the way the exhibitors saw themselves. On the back of the catalogue, it read "Le carrefour du Montparnasse est le centre du



Vorder- und Rückseite des Kataloges der ersten Kunstausstellung im Café du Parnasse im April 1921

Front and back cover of the catalogue of the first art exhibition at Café du Parnasse in April 1921

Künstler und kehrt zudem das Selbstverständnis der Aussteller deutlich hervor. Rückseitig heißt es auf dem Katalog „Le carrefour du Montparnasse est le centre du monde“ (Das Montparnasse-Viertel ist der Mittelpunkt der Welt). In dieses Zentrum der Kunstwelt begeben sich immer häufiger wohlhabende, insbesondere aus den Vereinigten Staaten stammende Sammler und Mäzene, die nach Werken zeitgenössischer Künstler Ausschau halten. Der Pariser Kunstmarkt floriert, und auch die Künstler des Montparnasse profitieren von dem Aufschwung.

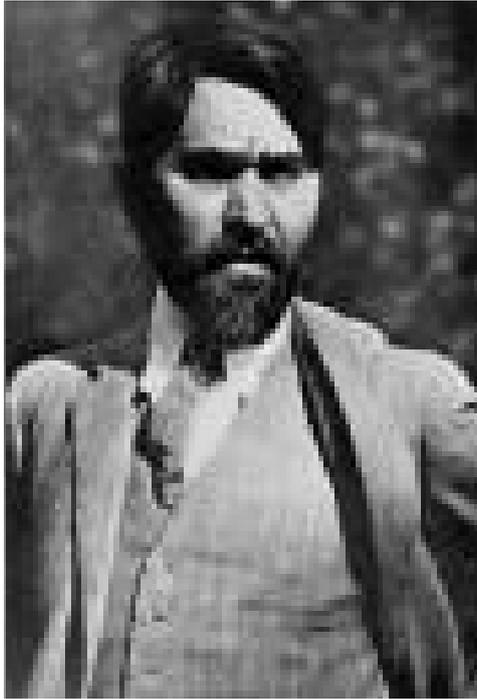
Das Repertoire an Bildsprachen, die im Paris der 1920er Jahre gleichzeitig nebeneinander Bestand haben, ist weit gefächert. Vom Neoplastizismus (Mondrian) über den Postkubismus (Picasso, Léger), Purismus (Le Corbusier, Ozenfant) und Surrealismus (Masson, Mirò, Picabia) bis hin zur expressionistischen Art Soutines oder dem stilisierten Realismus des Art Deco (Lempicka) rangieren die zwischen Abstraktion und Figuration angesiedelten Kunstlsmen der Moderne.

Besonderer Beliebtheit erfreuen sich jedoch beim kaufkräftigen Publikum eine Reihe von Malern, für die der Kunstkritiker Warnod 1925 das Epithet ‘Ecole de Paris’

monde“ (The Montparnasse quarter is the centre of the world). Ever more wealthy collectors and patrons, especially from the United States, were drawn to this centre of the art world, looking for works by contemporary artists. The Parisian art market was flourishing and the Montparnasse artists also benefited from the boom.

A wide range of pictorial languages coexisted in the Paris of the 1920s. The modern art movements oscillated between abstraction and figuration, from Neoplasticism (Mondrian) to Post-Cubism (Picasso, Léger), Purism (Le Corbusier, Ozenfant), Surrealism (Masson, Mirò, Picabia), the Expressionist style of Soutine or the stylised realism of Art Deco (Lempicka).

A flock of painters – including the many foreign artists who then worked in Paris-Montparnasse – for whom the art critic Warnod coined the epithet ‘Ecole de Paris’ in 1925, was particularly popular among the affluent clients. The style of the group was hardly homogeneous, but characterised by a modernist, albeit not avant-garde pictorial language. In line with the general restorative sentiments of the post-war



Leopold Zborowski



Dr. Albert C. Barnes

prägt, unter dem er die Vielzahl ausländischer Künstler versammelt, die derzeit in Paris-Montparnasse tätig sind. Charakteristisch für die stilistisch wenig homogene Gruppierung ist eine modernistische, jedoch nicht avantgardistische Bildsprache. Im Einklang mit der allgemein zu verzeichnenden, restaurativen Stimmung der Nachkriegsjahre – 1923 rief Cocteau die Künstlergemeinde zum 'Rappel à l'ordre' (Zurück zur Ordnung) – kehren ihre Vertreter die Bindung an malerische Traditionen deutlich hervor und verlassen selten das Terrain der Figuration. So stehen in der 'École de Paris' Soutines mit expressionistischer Verve gemalten Leinwände gleichermaßen neben den linear zeichenhaften Kompositionen eines Fougita wie neben der naiv gefaßten, volkstümlichen Bildwelt Chagalls oder den verschlankten Akten von Modigliani. Portraits, Aktdarstellungen und Bordellszenen (wie von Kisling und Pascin) sind beliebte, nicht zuletzt finanziell einträgliche Bildformate, die den Hedonismus und die sexuelle Freizügigkeit des Montparnasse der 'Années folles' bestens widerspiegeln. Ausnahme bilden natürlich die vom Rückblick auf die Alten Meister im Louvre geprägten Stilleben Soutines, die die Besinnung auf malerische Traditionen in den 1920er Jahren um eine ganz eigene Komponente bereichern.

years – in 1923, Cocteau urged the community of artists to 'Rappel à l'ordre' (Return to order) – the representatives clearly demonstrated their return to classical traditions and rarely wavered from the terrain of figuration. Thus, the 'École de Paris' put Soutine's works painted with Expressionist verve side by side with the linear, symbolic compositions by Fougita, as well as the naive, folksy pictorial world of Chagall and the reduced nudes by Modigliani. Portraits, nudes, and brothel scenes (e. g. by Kisling and Pascin) were popular and profitable, as they perfectly reflected the Montparnasse hedonism and sexual permissiveness during the 'Années folles'. Of course, the still lives by Soutine were an exception. Influenced by the works of Old Masters exhibited at the Louvre, they added a new dimension to the revival of art traditions in the 1920s.

Many of the 'École de Paris' artists achieved fame, recognition and wealth during these years. Art dealers like Henry Bing, Jeanne Bucher, Paul Guillaume, Pierre Loeb or Leopold Zborowski arranged large solo exhibitions for them and mediated between them and the growing number of collectors, focussing

Eine ganze Reihe von Künstlern der 'Ecole de Paris' gelangen in diesen Jahren zu Ruhm, Anerkennung und Wohlstand. Kunsthändler wie Henry Bing, Jeanne Bucher, Paul Guillaume, Pierre Loeb oder Leopold Zborowski richten ihnen umfangreiche, monographische Ausstellungen aus und moderieren die Kontakte zur wachsenden Sammlerschar, wobei sie die lukrativen transatlantischen Beziehungen fokussieren. Zum Mythos wird der Besuch von Albert C. Barnes. Eskortiert von Paul Guillaume besichtigt er zum Jahreswechsel 1922/23 zwei Wochen lang unermüdlich Galerien, Ateliers und Privatsammlungen in Paris und kauft dabei reichlich ein. Modigliani, Utrillo, Kisling, Pascin, Derain, Lipchitz und Laurencin heißen die zeitgenössischen Künstler, deren Werke er für seine Stiftung in Merion, Pennsylvania erwirbt. Einen besonders rapiden Aufstieg aber erlebt Soutine, von dem 'docteur Barnes' für 60.000 Francs die gesamte jüngere Produktion seines Céret-Aufenthaltes, sprich um die 50 Leinwände, gekauft haben soll und der seither ein bekannter Maler ist.

Der Zusammenbruch der Börse an der Wall Street 1929 und die darauf folgende Weltwirtschaftskrise setzen dem 'Goldenen Zeitalter' des Montparnasse ein jähes Ende. Großzügige Sammler brechen weg, viele Galerien kämpfen um ihre Existenz und müssen in den 1930er Jahren hoch verschuldet ihre Türen schließen. Die Pariser Bohème wacht aus dem ausgelassenen, kreativen Treiben der 'Années folles' mit einem 'cafard après la fête', mit Katerstimmung, abrupt auf. Es bleibt die Erinnerung an das Jahrzehnt, in dem sich die ganze Welt zu einer gloriosen Feier am 'carrefour Montparnasse' einfindet. Aus der Kreuzung aller Nationen und gesellschaftlichen Schichten und aus der vorgefundenen Freiheit der Ideen, Gebräuche, Sitten und nicht zuletzt der ökonomischen Mittel konnte dort ein einzigartiges künstlerisches Experimentierfeld entstehen, dessen kosmopolite Atmosphäre bis heute unvergessen ist. ■

on the lucrative transatlantic relations. The visit of Albert C. Barnes became a legend. Escorted by Paul Guillaume, he tirelessly toured galleries, studios, and private collections in Paris for two weeks at the turn of the year 1922/23 and purchased numerous works by the contemporary artists Modigliani, Utrillo, Kisling, Pascin, Derain, Lipchitz, and Laurencin for his foundation in Merion, Pennsylvania. Soutine, however, made a particularly rapid ascent, as 'docteur Barnes' was said to have purchased all the roughly 50 recent works he had made during his stay in Céret for 60,000 francs, making him a famous painter.

The Wall Street crash of 1929 and the ensuing global economic crisis put a sudden end to the 'Golden Age' of Montparnasse. Generous collectors disappeared from the scene and many galleries struggled to survive, until they finally closed their doors in the 1930s, heavily in debt. Out of the blue, the Parisian bohème awoke from the buoyant, creative buzz of the 'Années folles' with that morning-after feeling, 'le cafard après la fête'. All that remained was the memory of a decade during which the whole world had met up in the 'carrefour Montparnasse' for a glorious cheer. A hotchpotch of all nations and social strata as well as the existing liberty of ideas, customs, practices and even financial resources had given rise to an unique experimental artistic stage with a cosmopolitan ambience that remains unforgotten until today. ■



„Ich würde mich nicht
wundern, wenn die Impressio-
nisten bald allerlei gegen
meine Malweise einzuwenden
hätten ...

Denn statt genau wieder-
zugeben, was mir die Augen
zeigen, bediene ich mich der
Farbe eigenmächtiger, um
mich stark auszudrücken.“

Vincent van Gogh

“I should not be surprised
if the impressionists soon
find fault with my way of
working ...

Because, instead of trying
to reproduce exactly what
I have before my eyes, I
use colour more arbitrarily,
in order to express myself
forcibly.”

Vincent van Gogh

SOUTINE UND DIE DEUTSCHEN EXPRESSIONISTEN

VON PATRICIA VON EICKEN

Paris kann wohl mit Fug und Recht als Wiege der modernen Kunst bezeichnet werden. Bereits 1863 wurde hier der Salon des Refusés ins Leben gerufen, an dem u.a. Paul Cézanne, Gustave Courbet, Édouard Manet und Camille Pissarro teilnahmen und 1888/89 gründete Paul Sérusier mit Pierre Bonnard, Maurice Denis und Édouard Vuillard die 'Nabis', deren Vorbild Paul Gauguin war und bei denen die Bedeutung der Farbe bereits stark in den Vordergrund trat.

Gauguin, Cézanne und van Gogh galten als die großen Überwinder des Impressionismus, dessen Wiedergabe des rein optischen Eindrucks ihnen nicht mehr genügte. Wie später die Fauves und die Expressionisten wollten sie das Geheimnis hinter dem Dargestellten ergründen und die emotionale Komponente sichtbar machen. Cézannes große Neuerung war es, die Regeln der Zentralperspektive außer acht zu lassen, bei ihm gibt es keinen einheitlichen Fluchtpunkt mehr. Für van Gogh war bereits die Farbe das wichtigste Ausdrucksmittel, er ordnete den Farben Emotionen zu und trug sie – wie auch Soutine – so pastos auf, daß seine Gemälde fast wie Reliefs wirken. Außerdem umgab er die Farbfelder, wie Gauguin, mit Umrisslinien.

Die Weltausstellung von 1900 zog 50 Millionen Besucher nach Paris, von denen viele auch die Museen und Galerien der Stadt besuchten und das Gesehene in die Welt trugen. Damals befanden sich die besten Kunstschulen – neben München – in der französischen Hauptstadt.

So gut wie alle bedeutenden deutschen Künstler der Klassischen Moderne waren mindestens einmal in Paris: Corinth 1884 - 1886; Feininger 1892/93; Nolde 1899/1900; Jawlensky 1903; Marc 1903; Beckmann 1903/04; Kandinsky 1906/07; Schmidt-Rottluff 1912; Klee 1912, Ernst 1913; Grosz 1913 und Kokoschka 1925.

SOUTINE AND THE GERMAN EXPRESSIONISTS

BY PATRICIA VON EICKEN

Paris can rightly be called the cradle of modern art. The Salon des Refusés, in which Paul Cézanne, Gustave Courbet, Édouard Manet, Camille Pissarro, and others participated, was mounted here as early as 1863, and in 1888/89, Paul Sérusier, Pierre Bonnard, Maurice Denis, and Édouard Vuillard founded the Nabis who held up Paul Gauguin as their example and strongly emphasised colour.

Gauguin, Cézanne, and van Gogh were regarded as the great conquerors of Impressionism, the recreation of the visual impression of an object no longer sufficed for them. Just like after them the Fauves and the Expressionists, they aspired to unveil the secret behind the represented object and make the emotional component visible. Cézanne's great innovation was to ignore the rules of central perspective: his paintings lack a consistent vanishing point. For van Gogh, colour was already the most important means of expression. He attached emotions to colours and used an impasto technique to apply the paint – like Soutine – so his paintings look almost like reliefs. He also outlined the colour fields, like Gauguin did.

Fifty million visitors came to Paris on occasion of the World Fair of 1900, and many of them visited the museums and galleries and took their impressions back home. In those days, the French capital – besides Munich – boasted the best art schools.

Just about every important German classic modern artist had been to Paris at least once: Corinth 1884 - 1886; Feininger 1892/93; Nolde 1899/1900; Jawlensky 1903; Marc 1903; Beckmann 1903/04; Kandinsky 1906/07; Schmidt-Rottluff 1912; Klee 1912; Ernst 1913; Grosz 1913 and Kokoschka 1925.



Vincent van Gogh
Studie mit Fichten im Herbst, 1889
Study with Spruce in Autumn, 1889



Otto Mueller
Abendlandschaft (Waldlandschaft)
 vor 1925
Evening Landscape (Forests)
 before 1925



Chaim Soutine
Feigenbäume
 um 1920/21
 Siehe Seite 108

Der Norweger Edvard Munch, von Gauguin, Seurat und van Gogh beeinflusst, gilt als einer der ersten Expressionisten. Er war 1885 zum ersten Mal in Paris und pendelte viele Jahre zwischen Berlin und Paris. 1902 stellte er auf der Berliner Secession aus und wurde zur Inspirationsquelle und zum Vorbild vieler junger Künstler.

Drei Jahre später zeigte die Galerie Arnold in Dresden 1905 eine Ausstellung mit Werken von van Gogh. Im selben Jahr gründeten Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff die 'Brücke' und auf dem Salon d'Automne in Paris stellten die 'Fauves' zum ersten Mal aus, zu denen Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck, Raoul Dufy, Georges Rouault, Kees van Dongen und Georges Braque gehörten. Die Gestaltungsmittel der beiden Gruppen ähneln sich: Fläche, Kontur, Farbe – diese jedoch vom Objekt befreit.

Der Expressionismus warf seit Jahrhunderten etablierte Sehgewohnheiten, wie sie an den Kunstakademien bedient wurden, über Bord.

Auch Soutine tat dies, jedoch nicht bewußt und nicht gewollt. Den Werken der meisten deutschen Expressioni-

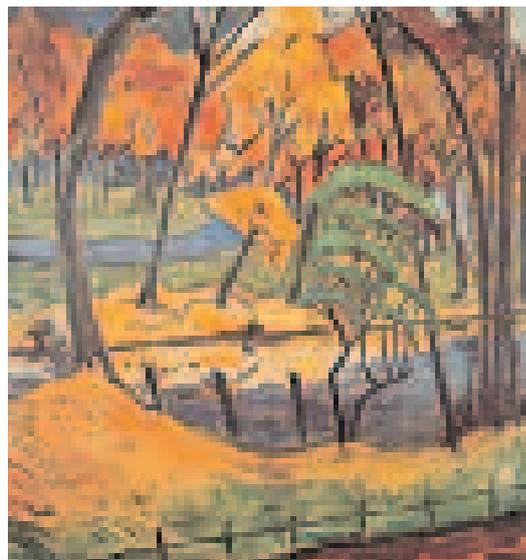
The Norwegian Edvard Munch, who was influenced by Gauguin, Seurat, and van Gogh, was considered one of the first Expressionists. He first visited Paris in 1885 and shuttled between Berlin and Paris for many years. In 1902, he exhibited with the Berlin Secession and became a source of inspiration and an example for many young artists.

Three years later, in 1905, Galerie Arnold in Dresden held a van Gogh exhibition. That same year, Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel, and Karl Schmidt-Rottluff formed the artist group 'Die Brücke' and at the Salon d'Automne in Paris the 'Fauves' exhibited for the first time, including Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck, Raoul Dufy, Georges Rouault, Kees van Dongen and Georges Braque. The artistic means of the two groups were similar: surface, contour, colour – but independent of the object.

Expressionism abandoned the century-old habits of perception that were taught at art academies. Soutine did the same, but unconsciously and unwillingly. The works of most German Expressionists were



Chaim Soutine
Fig Trees
c. 1920/21
see page 108



Erich Heckel
Tiergarten im Herbst, 1914
Zoological Garden in Autumn, 1914



Alexej von Jawlensky
Bäume auf der Wiese, um 1907
Trees on the Lawn, c. 1907

sten liegen zumeist ausführliche theoretische Überlegungen zugrunde. Auch Soutine hatte Vorbilder – eine große Gemeinsamkeit mit den deutschen Expressionisten liegt in der Verehrung van Goghs – die ihn sowohl stilistisch als auch in Bezug auf seine Sujets beeinflussten. Doch malte er instinktiv und aus einem fast zwanghaften Bedürfnis heraus und seiner Malweise liegen keinerlei kunsttheoretische oder philosophische Überlegungen zugrunde, nur reine Emotion. Er erschrak offenbar selbst ob seiner eklatanten Abweichungen von der etablierten Tradition und versuchte seine Céret-Bilder, die expressivsten und heute am meisten geschätzten, aufzustöbern und zu zerstören.

Auch für die Expressionisten stand die Darstellung der Emotion als eine weitere Bilddimension an vorderster Stelle. Doch für sie spielte die soziale und politische Komponente, bedingt durch die Situation in Deutschland, eine große Rolle.

Es ist nicht belegt, ob Soutine jemals Bilder der Expressionisten gesehen hat, oder diese in Paris seinen Gemälden begegneten, doch eines ist ihren Werken gemeinsam: eine tiefe Ausdruckskraft und Emotionalität. ■

the outcome of elaborate theoretical considerations. Soutine's style and his choice of motifs were also influenced by certain examples – he shared an admiration for van Gogh with the German Expressionists. Yet he painted instinctively and almost out of a compulsive need, and his method was not based on any art theory or philosophy, but on pure emotion. Apparently, he was dismayed at his own blatant departure from established traditions and tried to track down and destroy his Céret paintings, his most expressive and now most valued works.

The representation of emotions as a further pictorial dimension also came first for the Expressionists. But, because of the situation in Germany, they also put an emphasis on the social and political component.

It is not known whether Soutine ever saw the Expressionists' paintings or if they encountered his in Paris, but their works have one thing in common: a deep power of expression and emotionality. ■



GEORG BASELITZ ÜBER CHAIM SOUTINE

GEORG BASELITZ ABOUT CHAIM SOUTINE



„Ich war auch einmal Student der Malerei, Soutine war nicht nur mein Hero, sondern in unserer beschissenen Nachkriegszeit waren seine Bilder auch ein ziemlich perfekter Abdruck einer schiefen Welt – unserer Welt – vielleicht auch etwas platt, aber gerade deshalb so wichtig. Außerdem war er Russe, ebenso wichtig für mich, und er war ein Außenseiter, eben kein Picasso. Es war mehr Existentielles und Kaputtes, auch Zynisches und Hässliches in seinen Bildern. Er war wirklich sehr wichtig als Nahrung für mich – damals – heute nicht. Jetzt ist er nur noch ein großartiger Maler und ich meine, es ist auch viel besser so, eben nur ein großartiger Maler zu sein.“

“I, too, was once a student of painting; Soutine was not only my hero, in our shitty postwar lives his paintings were also an almost perfect reflection of a world out of kilter – our world – a bit simple maybe, but so important precisely because of that. Added to which he was Russian, just as important for me, and he was an outsider, certainly not a Picasso. Things in his paintings were more existential and broken, even cynical and ugly. He really was a very important source of nourishment for me – back then – not today. Now he is just a great painter and I think it’s better like that, just to be a great painter.”



Es ist mittlerweile bekannt, daß Soutine die meisten seiner Gemälde nicht selbst signierte. Zugunsten einer vollständigen Beschreibung der Werke haben wir die Beschriftung und deren Position im Bild angegeben, wie im Werkverzeichnis geschehen.

It is now common knowledge that Soutine did not sign most of his paintings himself. For the benefit of a complete description of the works, we have also stated the inscription and its position in the picture, as it was done in the catalogue raisonné.

AUSGESTELLTE WERKE

KANINCHEN	40
FRAUEN IM DORF	47
STILLEBEN MIT BLUMEN	53
STILLEBEN MIT GEFLÜGEL	57
LANDSCHAFT MIT HÄUSERN	62
METZGEREI	67
BLICK AUF MONTMARTRE	74
DER BALKON	81
STILLEBEN MIT GLADIOLEN	85
LANDSCHAFT MIT BÄUMEN	90
BLUMEN UND FISCH	97
METZGERJUNGE	101
FEIGENBÄUME	108
ZWEI FASANE AUF EINEM TISCH	114
FASANE	119
OBERKELLNER	125
DER GROSSE FASAN	128
BEI DER BUCHLEKTÜRE EINGESCHLAFENE FRAU	133

EXHIBITED WORKS

THE RABBIT	40
WOMEN IN THE VILLAGE	47
STILL LIFE WITH FLOWERS	53
STILL LIFE WITH FOWL	57
LANDSCAPE WITH HOUSES	62
THE BUTCHER STALL	67
VIEW OF MONTMARTRE	74
THE BALCONY	81
STILL LIFE WITH GLADIOLAS	85
LANDSCAPE WITH TREES	90
FLOWERS AND FISH	97
BUTCHER BOY	101
FIG TREES	108
TWO PHEASANTS ON A TABLE	114
BRACE OF PHEASANTS	119
HEAD WAITER	125
THE GREAT PHEASANT	128
WOMAN ASLEEP OVER A BOOK	133





KANINCHEN

UM 1918

THE RABBIT

C. 1918



Öl auf Leinwand
um 1918
38,1 x 61 cm
'Soutine' oben links

Das Werk wird in den in Vorbereitung befindlichen Band III des Werkverzeichnisses von Maurice Tuchman und Esti Dunow aufgenommen.

Provenienz

- Charles Thorndike, Paris
- Paul and Marcelle Hertzog, Paris
- Privatsammlung, New York

Ausstellungen

- Musée d'Art Moderne de Céret, 2000. Soutine: Céret 1919 - 1922. S. 473 mit Farbabb.
- Galerie Gmurzynska, Köln 2001. The Impact of Chaim Soutine (1893 - 1943): De Kooning, Pollock, Dubuffet, Bacon. S. 163 mit Farbabb.
- Cheim & Read, New York 2006. The New Landscape/ The New Still Life: Soutine and Modern Art 1950 - 2006. Farbabb.

oil on canvas
c. 1918
15 x 24 in.
'Soutine' upper left

This work will be included in Volume III of the Catalogue Raisonné currently being prepared by Maurice Tuchman and Esti Dunow.

Provenance

- Charles Thorndike, Paris
- Paul and Marcelle Hertzog, Paris
- Private collection, New York

Exhibited

- Musée d'Art Moderne de Céret, 2000. Soutine: Céret 1919 - 1922. p. 473, col. ill.
- Galerie Gmurzynska, Cologne 2001. The Impact of Chaim Soutine (1893 - 1943): De Kooning, Pollock, Dubuffet, Bacon. p. 163, col. ill.
- Cheim & Read, New York 2006. The New Landscape/ The New Still Life: Soutine and Modern Art 1950 - 2006. col. ill.



Jan Weenix
Toter Hase und Vögel, 1687
Dead Rabbit and Birds, 1687

Seit der Veröffentlichung des Werkverzeichnisses Chaim Soutine im Jahr 1993 wurden annähernd 120 weitere Bilder des Künstlers aufgespürt und untersucht, die in einem weiteren, zu erscheinenden Band vorgestellt werden.

Zu den wohl aufregendsten und aufschlussreichsten Entdeckungen gehört eine Gruppe von sieben Bildern aus Soutines frühen Jahren, die alle in der Sammlung von Charles Hall Thorndike enthalten waren. Drei dieser Bilder werden in dieser Ausstellung gezeigt: *Kaninchen*, *Stilleben mit Geflügel* (Abb. S. 57) und *Metzgerei* (Abb. S. 67).

Since the publication of the catalogue raisonné in 1993 of the works of Chaim Soutine, close to 120 additional paintings by the artist have been located and examined. These will be included in a forthcoming volume.

Among the most exciting and revealing of these discoveries was a group of seven paintings from Soutine's early years from a single collection, that of Charles Hall Thorndike. Three of these paintings are included in this exhibition: *The Rabbit*, *Still Life with Fowl* (ill. p. 57), and *The Butcher Stall* (ill. p. 67).



Lovis Corinth
Jagdstillleben, Hase und Rebhühner, 1910
Hunting Still Life, Rabbit and Partridges, 1910

Charles Thorndike (1875 - 1935), ein im Ausland lebender amerikanischer Maler, der in Paris, Venedig und New York arbeitete, erwarb seinerzeit die Bilder. Er kaufte außerdem Werke von Paul Signac, Maximilien Luce, Henri-Edmond Cross, Georges Rouault, Maurice de Vlaminck und Henri Matisse. Thorndike war mit diesen Künstlern befreundet, hatte ein enges Verhältnis zu Matisse und einen außergewöhnlich gutes Auge. Nach seinem Tod hinterließ er die Bilder seinem Arzt dessen Schatztruhe sich um 1999 für den Markt öffnete.

Diese Bilder aus dem frühen Schaffensjahre Soutines zeigen meist karge, trostlose Motive – bloße Stilleben und kahle Landschaften sowie etliche unbeholfene Portraits, die allesamt die Armut und Verlorenheit seiner frühen Jahre in Frankreich als 'émigré' widerspiegeln. Diese Züge sind zwar auch noch bei den Werken der Sammlung Thorndike spürbar, wobei diese aber bereits den großen Werken des reifen Soutine vorausgreifen. Eine gewisse Klarheit, Leuchtkraft und zarte, fließende Pinselführung, die im Frühwerk selten sind, treten hier zu Tage. Die Eigenheit der Motive, ihre Auswahl und der klare Blickpunkt sind Vorboten der Leidenschaft und Intensität, die in späteren Bildern zum Tragen kommen. Diese Bilder offenbaren Ansätze der bewußten Versuche Soutines, sein Werk zu disziplinieren und strukturieren, die der landläufigen romantischen Vorstellung eines unbekümmerten Bohemiens, eines 'peintre maudit', zuwiderlaufen.

Die in der Ausstellung enthaltenen Arbeiten *Kaninchen* und *Stilleben mit Geflügel*, beide um 1918, deuten unmittelbar voraus auf die in den 1920er Jahren entstandenen Bilder von toten Vögeln, Kaninchen und Hasen, die auf bloßen Tüchern liegen und jeglicher Requisiten beraubt sind, wie sie des eigenen Lebens beraubt worden waren. Schon zu diesem frühen Zeitpunkt hatte Soutine den unabwendbaren, durchdringenden Scharfblick, der seine späteren Arbeiten kennzeichnet. Die toten Tiere werden dem Betrachter aus nächster Nähe, mittig und isoliert vor Augen geführt, als würden sie zur Untersuchung oder Betrachtung dargeboten. In beiden Bildern werden Form und Ausdruck des Motivs durch die horizontalen Linien verankert. Doch innerhalb dieser stillen und täuschend bewegungslosen Bilder des Todes trifft Soutine uns unvorbereitet und durch seine Pinselführung, die Satttheit und Buntheit seiner farblichen Akzente und die zerstückelte Symmetrie erzeugt er einen brennenden Spannungsfunkel, das Beben des Unerwarteten. ■

The paintings were acquired by Charles Thorndike (1875 - 1935), an American expatriate painter, who worked in Paris, Venice and New York. In addition to the Soutines, he acquired works by Paul Signac, Maximilien Luce, Henri-Edmond Cross, Georges Rouault, Maurice de Vlaminck and Henri Matisse. Thorndike was friendly with these artists, had a warm relationship with Matisse and an unusually good eye. Upon his death the paintings were bequeathed to his doctor and around 1999 this treasure trove entered the marketplace.

The paintings of this early period in Soutine's career have largely been known to us as spare, even bleak, images – bare still lifes and barren landscape settings, several awkward portraits – all reflecting the poverty and dislocation of his first years in France as an 'émigré'. This group from the Thorndike collection, while bearing traces of these characteristics, also prefigures the most renowned images of the mature Soutine. A certain clarity, luminosity and delicate fluidity of touch, not often seen in the early work, are evident here. The specificity of subject, their selection and clear focus, prepare us for the passion and intensity we will find in the images to come. In these paintings we see the beginnings of Soutine's deliberate attempts to discipline and structure his work, contradicting the popular romanticized notion of the reckless bohemian, the 'peintre maudit'.

The Rabbit and *Still Life with Fowl* in the exhibition, directly presage the 1920s paintings of dead fowl and rabbits and hares, lying on a bare cloth, stripped of props around them as they have been stripped of life. At this early date Soutine has already applied the ineluctable, penetrating focus that will demarcate the paintings of his later years. The dead animals are presented to us close up, centralized and isolated, as if being offered for inspection or contemplation. Now the horizontals in both paintings anchor the image, both formally and expressively. But within these quiet and deceptively static images of death, Soutine catches us off guard and by the movement of his brush, the richness and diversity of his colour accents and the disjointed symmetry, he injects a poignant spark of tension, the quivering of the unexpected. ■

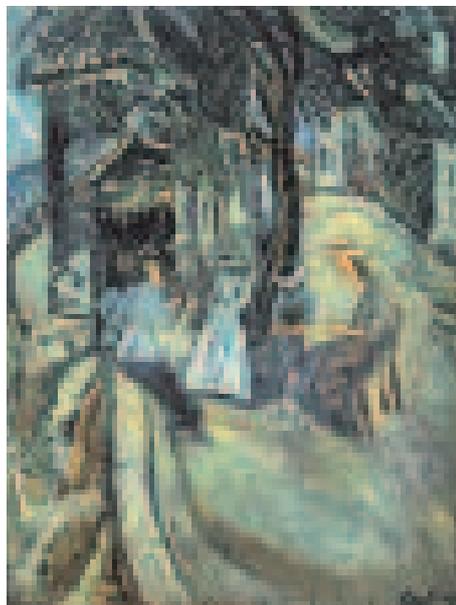


FRAUEN IM DORF

UM 1918

WOMEN IN THE VILLAGE

C. 1918



Öl auf Leinwand
um 1918
61,3 x 46,2 cm
'Soutine' unten rechts

Das Werk wird in den in Vorbereitung befindlichen Band III des Werkverzeichnisses von Maurice Tuchman und Esti Dunow aufgenommen.

Provenienz

- Baroness Batsheva de Rothschild, Tel Aviv
- Leihgabe aus Privatsammlung

Ausstellungen

- Museum Bochum, 2004. Das Recht des Bildes: Jüdische Perspektiven in der modernen Kunst. S. 214 mit Abb.

oil on canvas
c. 1918
24 1/8 x 18 1/4 in.
'Soutine' lower right

This work will be included in Volume III of the Catalogue Raisonné currently being prepared by Maurice Tuchman and Esti Dunow.

Provenance

- Baroness Batsheva de Rothschild, Tel Aviv
- On loan from a private collection

Exhibited

- Museum Bochum, 2004. The Right of the Image: Jewish Perspectives in Modern Art. p. 214, ill.

DAS WHO'S WHO DER PROVENIENZ

BATSHEVA DE ROTHSCHILD 1914 - 1999

Tochter von Édouard Alphonse de Rothschild, der die Familienbank in Paris leitete. Sie studierte in Paris Biologie, nach der Flucht der Familie aus dem besetzten Frankreich 1940 setzte sie ihr Studium in New York fort, wurde dann Mitglied der Free French Forces und nahm an der Landung in der Normandie teil. Zurück in New York nahm sie Tanzunterricht bei Martha Graham, die sie auch finanziell unterstützte. Sie zog 1962 nach Israel und gründete 1964 die Batsheva Dance Company.

Batsheva de Rothschild ist darüber hinaus für ihr philanthropisches Engagement bekannt, sie rief zwei Stiftungen zur Förderung von Wissenschaft und Technologie in Israel ins Leben und wurde 1989 mit dem Israel Prize ausgezeichnet.

Über einen Treuhandfond erbt sie einen Teil der Kunstsammlung ihres Großvaters, Baron Alphonse James de Rothschild, darunter Alte Meister und islamisches Glas. Sie selbst erweiterte die Sammlung durch Moderne Kunst. 1999 starb Batsheva de Rothschild in Tel Aviv.

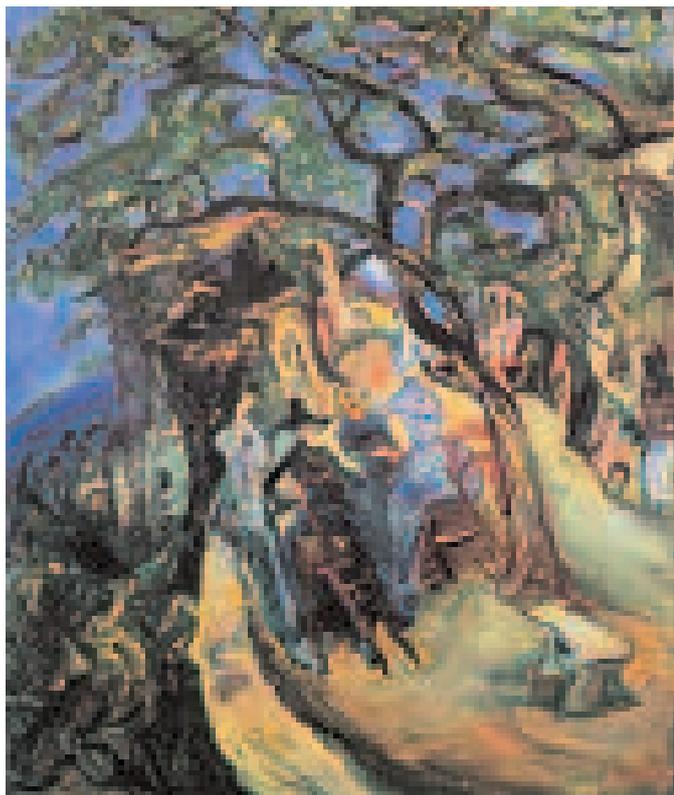
THE WHO'S WHO OF PROVENANCE

BATSHEVA DE ROTHSCHILD 1914 - 1999

Daughter of Édouard Alphonse de Rothschild, who ran the family bank in Paris. Batsheva de Rothschild studied biology in Paris and continued her studies in New York after the family had fled from occupied France in 1940; she then enlisted in the Free French Forces and took part in the Normandy landings. Back in New York, she took dance classes with Martha Graham, whom she also supported financially. In 1962, she moved to Israel and established the Batsheva Dance Company in 1964.

Batsheva de Rothschild is also known for her philanthropic commitment; she created two foundations to advance science and technology in Israel and was awarded the Israel Prize in 1989.

Through a trust, she inherited part of the art collection assembled by her grandfather, Baron Alphonse James de Rothschild, including Old Master paintings as well as Islamic glass. She extended the collection through the addition of works of modern art. Batsheva de Rothschild died in Tel Aviv in 1999.



Chaim Soutine
Landschaft mit Figuren, um 1922
Landscape with Figures, c. 1922



Chaim Soutine
Landschaft mit Figuren, um 1920
Landscape with Figures, c. 1920

Im Jahr 1918 reisten Soutine und Modigliani, zusammen mit ihrem Händler Leopold Zborowski, nach Cagnes-sur-Mer und das nahegelegene Vence in Südfrankreich. Jahre später ließ Soutine sich vorübergehend dort nieder; von 1922 bis 1925 lebte und arbeitete er in Cagnes und unternahm nur gelegentliche Ausflüge nach Paris. Den in diesen Jahren entstandenen Landschaftsbildern, Stilleben und Portraits sind viele stilistische Elemente gemein und als Gruppe unterscheiden sie sich deutlich von den in den vorangegangenen Jahren 1919 bis 1922 in Céret gemalten Werken. Der Wandel zwischen der dichten Gedrängtheit der Céret Arbeiten hin zu den offenen Ausdehnungen der im Midi entstandenen Bilder ist vielleicht der mitunter dramatischste im Schaffen Soutines überhaupt.

In 1918 Soutine and Modigliani, together with their dealer Leopold Zborowski, traveled to Cagnes-sur-Mer and the nearby town of Vence in the south of France. Several years later, Cagnes was to be Soutine's base; from 1922 to 1925, he lived and painted there, making occasional trips to Paris. The landscapes, still lifes, and portraits from these years share many stylistic elements, and as a group are markedly differentiated from the Céret period paintings of the preceding years 1919 - 1922. Indeed, the direction in Soutine's oeuvre from the packed density of Céret to the more open expansion of the Midi is perhaps one of the most dramatic shifts in his development.

Was stets bleibt, ist sein Drang, gewisse Motive wiederholt darzustellen, so daß man von Bilderserien sprechen kann: der öffentliche Platz in Céret, die Treppen in Cagnes, der Baum in Vence, der gehäutete Ochsenkadaver, der hängende Vogel. Auch den in diesem Gemälde aus dem Jahr 1918 dargestellten Ort im Dorf Vence griff er im Verlauf seiner 'Cagnes-Jahre' mehrmals auf. Er erscheint beispielsweise in einem Bild aus dem Jahr 1922 (linke Abb.), *Landschaft mit Figuren*. Daß man den Platz in beiden Gemälden auf Anhieb wieder erkennt, zeugt von der Aufmerksamkeit, mit der Soutine sein Motiv beobachtete. Im Widerspruch zur allgemeinen Auffassung, Soutines Bilder seien verzerrt und schwer zu deuten, belegen diese Arbeiten eindeutig die Hingabe und Disziplin, mit denen er 'aus dem Leben' schöpfte. Er war entschlossen darzustellen, was sich seinem Blick bot und die Abfolge von Eindrücken, die sich dabei ergab, festzuhalten.

Das Gemälde aus dem Jahr 1918 nimmt die Dynamik und Kraft der Céret Landschaften der darauf folgenden drei Jahre vorweg. In den Céret Jahren werden die Formen flacher und neigen sich der vorderen Bildebene zu; Ansätze dessen sind hier bereits erkennbar, noch ist der Raum jedoch zugänglich. Man kann sich in den Raum hinein, aus ihm heraus, durch ihn hindurch, zwischen den Figuren und um den Baum bewegen. Ein Vergleich mit der Darstellung einer ähnlichen Szene in Céret *Landschaft mit Figuren* (rechte Abb.) ist aufschlussreich. Im Jahr 1920 waren die Figuren und die Landschaft bereits so flach und angeglichen, daß sie sich zu einer schmalen Bühne zusammgezogen. Form, Pinselstrich, Pigment und Farbe durchdringen sich stark. Die Luft ist flüssig, erstickend, die Dichte klaustrophobisch.

Als Soutine im Jahr 1922 die Landschaft malte, war er zurückgekehrt zu einer offeneren, stärker ausgedehnten Darstellung von Raum, einem klarer deutbaren, von Licht, Luft und Farbe durchströmten Hintergrund, in dem man atmen und sich entlang der lebhaften Rhythmen und Wirbel aus Farbe und Pinselstrichen fortbewegen kann. ■

Constant throughout Soutine's development is an impulse to paint certain views repeatedly, so often that one can speak of series of paintings: the square at Céret, the stairway at Cagnes, the tree at Vence, the flayed beef carcass, the hanging bird. In this painting of 1918, a particular site in the village of Vence is painted which will reoccur a number of times throughout the 'Cagnes years'. The same site reappears in a painting of 1922 (ill. left), *Landscape with Figures*. The fact that the site is so clearly recognized in both works pays tribute to Soutine's careful observation of his motif. Contrary to the popular and misguided characterization of Soutine's paintings as distorted and difficult to read, these paintings convincingly communicate Soutine's dedication and discipline in working 'from life', his determination to record what he is looking at, to capture the flux of sensation as it presents itself before his eyes.

The 1918 painting anticipates the movement and energy of the Céret landscapes of the next three years. The flattening of form and the tilt forward to the picture plane, to become so pronounced in the Céret years, is beginning here. But the space is still accessible. One can still move in and out and through the space, between the figures, behind the tree. A painting of a similar scene at Céret, *Landscape with Figures* (ill. right side) provides an interesting juxtaposition: by 1920 the figures and the landscape have been compressed in to a shallow stage, flattened and accordionized. The interpenetration of form, stroke, pigment and colour has become intense. The air is liquid, suffocating; the density claustrophobic.

By the time Soutine paints the 1922 canvas, he has returned to a more open, expansive space, a more readable setting, suffused with light and air and colour, in which one can breathe and navigate along side the animated rhythms and swirls of colour and stroke. ■

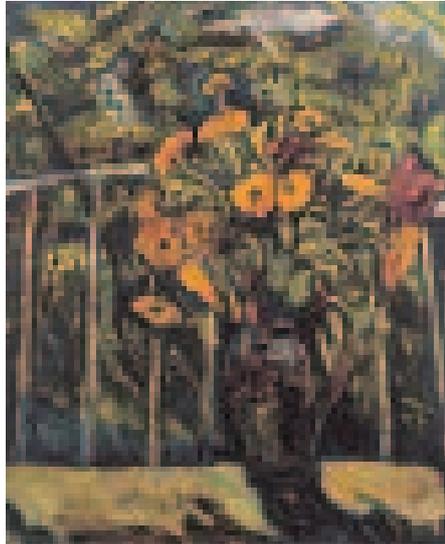


STILLEBEN MIT BLUMEN

UM 1918

STILL LIFE WITH FLOWERS

C. 1918



Öl auf Leinwand
um 1918
65 x 54 cm
'Soutine' unten rechts

Das Werk wird in den in Vorbereitung befindlichen
Band III des Werkverzeichnisses von Maurice Tuchman
und Esti Dunow aufgenommen.

Provenienz
- Privatsammlung, Frankreich

oil on canvas
c. 1918
25 5/8 x 21 1/4 in.
'Soutine' lower right

This work will be included in Volume III of the Catalogue
Raisonné currently being prepared by Maurice Tuchman
and Esti Dunow.

Provenance
- Private collection, France



Pierre Bonnard
Flours au soleil, 1919
Flowers in the Sun, 1919



Vincent van Gogh
Astern und Phlox, 1886
Asters and Phlox, 1886

Dieses frühe Werk offenbart den Einfluss zweier moderner Meister, die für Soutine nach seiner Ankunft in Paris eine wichtige Rolle spielten – van Gogh und Bonnard.

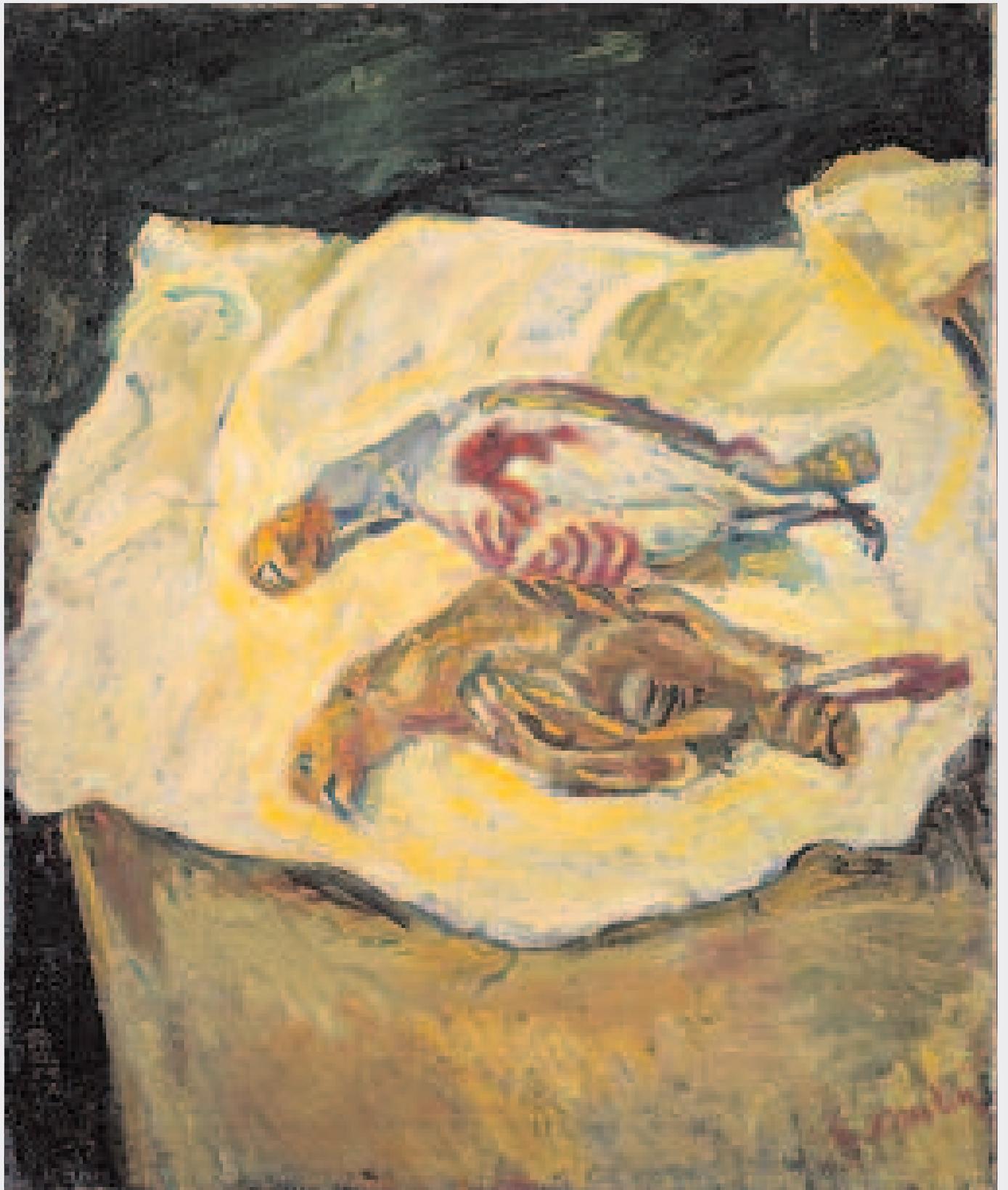
Die Wahl und die ausdrucksstarke Behandlung des Blumenmotivs sowie die spürbare Energie, die Soutine beim Malen aufbrachte, erinnern an Arbeiten van Goghs. Von Bonnard lernte er, wie man der Leinwandoberfläche eine durchgängige Zähflüssigkeit verleiht und die Farbpigmente nass und dicht aufträgt. Die Pinselstriche sind gedämpft, doch kräftig, nachdrücklich und entschlossen.

Von den meisten zeitgenössischen Künstlern sprach Soutine geringschätzig und leugnete jedweden Einfluss, doch für Pierre Bonnard war er voll des Lobes. ■

This early work identifies two modern masters who affected Soutine upon his arrival in Paris – van Gogh and Bonnard.

The choice and expressive handling of the subject – flowers – and the tangible energy of paint and stroke evoke van Gogh. From Bonnard, he learned how to impart a consistent quality of viscosity to the canvas surface, how to work the pigment in a wet and tightly knit manner. The strokes are muted but strong, possessed of individual weight and purpose.

While Soutine spoke disparagingly of most contemporary artists and denied any influence, he reserved praise for Pierre Bonnard. ■



STILLEBEN MIT GEFLÜGEL
UM 1918

STILL LIFE WITH FOWL
C. 1918



Öl auf Leinwand
um 1918
65 x 54 cm
'Soutine' unten rechts

Das Werk wird in den in Vorbereitung befindlichen
Band III des Werkverzeichnisses von Maurice Tuchman
und Esti Dunow aufgenommen.

Provenienz

- Charles Thorndike, Paris
- Paul and Marcelle Hertzog, Paris
- Private collection, New York

Ausstellungen

- Musée d'Art Moderne de Céret, 2000.
Soutine: Céret 1919 - 1922. S. 475 mit Farbabb.
- Galerie Gmurzynska, Köln 2001. The Impact of Chaim
Soutine (1893 - 1943): De Kooning, Pollock, Dubuffet,
Bacon. S. 148 mit Farbabb.
- Cheim & Read, New York 2006. The New Landscape/
The New Still Life: Soutine and Modern Art 1950 - 2006.
Farbabb.

oil on canvas
c. 1918
25 5/8 x 21 1/4 in.
'Soutine' lower right

This work will be included in Volume III of the Catalogue
Raisonné currently being prepared by Maurice Tuchman
and Esti Dunow.

Provenance

- Charles Thorndike, Paris
- Paul and Marcelle Hertzog, Paris
- Private collection, New York

Exhibited

- Musée d'Art Moderne de Céret, 2000.
Soutine: Céret 1919 - 1922. p. 475, col. ill.
- Galerie Gmurzynska, Cologne 2001. The Impact of
Chaim Soutine (1893 - 1943): De Kooning, Pollock,
Dubuffet, Bacon. p. 148, col. ill.
- Cheim & Read, New York 2006. The New Landscape/
The New Still Life: Soutine and Modern Art 1950 - 2006.
col. ill.



Jean Siméon Chardin
Totes Rebhuhn, Birne und Schlinge auf einem Steintisch, 1748
Dead Partridge, Pear and Loop on a table of stone, 1748

„Einmal sah ich, wie der Dorfmetzger einem Vogel die Kehle aufschlitzte und ihn ausbluten ließ; ich wollte aufschreien, aber aufgrund seines fröhlichen Gesichtsausdrucks blieb mir der Laut im Halse stecken. Dieser Schrei, ich spüre ihn dort unablässig. Vergeblich versuchte ich als Kind, mich dieses Schreis zu entledigen, indem ich ein grobes Portrait meines Professors zeichnete. Als ich den Ochsenkadaver malte, war es noch immer dieser Schrei, den ich erlösen wollte. Es ist mir noch immer nicht gelungen.“

Chaim Soutine

“Once I saw the village butcher slice the neck of a bird and drain the blood out of it, I wanted to cry out, but his joyful expression caught the sound in my throat. This cry, I always feel it there. When, as a child, I drew a crude portrait of my professor, I tried to rid myself of this cry, but in vain. When I painted the beef carcass it was still this cry that I wanted to liberate. I have still not succeeded.”

Chaim Soutine

Claude Monet
Stilleben mit Fasan, um 1861
Still Life with Pheasant, c. 1861



Eine kühne, ausdrucksstarke Pinselführung kennzeichnet Soutines Arbeiten um das Jahr 1918, wie etwa in dieser dramatischen Darstellung. Der kürzlich eingetretene Tod wird nicht nur durch die schwere, feierliche Behandlung des Stoffs, sondern auch durch das getrocknete rote Blut angedeutet. Die Thematisierung von Hunger findet ihren Niederschlag im anthropomorphen Umgang mit dem Vogelkörper im Vordergrund, wobei die Federn eine Gabel andeuten – ein in dieser Periode wiederkehrender Tropus.

Charles Hall Thorndike erwarb das Bild von Soutine, zusammen mit *Kaninchen* und *Metzgerei*, die ebenfalls beide in dieser Ausstellung zu sehen sind. Gleichzeitig verschaffte er sich durch Kauf oder Tausch die Arbeiten zahlreicher weiterer illustrierer Künstler jener Zeit, etwa von Henri Matisse und Amedeo Modigliani. Matisse versah eine Zeichnung mit einer Widmung an Thorndike und schrieb ihm brieflich „wir alle bedauern, daß wir nicht dreißig Jahre jünger sind“. Thorndike wählte die Bilder mit Bedacht und großem Urteilsvermögen aus, wobei er sich gelegentlich auf Lieblingsmaler konzentrierte, etwa Soutine (sieben Bilder) und Rouault (von dem er acht Bilder erwarb).■

Bold, charged brushwork characterizes Soutine's work of circa 1918, as in this dramatic presentation. The suggestiveness of recent death is connoted not only by the heavy solemn treatment but also by the dried red blood. The projection of hunger is manifested by the anthropomorphic handling in the body of the fowl in the foreground, with the suggestion of a fork made by the feathers – a common trope in works of this period

Charles Hall Thorndike obtained the painting from Soutine, along with *The Rabbit* and *The Butcher Stall*, both in this exhibition, while also acquiring works by purchase or trade from many illustrious artists of the era, including Henri Matisse and Amedeo Modigliani. Matisse inscribed a drawing to Thorndike and in a letter to him remarked that “we all regret not being thirty years younger”. Thorndike chose paintings selectively and with broad appreciation, sometimes focusing on favorite painters such as Soutine (seven paintings) and Rouault (from whom he acquired eight paintings).■







LANDSCHAFT MIT HÄUSERN
UM 1918

LANDSCAPE WITH HOUSES
C. 1918



Öl auf Leinwand
um 1918
54 x 65 cm

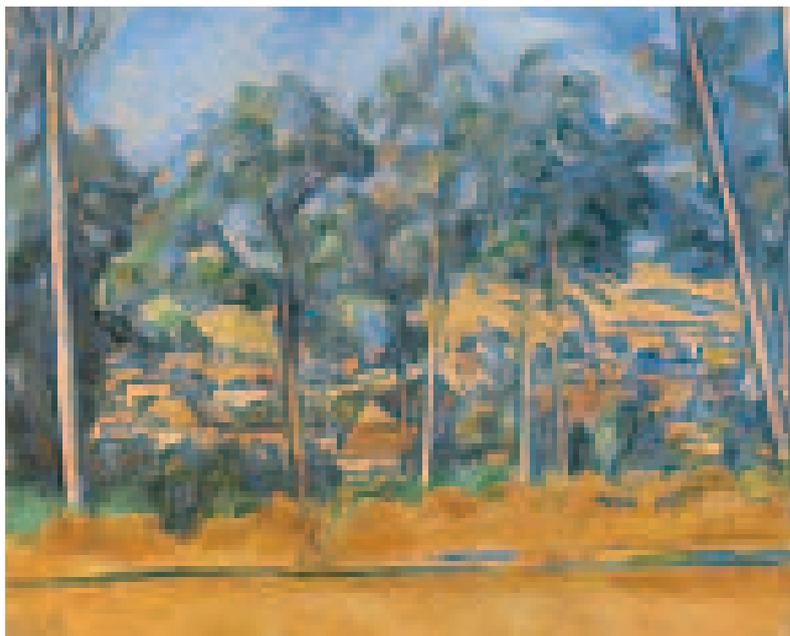
Das Werk wird in den in Vorbereitung befindlichen
Band III des Werkverzeichnisses von Maurice Tuchman
und Esti Dunow aufgenommen.

Provenienz
- Privatsammlung, Frankreich

oil on canvas
c. 1918
21 1/4 x 25 5/8 in.

This work will be included in Volume III of the Catalogue
Raisonné currently being prepared by Maurice Tuchman
and Esti Dunow.

Provenance
- Private collection, France



Paul Cézanne
Dorf hinter Bäumen, um 1898
Village behind trees, c. 1898

In diesem frühen Landschaftsbild, das höchstwahrscheinlich den Stadtrand von Paris zeigt, weicht das Graugrün des Shtetls dem Frühjahrsgrün der Stadt. Hier wird deutlich, wie Soutine das von Cézanne Gelernte anwandte.

In diesen Jahren war Cézannes Einfluss auf Soutine nicht so unmittelbar wie der van Goghs, aber doch wesentlich für seine grundlegende Behandlung von Raum. Die Ebene der Bäumen im Vordergrund, sowie die abgeflachten Häuser in der Bildmitte erzeugen das mit Cézanne in Verbindung gebrachte Gefühl der Verdichtung. Der Raum wird aus nah und fern zusammengezogen und bildet eine flache Bühne, auf der sich die Landschaft präsentiert. Eben dieses Biegen und Bearbeiten des Raums wird in den Céret Landschaften der darauffolgenden Jahre noch gesteigert.

Dem namhaften Kunstkritiker David Sylvester zufolge war Soutine von Cézanne stärker beeinflusst als von irgendeinem anderen Maler. Cézannes Art, den Raum, in dem die Formen gefangen sind, streng zu begrenzen und einzufassen, seine Verdichtung von 'Festigkeit zu Flachheit' wurden für Soutine mehr als ein bloßes Bildmittel. Soutine verwandelte dieses Gestaltungselement in eine zutiefst persönliche Metapher: Eine Möglichkeit, die unentrinnbare Verschmelzung aller Form und Materie auszudrücken, die Gleichsetzung von Form, Fleisch und Farbe, die seinen Landschaftsbildern, Stilleben und Portraits wesentlich ist. ■

In this early landscape, most likely of the outskirts of Paris, the springtime green of the city replaces the grayish green of the shtetl. Soutine's assimilation of Cézanne's lessons becomes clear.

Cézanne's influence upon Soutine in these years was less direct than that of van Gogh but critical in determining his underlying approach to space. The screen of trees in the foreground and the flattening of the houses in the middle ground create the sense of compression associated with Cézanne. Near and far space are pulled together to create a shallow stage which the landscape inhabits. It is this buckling and hammering of space that will be pushed even further in the Céret landscapes of the years following.

The renowned critic David Sylvester has argued that Cézanne's effect on Soutine gradually became more significant than that of any other painter. Cézanne's way of severely constricting and enclosing space within which the forms are imprisoned, his compression of 'solidity into flatness' became more than just a pictorial device for Soutine. Soutine would transform this plastic construct into a supremely personal metaphor: a means of expressing the ineluctable fusion of all form and matter, the identification of form, flesh and pigment which is so basic to his landscapes, still lifes and portraits. ■



METZGEREI

UM 1919

THE BUTCHER STALL

C. 1919



Öl auf Leinwand
um 1919
55 x 38 cm
'Soutine' unten rechts

Das Werk wird in den in Vorbereitung befindlichen
Band III des Werkverzeichnisses von Maurice Tuchman
und Esti Dunow aufgenommen.

Provenienz
- Charles Thorndike, Paris
- Paul and Marcelle Hertzog, Paris
- Privatsammlung, New York
- Privatsammlung, London

Ausstellungen
- Musée d'Art Moderne de Céret, 2000.
Soutine: Céret 1919 - 1922. S. 493 mit Farbabb.
- Galerie Gmurzynska, Köln 2001. The Impact of Chaim
Soutine (1893 - 1943): De Kooning, Pollock, Dubuffet,
Bacon. S. 147 mit Farbabb.
- Pinacothèque de Paris, 2007/08. Soutine.
Nr. 27 mit Farbabb.

oil on canvas
c. 1919
21 5/8 x 15 in.
'Soutine' lower right

This work will be included in Volume III of the Catalogue
Raisonné currently being prepared by Maurice Tuchman
and Esti Dunow.

Provenance
- Charles Thorndike, Paris
- Paul and Marcelle Hertzog, Paris
- Private collection, New York
- Private collection, London

Exhibited
- Musée d'Art Moderne de Céret, 2000.
Soutine: Céret 1919 - 1922. p. 493, col. ill.
- Galerie Gmurzynska, Cologne 2001. The Impact of
Chaim Soutine (1893 - 1943): De Kooning, Pollock,
Dubuffet, Bacon. p. 147, col. ill.
- Pinacothèque de Paris, 2007/08. Soutine.
no. 27, col. ill.



Lovis Corinth
Im Schlachthaus, 1893
In the Slaughterhouse, 1893

Die lebhaftesten Legenden, die über den berühmt gewordenen Soutine kursierten, gründeten auf seiner Vorliebe für das Malen gehäuteter Tiere, die sich in *Metzgerei* aus dem Jahr 1919 ankündigt.

Dieses starke und sorgfältig gestaltete Bild ist untypisch für den Künstler und in vielerlei Hinsicht faszinierend: Es ist ein Portrait des Metzgers, ein Stillleben, eine Stadtansicht, und eine städtische Landschaft in einem. Ein vor wenigen Jahren aufgenommenes Foto dieser Stelle (siehe Seite 71) zeigt die architektonischen Details, die den Künstler vor neunzig Jahren aufmerken ließen.

Soutine's desire to paint flayed animals, which was to become the basis of the most lively myths attendant to his celebrity status, is announced in *The Butcher Stall* of 1919.

This strong and carefully constructed image is unusual for the artist and compelling on several counts: it is simultaneously a portrait of the butcher, a still life, and an urban view, a cityscape. A photograph of this site (see page 71) taken a few years ago reveals the architectural details that caught the artist's attention ninety years ago.



Annibale Carracci
Der Metzgerladen, 1580
The Butcher Shop, 1580

Das Bild ist eine seiner am sorgfältigsten gestalteten Arbeiten: Mehrere flache Ebenen bilden ein Gitternetz, während die Ebenen im Vorder- und Hintergrund sich gegenseitig spiegeln und ein rotes Kreuz die Bildfläche seitlich zusammenfügt.

Dieses Frühwerk ist nicht nur ein Vorbote seiner Darstellungen von Tierkadavern, sondern nimmt auch Soutine's Vorliebe für die Verwendung auffallender Rottöne vorweg, sozusagen seine Erkennungsfarbe der künftigen Jahre. Sein Einsatz von kräftigem Rot spielt eine wesentliche Rolle im Zusammenhang mit der Bedeutung seines Werks für spätere Künstlergenerationen.

The picture is among the most carefully composed of his works, with several flat planes forming a grid, background and foreground planes echoing each other, with a red cross unifying the canvas laterally.

Premonitory for the presentation of animal carcasses this early work also anticipates Soutine's predilection for the use of striking red hues, his signature colour so to say in years to come. His deployment of bright reds is basic to the interest of his work for future generations of painters.



Ehemalige Fleischerei Llaeus in Céret, heute ein Friseur
The old location of the butcher shop Llaeus in Céret, now a hairdresser



Francis Bacon, 1952



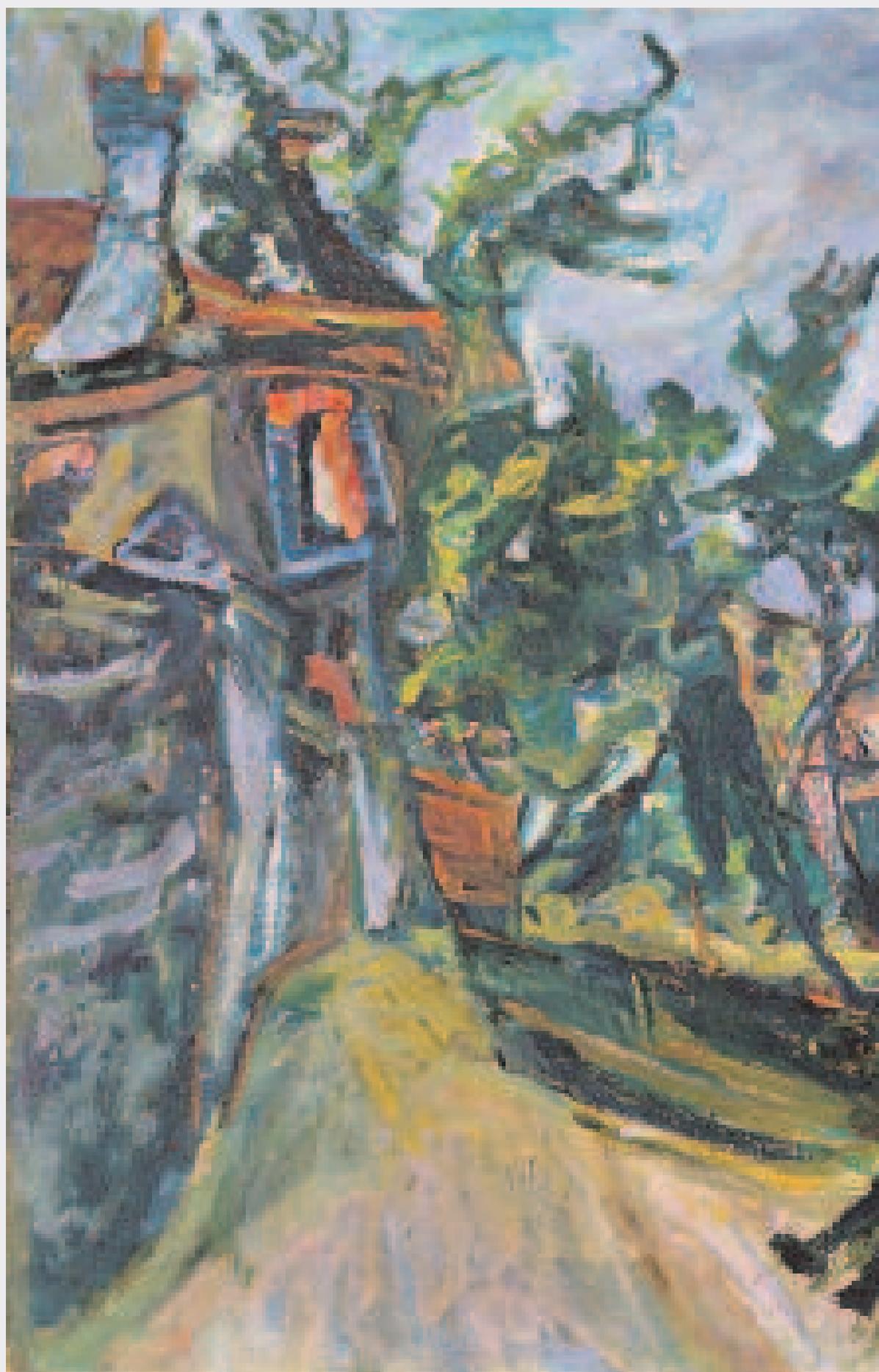
Max Liebermann
Schlächterladen in Dordrecht, 1877
Slaughterhouse in Dordrecht, 1877

Nach wie vor fühlen sich erstaunlich viele Künstler zur Darstellung von Tierkadavern hingezogen. Ein Vergleich mit Annibale Carraccis eindrucksvollem Werk aus den 1580er Jahren (Abb S. 70) ist aufschlussreich: Die Art, wie der Metzger dem Betrachter direkt ins Auge blickt, die Auswahl an Schlachtviehstücken und die detaillierte Darstellung der umgebenden Architektur decken sich. Noch heute findet man in der Kunst die Verbindung eines Tierkadavers mit der Gegenwart eines lebenden Menschen. Das berühmteste Beispiel dieser Verbindung stammt von Francis Bacon. Solche Gegenüberstellungen sind nicht beiläufig, sondern oft von zentraler Bedeutung im Zusammenhang mit der Vision des Künstlers.

Möglicherweise sprach Francis Bacon nicht nur für sich selbst, als er feststellte, er habe beim Metzger das Gefühl, daß eigentlich er selbst „in der Auslage liegen sollte“. ■

Artists have been and remain drawn to the depiction of animal carcasses to a remarkable degree. A comparison with Annibale Carracci's formidable canvas of the 1580s (ill. p. 70) is intriguing: the direct stare of the butcher at the viewer, the selection of slaughtered carcass sections, attention to the surrounding architectural setting, are all features in common. That a modern artist would fuse an animal carcass with a living human presence continues unabated. Most famously, this imagery appears in Francis Bacon. Such juxtapositions are not peripheral but are often central to an artist's vision.

Perhaps Francis Bacon was speaking not only for himself when he remarked that in a butcher's shop he felt that it was he "who should be up on the rack." ■





BLICK AUF MONTMARTRE UM 1919

Öl auf Leinwand
um 1919
66 x 81,3 cm
'Soutine' unten rechts

Tuchman/Dunow/Perls L 28

Provenienz

- Clausen
- Ladislav Segy, New York
- Edward A. Bragaline, New York
- Perls Galleries, New York
- Jacob Rosenberg
- Perls Galleries, New York
- William March Campbell, Mobile, Alabama
- Perls Galleries, New York
- Mr. and Mrs. Oscar Miestchaninoff, New York
- Mr. and Mrs. S.J. Levin
- Monique Lafond, Monte Carlo
- Leihgabe aus Privatsammlung, Berlin

Ausstellungen

- San Francisco Museum of Art, 1940. Contemporary Art (Gruppenausstellung)
- Museum of Modern Art, New York; Cleveland Museum of Art, 1950 - 1951. Soutine. S. 112, S. 46, S. 41 mit Abb.
- Perls Galleries, New York 1954. The William March Collection of Modern French Masterpieces. Nr. 16 mit Abb.
- Perls Galleries, New York 1955. The Perls Galleries Collection of Modern French Paintings. Katalog 11, Nr. 213
- Perls Galleries, New York 1956. The Perls Galleries Collection of Modern French Paintings. Katalog 12, Nr. 223
- Joe and Emily Lowe Art Gallery, University of Miami, Coral Gables, Florida 1962. Eighteenth, Nineteenth and Twentieth Century Paintings.
- Marlborough Gallery, New York 1973. Chaim Soutine. Nr. 17 mit Abb.
- Odakyu Museum, Tokio; Nara Sogo Museum of Art, Nara; Kasama Nichido Museum of Art, Ibaraki; Hokkaido Museum of Modern Art, Sapporo, 1992/93. Chaim Soutine Centenary Exhibition. Nr. 18 mit Farbabb.
- Museo d'Arte Moderna, Lugano 1995. Chaim Soutine. Nr. 17 mit Farbabb.

Literatur

- Chaim Soutine. In: New York Sun. 10. Dezember 1938
- Chaim Soutine. In: Philadelphia Inquirer. 2. April 1939
- D'Ancona, Paolo. Some Aspects of Expressionism: Modigliani, Chagall, Soutine, Pascin. Mailand 1957. S. 59
- Chaim Soutine. Tate Gallery London; Art Festival Edinburgh. Ausstellungskatalog. 1963. S. 19
- Courthion, Pierre. Soutine. Peintre du déchirant. 1972. S. 190A mit Abb.
- Tuchman, Maurice; Dunow Esti; Perls, Klaus. Chaim Soutine (1893 - 1943) Werkverzeichnis. Band I. Köln 1993. Nr. 28, S. 138, 139 mit Farbabb.

VIEW OF MONTMARTRE C. 1919

oil on canvas
c. 1919
26 x 32 in.
'Soutine' lower right

Tuchman/Dunow/Perls L 28

Provenance

- Clausen
- Ladislav Segy, New York
- Edward A. Bragaline, New York
- Perls Galleries, New York
- Jacob Rosenberg
- Perls Galleries, New York
- William March Campbell, Mobile, Alabama
- Perls Galleries, New York
- Mr. and Mrs. Oscar Miestchaninoff, New York
- Mr. and Mrs. S.J. Levin
- Monique Lafond, Monte Carlo
- On loan from a private collection, Berlin

Exhibited

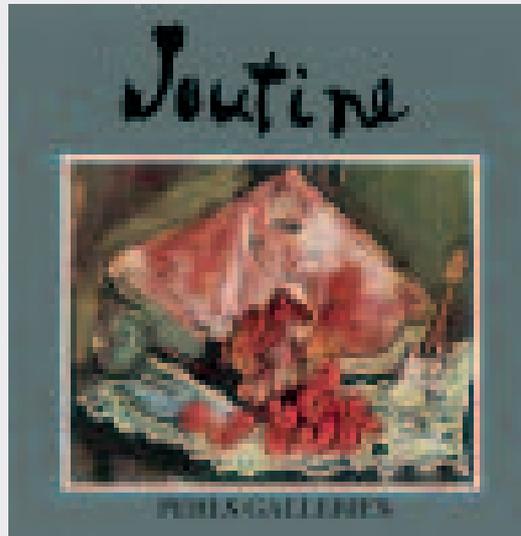
- San Francisco Museum of Art, 1940. Contemporary Art (group exhibition)
- Museum of Modern Art, New York; Cleveland Museum of Art, 1950 - 1951. Soutine. p. 112, p. 46, p. 41, ill.
- Perls Galleries, New York 1954. The William March Collection of Modern French Masterpieces. no. 16, ill.
- Perls Galleries, New York 1955. The Perls Galleries Collection of Modern French Paintings. Catalogue 11, no. 213
- Perls Galleries, New York 1956. The Perls Galleries Collection of Modern French Paintings. Catalogue 12, no. 223
- Joe and Emily Lowe Art Gallery, University of Miami, Coral Gables, Florida 1962. Eighteenth, Nineteenth and Twentieth Century Paintings.
- Marlborough Gallery, New York 1973. Chaim Soutine. no. 17, ill.
- Odakyu Museum, Tokyo; Nara Sogo Museum of Art, Nara; Kasama Nichido Museum of Art, Ibaraki; Hokkaido Museum of Modern Art, Sapporo, 1992/93. Chaim Soutine Centenary Exhibition. no. 18, col. ill.
- Museo d'Arte Moderna, Lugano 1995. Chaim Soutine. no. 17, col. ill.

Literature

- Chaim Soutine. In: New York Sun. December 10, 1938
- Chaim Soutine. In: Philadelphia Inquirer. April 2, 1939
- D'Ancona, Paolo. Some Aspects of Expressionism: Modigliani, Chagall, Soutine, Pascin. Mailand 1957. p. 59
- Chaim Soutine. Tate Gallery London; Art Festival Edinburgh. Exhibition catalogue. 1963. p. 19
- Courthion, Pierre. Soutine. Peintre du déchirant. 1972. p. 190A, ill.
- Tuchman, Maurice; Dunow Esti; Perls, Klaus. Chaim Soutine (1893 - 1943) Catalogue Raisonné. Vol I. Cologne 1993. no. 28, p. 138, 139 col. ill.

DAS WHO'S WHO DER PROVENIENZ

THE WHO'S WHO OF PROVENANCE



KLAUS PERLS

1912 - 2008

Der gebürtige Berliner ging 1933 zunächst nach Paris, wo seine Mutter eine Galerie eröffnete, dann nach New York. 1935 eröffnete er seine Galerie, mit der er 1954 in ein Stadthaus in der Madison Avenue umzog, er und seine Frau wohnten über den Geschäftsräumen. Er hielt Soutine schon früh für einen der größten Meister des 20. Jahrhunderts und fast jedes Gemälde von Soutine, das in den USA verkauft wurde, ging durch seine Hände.

Sämtliche von Perls großzügig gestifteten Meisterwerke von Soutine und anderen Meistern moderner Kunst sowie seine Sammlung afrikanischer Skulpturen sind heute im Metropolitan Museum of Art in New York zu sehen.

Die Perls Galleries wurden im Jahr 1997 geschlossen und Klaus Perls starb im Sommer 2008.

Esti Dunow und Maurice Tuchman erinnern sich: „Wir sind stolz darauf, als Co-Autoren des 1993 erschienenen Chaim Soutine Werksverzeichnisses mit Klaus Perls gearbeitet zu haben. Nach angestrenzter Arbeit erhob er gern sein Glas auf Soutine und rief aus: 'auf Chaim, l'chaim' (auf das Leben).“

KLAUS PERLS

1912 - 2008

Born in Berlin, Klaus Perls first moved to Paris in 1933, where his mother opened a gallery, then he moved on to New York. He opened his own gallery in 1935, relocating it to a town house in Madison Avenue in 1954, where he and his wife lived above the gallery. Early on, he considered Soutine one of the greatest masters of the twentieth century, and almost every painting by Soutine sold in the USA passed through his hands.

Perls' magnanimous gifts of masterpieces by Soutine and other masters of modern art, as well as his collection of African sculptures, are all proudly on view at the Metropolitan Museum of Art, New York.

Perls Galleries closed in 1997, and Klaus Perls died in the summer of 2008.

Esti Dunow and Maurice Tuchman recall: "We were privileged to work with Klaus Perls as co-authors on the Chaim Soutine catalogue raisonné published in 1993. After an intense work session, he always enjoyed raising his glass and toasting Soutine 'to Chaim, l'chaim' (to life)."

Dieses Gemälde, 1919 in Montmartre gemalt, als Soutine eben dabei war, von Paris nach Céret zu ziehen, ist ein beredtes Beispiel für den Übergang vom einen zum anderen Ort. Wie schon Cézanne vor ihm, kippt Soutine die Bildfläche nach oben und schiebt nahe und ferne räumliche Elemente auf eine schmale Bühne. Die fließende Oberfläche der frühen Pariser Landschaften wird hier überkrustet und dicht. Die Straße, die Bäume, die Gebäude, die Figur – alles ist untrennbar mit dem Pigment verbunden, nimmt die extreme Vermengung, der Céret-Bilder voraus.

Das Gemälde hat eine hervorragende Provenienz. Es wurde mehrfach von Klaus Perls verkauft. 1956 verkaufte er es an Oscar Miestchaninoff, den Bildhauer und guten Freund von Chaim Soutine, mit dem er genau in diesen Jahren in Paris, von Soutines Ankunft 1913 bis zu seiner Abreise nach Céret 1919, am engsten verbunden war. Zwischen Modigliani, Lipchitz, Kikoïne, Krémègne und anderen Bewohnern der Künstlerateliers in La Ruche und Cité Falguière und Soutine und Miestchaninoff bestand nicht nur eine Freundschaft, sie lebten zusammen in Armut und pflegten den Lebensstil der Bohème, wie er für das Paris des frühen 20. Jahrhunderts als typisch gilt.

1923 - 24 malte Soutine das großartige Portrait von Miestchaninoff. Die stolze und königliche Pose Miestchaninoffs zeugt von der Hochachtung Soutines für Jean Fouquets Portrait von Charles VII, König von Frankreich, das Gemälde aus dem 15. Jahrhundert, das er sein allerliebstes Bild im Louvre nannte. Offenbar brachte er Miestchaninoff den Respekt und die Verehrung entgegen, die einem König gebührt.

Eine weitere wichtige Station in der Geschichte des Gemälde ist seine Aufnahme in die große Soutine-Retrospektive des Museum of Modern Art in New York 1950, eine Ausstellung mit profunder Auswirkung auf eine ganze Generation amerikanischer abstrakter Expressionisten und Action Painters. ■

Painted in Montmartre in 1919 on the cusp of Soutine's move from Paris to Céret, this painting is an articulate example of the transition between the two venues. Learning from Cézanne, Soutine tilts the picture plane up and churns near and distant spatial elements on to a shallow stage. The fluid surface of the earlier Parisian landscapes now becomes encrusted and congested. The road, the trees, the buildings, the figure all become inseparable from the pigment fabric, pointing to the more extreme enmeshment that will soon follow at Céret.

This painting has a distinguished provenance. It was sold several times by Klaus Perls. In 1956, he sold it to Oscar Miestchaninoff, the sculptor and close friend of Chaim Soutine. It was precisely during the Parisian years, from the time of Soutine's arrival in 1913, until he left for Céret in 1919, that the friendship between Soutine and Miestchaninoff was at its strongest. Together with Modigliani, Lipchitz, Kikoïne, Krémègne, and other inhabitants of the artist studios at La Ruche and Cité Falguière, Soutine and Miestchaninoff shared not only a friendship but lived together in poverty, exemplifying what has come to be identified with the bohemian life style of early twentieth century Paris.

In 1923 - 24, Soutine painted the magnificent portrait of Miestchaninoff. Sitting proudly and regally, Miestchaninoff is posed in tribute to Jean Fouquet's painting of Charles VII, King of France – the fifteenth century painting Soutine called his favorite painting in the Louvre. Clearly, Soutine accords Miestchaninoff the respect and admiration due a king.

Another important item in this painting's history is its inclusion in the great Museum of Modern Art's Soutine retrospective of 1950 in New York, an exhibition of far reaching significance in its impact on the generation of American abstract expressionist and action painters. ■



Chaim Soutine
Der Bildhauer Oscar Miestchaninoff, um 1923-24
Portrait of the Sculptor, Oscar Miestchaninoff, c.1923-24





DER BALKON

UM 1919

THE BALCONY

C. 1919



Öl auf Leinwand
um 1919
60 x 38 cm
'Soutine' unten rechts

Das Werk wird in den in Vorbereitung befindlichen Band III des Werkverzeichnisses von Maurice Tuchman und Esti Dunow aufgenommen.

Provenienz
- Privatsammlung, Paris

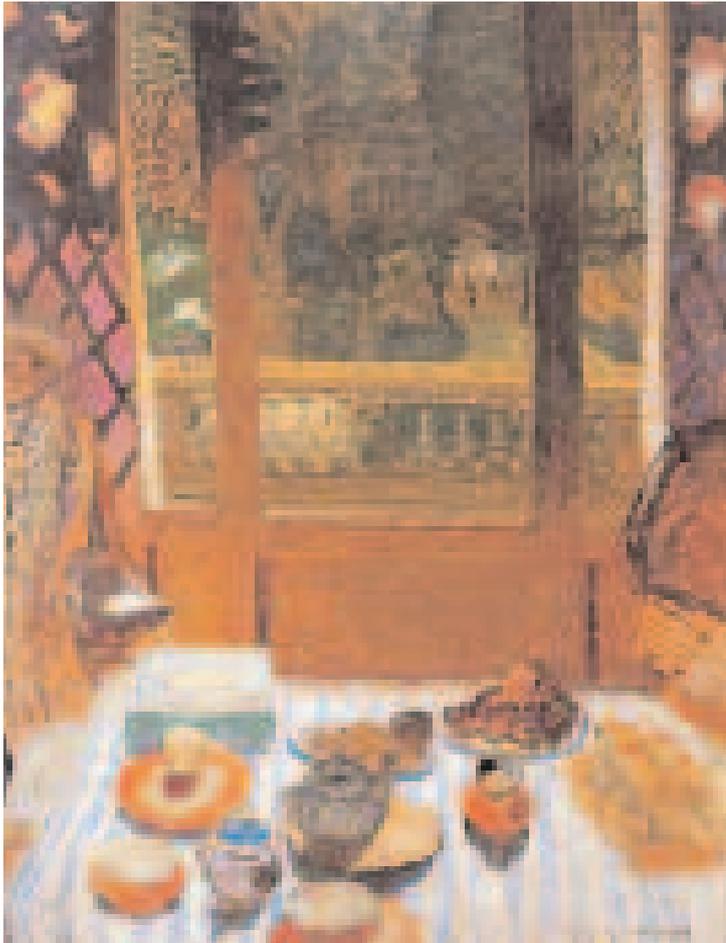
Ausstellungen
- Museo d'Arte Moderna, Lugano 1995. Chaim Soutine. Nr. 13 mit Farbabb.

oil on canvas
c. 1918
23 ⁵/₈ x 15 in.
'Soutine' lower right

This work will be included in Volume III of the Catalogue Raisonné currently being prepared by Maurice Tuchman and Esti Dunow.

Provenance
- Private collection, Paris

Exhibited
- Museo d'Arte Moderna, Lugano 1995. Chaim Soutine. no. 13, col. ill.



Pierre Bonnard
Salle à manger sur le jardin, 1930 - 31
The Breakfast Room, 1930 - 31

Soutine stellte seine Leinwand und Palette unmittelbar vor dem Motiv auf und schöpfte aus dem Leben. Das Malen einer Landschaft im Freien ist ein besonderes Erlebnis und unterscheidet sich grundlegend vom Arbeiten im Atelier. Der Künstler wird vom Raum, von der Stimmung und vom Licht berührt. Neigt er dazu, sich mit seinem Motiv zu identifizieren, kann er sich ohne weiteres in einen Bestandteil der Landschaft verwandeln, in einen Teil der Gesamtheit, die er malt. Diese Fähigkeit, in den Gegenstand 'einzutauchen', wird in Bildern wie *Der Balkon* spürbar.

Der Drang, eine Farbmembrane, eine lückenlose Haut über die Oberfläche zu legen, verweist auf die künftigen Céret Bilder, in denen das 'Eintauchen' zur Verwicklung und Verschmelzung gerät.

Soutines Pinselführung, das von der Tiefe der Farbe ausgehende Licht, die satte, nachtwandlerische Beschaffenheit der Farbe und des Strichs – all die Merkmale des Künstlers – liegen hier bereits offen zutage. ■

Soutine was a painter who painted from life, setting up his canvas and palette before the motif. The actual experience of painting landscape in plein-air, is a special one and very different from the indoor studio situation. The artist is affected by the space, atmosphere and light. Given a tendency to identify with his motif, he can easily become another element in the landscape, a part of the totality he paints. It is this quality of 'immersion' in the subject that is palpable in paintings such as *The Balcony*.

The impulse to cover the surface in a membrane of paint, an all-over skin, anticipates the coming Céret paintings in which 'immersion' becomes entanglement and fusion.

The 'touch' of Soutine's brush, the light that emanates from within the colour, the juicy visceral quality of the paint and stroke – all the hallmarks of the artist – are readily visible here. ■



STILLEBEN MIT GLADIOLEN UM 1919

Öl auf Leinwand
um 1919
82,6 x 60,3 cm
'Soutine' oben rechts

Tuchman/Dunow/Perls SL 36

Provenienz

- The Barnes Foundation, Merion
- Kurt Mettler
- Valentine Gallery (Valentine Dudensing), New York
- The Colin Collection, New York
- Leihgabe aus Privatsammlung, Genf

Ausstellungen

- Paul Guillaume, Paris / Pennsylvania Academy of Fine Arts, Philadelphia 1923. Acquisitions of Dr. Albert C. Barnes (Gruppenausstellung). Nr. 50 (?)
- Valentine Gallery (Valentine Dudensing), New York 1940. (Gruppenausstellung). Nr. 16. (?)
- Society of the Four Arts, Palm Beach 1952. Paintings by Chaim Soutine. Nr. 4
- Pierre Matisse Gallery, New York 1952. Still Life and the School of Paris. Nr. 19 mit Abb.
- Perls Galleries, New York 1953. Soutine. Nr. 2
- Wildenstein Gallery, New York 1954. Magic of Flowers in Painting. Nr. 75
- Leonid Kipnis Gallery, Westport, Connecticut 1955.
- M. Knoedler and Co., New York 1960.
The Colin Collection. Nr. 79 mit Abb.
- Museum of Art, Philadelphia 1963. A World of Flowers.
- Perls Galleries, New York 1969. Chaim Soutine. Nr. 2
- Marlborough Gallery, New York 1973. Chaim Soutine. Nr. 13 mit Farbabb.
- Westfälisches Landesmuseum, Münster; Kunsthalle, Tübingen; Hayward Gallery, London 1981/82. Chaim Soutine. Nr. 14. S. 35, S. 79. Farbabb. (englische Ausgabe)

Literatur

- Werner, Alfred. New York: Soutine: Affinity for an Alien World. In: Art Digest. 15. November 1953. S. 18
- Tworkov, Jack. Flowers and Realism. In: Art News. Jahrgang 53, Nr. 3, 3. Mai 1954. S. 23 mit Abb.
- Philadelphia Museum Bulletin. Chaim Soutine. Jahrgang 58. Nr. 277, Frühjahr 1963. S. 173 mit Abb.
- Courthion, Pierre. Soutine. Peintre du déchirant. 1972. S. 208B mit Abb.
- Cogniat, Raymond. Soutine. 1973. S. 23 mit Farbabb.
- Tuchman, Maurice; Dunow, Esti; Perls, Klaus.
Chaim Soutine (1893 - 1943) Werkverzeichnis. Band I. Köln 1993. Nr. 36, S. 388, Farbabb. S. 391
- Musée d'Art Moderne de Céret, 2000.
Soutine: Céret 1919 - 1922. S. 465 mit Farbabb.
- Galerie Gmurzynska, Köln 2001. The Impact of Chaim Soutine (1893 - 1943): De Kooning, Pollock, Dubuffet, Bacon. S. 120 mit Farbabb.

STILL LIFE WITH GLADIOLAS C. 1919

oil on canvas
c. 1919
32 1/2 x 23 3/4 in.
'Soutine' upper right

Tuchman/Dunow/Perls SL 36

Provenance

- The Barnes Foundation, Merion
- Kurt Mettler
- Valentine Gallery (Valentine Dudensing), New York
- The Colin Collection, New York
- On loan from a private collection, Geneva

Exhibited

- Paul Guillaume, Paris / Pennsylvania Academy of Fine Arts, Philadelphia 1923. Acquisitions of Dr. Albert C. Barnes (group exhibition). no. 50 (?)
- Valentine Gallery (Valentine Dudensing), New York 1940. (group exhibition). no. 16. (?)
- Society of the Four Arts, Palm Beach 1952. Paintings by Chaim Soutine. no. 4
- Pierre Matisse Gallery, New York 1952. Still Life and the School of Paris. no. 19, ill.
- Perls Galleries, New York 1953. Soutine. no. 2
- Wildenstein Gallery, New York 1954. Magic of Flowers in Painting. no. 75
- Leonid Kipnis Gallery, Westport, Connecticut 1955.
- M. Knoedler and Co., New York 1960.
The Colin Collection. no. 79, ill.
- Museum of Art, Philadelphia 1963. A World of Flowers.
- Perls Galleries, New York 1969. Chaim Soutine. no. 2
- Marlborough Gallery, New York 1973. Chaim Soutine. no. 13, col.ill.
- Westfälisches Landesmuseum, Münster; Kunsthalle, Tübingen; Hayward Gallery, London 1981/82. Chaim Soutine. no. 14. p. 35, p.79. col. ill. (English ed.)

Literature

- Werner, Alfred. New York: Soutine: Affinity for an Alien World. In: Art Digest, New York. Nov. 15, 1953. p. 18
- Tworkov, Jack. Flowers and Realism. In: Art News. Vol. 53, no. 3, May 3, 1954. p. 23, ill.
- Philadelphia Museum Bulletin. Chaim Soutine. Vol. 58, no. 277, Spring 1963. p. 173, ill.
- Courthion, Pierre. Soutine. Peintre du déchirant. 1972. p. 208B, ill.
- Cogniat, Raymond. Soutine. 1973. p. 23, col.ill.
- Tuchman, Maurice; Dunow, Esti; Perls, Klaus.
Chaim Soutine (1893 - 1943) Catalogue Raisonné. Vol I. Cologne 1993. no. 36, p. 388, col. ill. p. 391
- Musée d'Art Moderne de Céret, 2000.
Soutine: Céret 1919 - 1922. p. 465, col. ill.
- Galerie Gmurzynska, Cologne 2001. The Impact of Chaim Soutine (1893 - 1943): De Kooning, Pollock, Dubuffet, Bacon. p. 120, col. ill.

DAS WHO'S WHO DER PROVENIENZ

ALBERT C. BARNES

1872 - 1952

Der Arzt, Chemiker, Pharmakologe, Psychologe und self-made Millionär (mit dem medizinischen Desinfektionsmittel Argyrol) sammelte zunächst afrikanische, dann moderne Kunst, die er in seinen Fabriken ausstellte und seinen Arbeitern Vorträge dazu hielt. Bereits 1912 kaufte er in Paris von Künstlern und auf Auktionen und zahlte Höchstpreise. 1922 kaufte er bei Paul Guillaume Soutines *Konditor*, danach bei Zborowski mehr als 50 Werke von Soutine, was dessen Status in der Kunstwelt – und seine finanzielle Situation – schlagartig verbesserte. Im selben Jahr gründete er die 'Barnes Foundation' als Hochschule für Philosophie und Kunst, die er besonders der schwarzen Unterschicht zugänglich machen wollte und wo die Studenten direkt vor den Originalen unterrichtet wurden. Seine Sammlung umfaßte 181 Werke von Renoir, 69 von Cézanne, 60 von Matisse, 46 von Picasso, 21 von Chaim Soutine und 18 von Rousseau; darüber hinaus Werke von Modigliani, Degas, van Gogh, Seurat, Monet, alte Meister, afrikanische Skulpturen, sowie Werke afro-amerikanischer Künstler..

KURT METTLER

Der Schweizer war mit Albert C. Barnes befreundet. 1924 eröffnete er eine Galerie in Paris und kaufte als Grundstock 13 der Soutine-Gemälde, die Barnes zwei Jahre zuvor erworben hatte, für \$ 20 pro Stück von ihm.

RALPH F. COLIN

1900 - 1985

Der Rechtsanwalt, Kunsthändler und Sammler war der Gründer der 'Art Dealers Association of America'. Er war im Beirat des Museum of Modern Art in New York und selbst Sammler. Er legte keinen Wert auf Vielseitigkeit, sondern kaufte von den Künstlern, die er mochte alles, was ihm gefiel. So umfaßte seine Sammlung ca. 60 Skulpturen und 180 Gemälde, darunter 14 von Dubuffet, 16 von Soutine und 14 von Vuillard.

THE WHO'S WHO OF PROVENANCE

ALBERT C. BARNES

1872 - 1952

The physician, chemist, pharmacologist, psychologist, and self-made millionaire (with the medical disinfectant Argyrol) at first collected African, then modern art, exhibited it at his factories, and held lectures on it before his workers. Already in 1912, he paid top prices for works he obtained from artists and at auctions in Paris. In 1922, he purchased Soutine's *Pastry Cook* from Paul Guillaume, followed by more than fifty other works by Soutine which he bought from Zborowski, thus suddenly improving Soutine's status in the art world and his financial situation. That same year, he established the 'Barnes Foundation' as an academy of philosophy and art that was open to black, underprivileged students in particular, who were to be taught directly in front of the original works. His collection included 181 works by Renoir, 69 by Cézanne, 60 by Matisse, 46 by Picasso, 21 by Chaim Soutine and 18 by Rousseau; it also comprised works by Modigliani, Degas, van Gogh, Seurat, Monet, Old Masters, and Afro-American artists, as well as African sculptures.

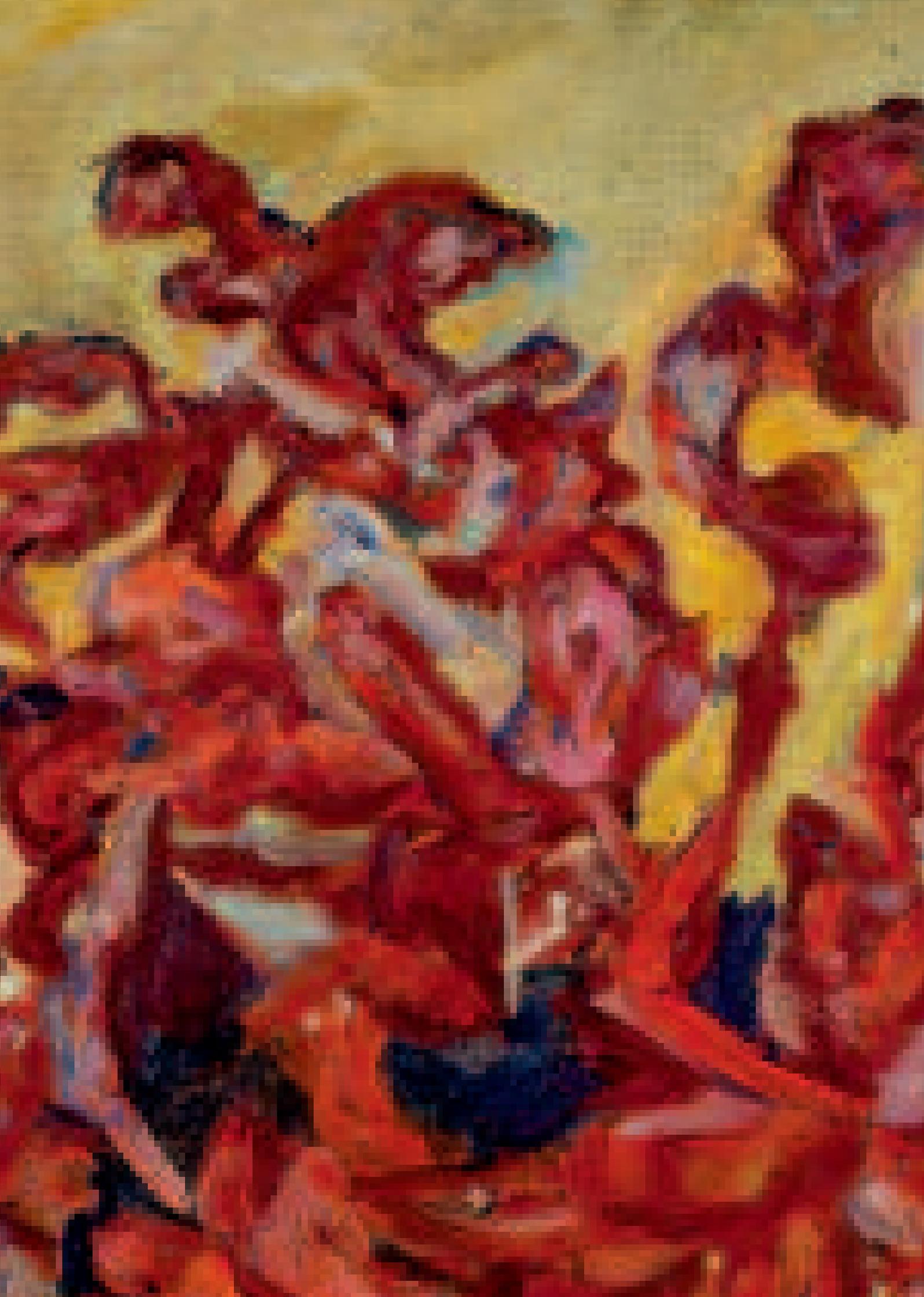
KURT METTLER

The Swiss was a friend of Albert C. Barnes. In 1924, he opened a gallery in Paris, and to start with, he bought 13 of the Soutine paintings Barnes had purchased two years before, paying twenty dollars for each.

RALPH F. COLIN

1900 - 1985

The solicitor, art dealer, and collector was the founder of the 'Art Dealers Association of America'. He was an advisory board member of the Museum of Modern Art in New York and an art collector himself. Diversity was not important to him; instead, he purchased all the works he liked by his favourite artists. His collections included roughly 60 sculptures and 180 paintings, including 14 by Dubuffet, 16 by Soutine and 14 by Vuillard.





Vincent van Gogh
Vase mit roten Gladiolen, 1886
Vase with red gladioli, 1886

Mit seinen über die Bildfläche hinweg treibenden und drängenden Formen verstärkt dieses Gemälde zahlreiche Tendenzen früherer Arbeiten und schafft zugleich einen klaren Übergang zur umfänglichen Verzerrung und Verwicklung der Céret Landschaften aus den Jahren 1919 bis 1922.

Der Raum ist zunehmend verdichtet und gedrängt, die Formen werden flacher, und die flüssige Pigmentoberfläche kommt als fassbares Gebilde zur Geltung. Zusammen mit dem wirren Knäuel kippender und wankender Formen erzeugt der regellose Strudel von Pinsel und Farbe ein Bild roher Kraft. Tatsächlich wird die Heftigkeit der Empfindungen nun eher durch Farbe, Form und Rhythmus vermittelt als durch das Motiv. ■

With its forms thrusting and straining over the surface, this painting reinforces so many of the tendencies of the earlier works while establishing a clear transition to the all-over convulsion and entanglement of the Céret landscapes of 1919 to 1922.

The space is increasingly compressed and pressurized; the forms flatten out and the liquid pigment surface asserts itself as a tangible entity. The chaotic swirl of brush and actual paint, together with the packed tangle of forms, tilted and toppling, create an image of raw energy. Indeed, the emotional intensity is now conveyed more through paint, form, and rhythm than by subject matter. ■





LANDSCHAFT MIT BÄUMEN

UM 1919

Öl auf Leinwand
um 1919
45,7 x 61 cm
'Soutine' unten rechts

Tuchman/Dunow/Perls L 32

Provenienz

- E. und A. Silberman Galleries, New York
- Leo Model, New York
- Privatsammlung, New York
- Privatsammlung, London

Ausstellungen

- E. & A. Silberman Galleries, New York 1961. Exhibition 1961. Nr. 30
- Finch College Museum of Art, New York 1965/66. French Landscape Painters from Four Centuries. Nr. 62 mit Abb.
- Los Angeles County Museum of Art 1968. Chaim Soutine. Nr. 11, S. 20 mit Abb.
- Odakyu Museum, Tokio; Nara Sogo Museum of Art, Nara; Kasama Nichido Museum of Art, Ibaraki; Hokkaido Museum of Modern Art, Sapporo, 1992/93. Chaim Soutine Centenary Exhibition. Nr. 14 mit Farbabb.
- Museo d'Arte Moderna, Lugano 1995. Chaim Soutine. Nr. 18 mit Farbabb.
- Cheim & Read, New York 2006. The New Landscape/ The New Still Life: Soutine and Modern Art 1950 - 2006. Farbabb.

Literatur

- Courthion, Pierre. Soutine. Peintre du déchirant. 1972. S. 220C mit Abb.
- Westfälisches Landesmuseum, Münster; Kunsthalle, Tübingen; Hayward Gallery, London; Kunstmuseum, Luzern. Ausstellungskatalog Chaim Soutine. Dezember 1981/82. S. 55
- Tuchman, Maurice; Dunow, Esti; Perls, Klaus. Chaim Soutine (1893 - 1943) Werkverzeichnis. Band I. Köln 1993. Nr. 32, S. 144 mit Farbabb.
- Musée d'Art Moderne de Céret, 2000. Soutine: Céret 1919 - 1922. S. 179 mit Farbabb.

LANDSCAPE WITH TREES

C. 1919

oil on canvas
c. 1919
18 x 24 in.
'Soutine' lower right

Tuchman/Dunow/Perls L 32

Provenance

- E. and A. Silberman Galleries, New York
- Leo Model, New York
- Private collection, New York
- Private collection, London

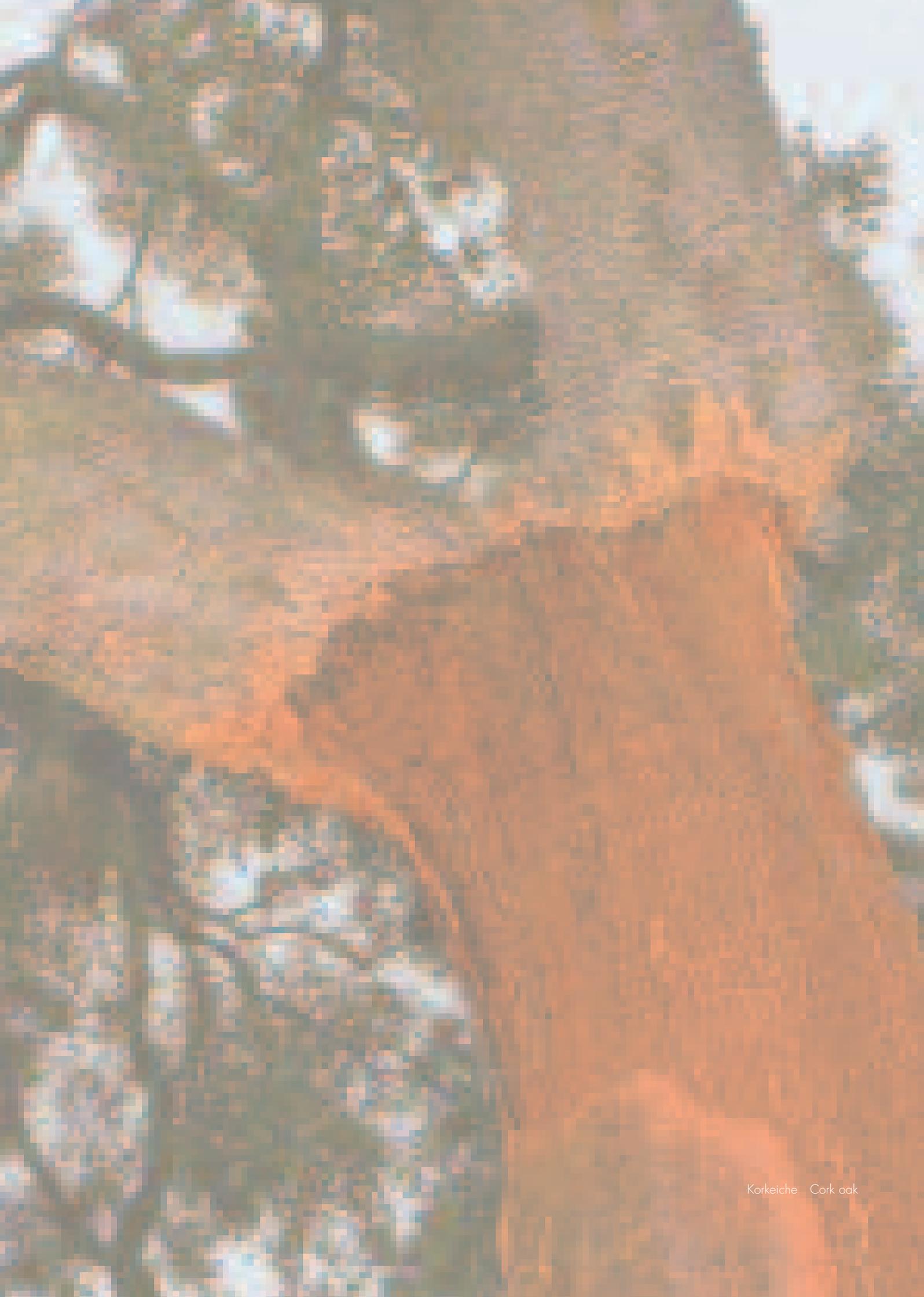
Exhibited

- E. & A. Silberman Galleries, New York 1961. Exhibition 1961. no. 30
- Finch College Museum of Art, New York 1965/66. French Landscape Painters from Four Centuries. no. 62, ill.
- Los Angeles County Museum of Art 1968. Chaim Soutine. no. 11, p. 20, ill.
- Odakyu Museum, Tokyo; Nara Sogo Museum of Art, Nara; Kasama Nichido Museum of Art, Ibaraki; Hokkaido Museum of Modern Art, Sapporo, 1992/93. Chaim Soutine Centenary Exhibition. no. 14, col.ill.
- Museo d'Arte Moderna, Lugano 1995. Chaim Soutine. no. 18, col. ill.
- Cheim & Read, New York 2006. The New Landscape/ The New Still Life: Soutine and Modern Art 1950 - 2006. col. ill.

Literature

- Courthion, Pierre. Soutine. Peintre du déchirant. 1972. p. 220C, ill.
- Westfälisches Landesmuseum, Münster; Kunsthalle, Tübingen; Hayward Gallery, London; Kunstmuseum, Lucerne. Exhibition Catalogue Chaim Soutine. December 1981/82. p. 55
- Tuchman, Maurice; Dunow, Esti; Perls, Klaus. Chaim Soutine (1893 - 1943) Catalogue Raisonné. Vol. I. Cologne 1993. no. 32, p. 144, col. ill.
- Musée d'Art Moderne de Céret, 2000. Soutine: Céret 1919 - 1922. p. 179, col. ill.





Soutines Céret Landschaften übten auf die Nachkriegskünstler in Amerika einen großen Einfluss aus. Diese Landschaften wurden in den Vereinigten Staaten regelmäßig ausgestellt – in New Yorker Galerien, in der Barnes Foundation und im Jahr 1950 in der großen Soutine Ausstellung im Museum of Modern Art.

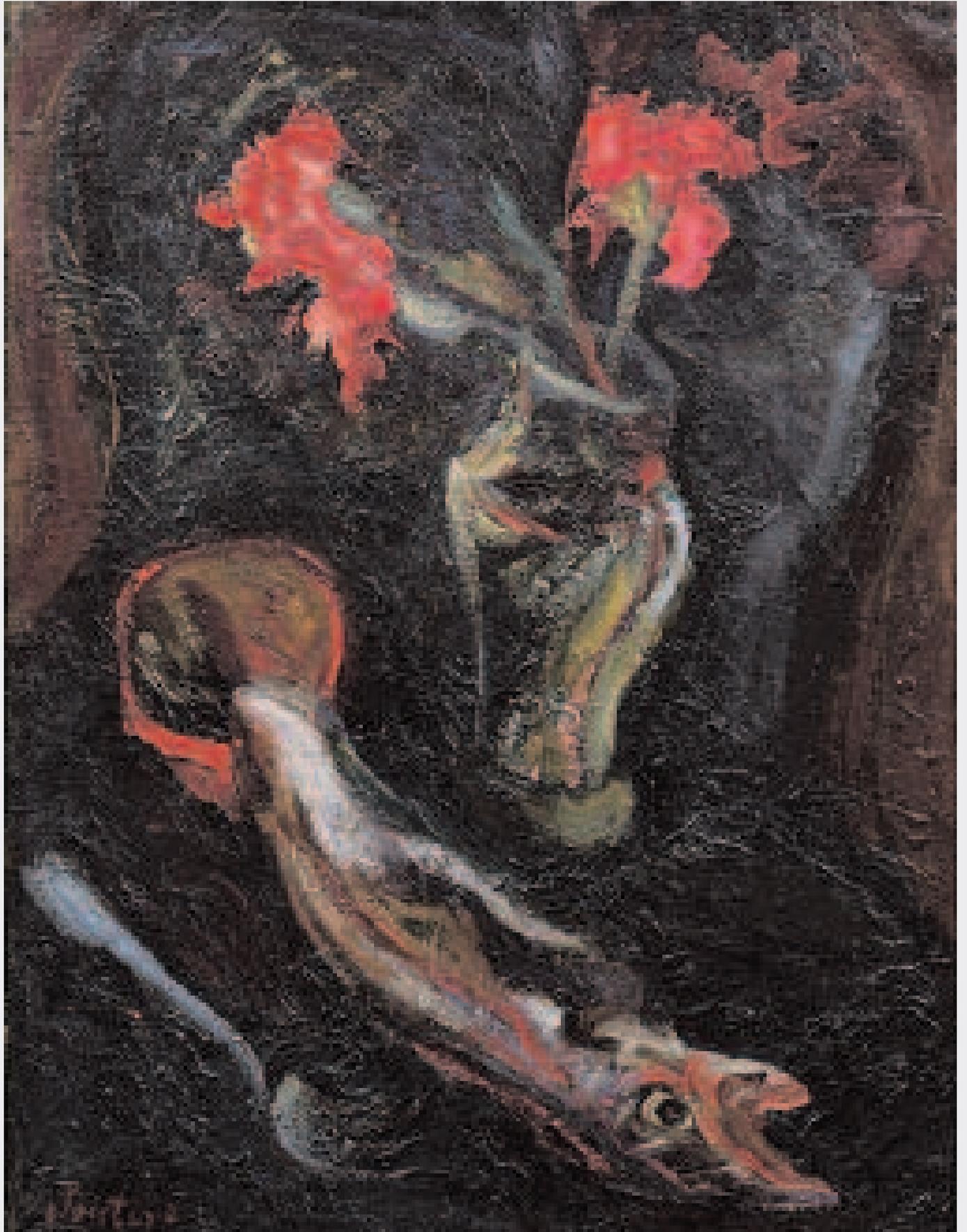
Jack Tworckov, der russisch-amerikanische Künstler und Mitbegründer des 'Abstract Expressionism', sprach von der Affinität zwischen diesen Gemälden und der 'Neuen Malerei'; eine Affinität, die auch von Künstlern wie Willem de Kooning und Jackson Pollock anerkannt wurde. Man darf folgendes Zitat mit Blick auf dieses Bild lesen: „Genau genommen entzieht sich Soutine einer Analyse der Herstellungsweise. Doch eben die Tatsache, daß sich seine Methode nicht durch logische Analyse ergründen läßt, daß die Oberfläche eher als 'geschehen' denn als 'geschaffen' wirkt, erinnert uns überraschenderweise an die großen Erfinder der 'Neuen Malerei' hierzulande

Bei Soutine kommen gewisse Eigenschaften der Komposition, gewisse Einstellungen zur Farbe, die hier als fortschrittlichste Form der Malerei gelten, spontan zum Ausdruck. Sie lassen sich wie folgt zusammenfassen: die Art, wie sein Bild sich in zentrifugalen Wellen zum Rand der Leinwand hinbewegt und sie prall ausfüllt; sein ganz und gar impulsiver Gebrauch von Pigmenten als einem in der Regel dickflüssigen, langsam und zäh fließenden Material, zu dem er sich sinnlich verhält, als handelte es sich um die kräftig und flimmernd gefärbte Ursubstanz; die Weigerung, die Spuren der über die Oberfläche hinweg wirkenden Kraft zu verwischen. All das ergibt ein volles, übersattes, dichtes Bild von enormer Ernsthaftigkeit und Erhabenheit, ohne jegliche Ausschmückung oder jedwedes Zugeständnis an Dekoration.“ ■

The Céret landscapes of Soutine left a mark on the post-war generation of American artists. These landscapes were regularly seen in the United States – in New York galleries, at the Barnes Foundation and in 1950 at the great Museum of Modern Art Soutine exhibition.

Jack Tworckov, the Russian-American painter and co-founder of the 'Abstract Expressionism', spoke of the affinity between these paintings and the 'new painting', an affinity which has since been acknowledged by artists such as Willem de Kooning and Jackson Pollock. His words can be read with this painting in mind "Soutine technically defies analysis of how to do it. But it is precisely this impenetrability to logical analysis as far as his method is concerned, that quality of the surface which appears as if it had happened rather than as 'made', which unexpectedly reminds us of the most original section of the new painting in this country

Certain qualities of composition, certain attitudes toward paint which have gained prestige here as the most advanced painting, are expressed in Soutine in unpremeditated form. These can be summarized as: the way his picture moves towards the edge of the canvas in centrifugal waves filling it to the brim; his completely impulsive use of pigment as a material, generally thick, slow-flowing, viscous, with a sensual attitude toward it, as if it were the primordial material, with deep and vibratory colour; the absence of any effacing of the tracks bearing the imprint of the energy passing over the surface. The combined effect is of a full, packed, dense picture of enormous seriousness and grandeur, lacking all embellishment or any concession to decoration.“ ■



BLUMEN UND FISCH UM 1919

Öl auf Leinwand
um 1919
64,8 x 49,2 cm
'Soutine' unten links

Tuchman/Dunow/Perls SL 19

Provenienz

- William March Campbell, Mobile
- Perls Galleries, New York
- Eric Estorick, London
- Jean-Claude Abreu, Cuba
- Perls Galleries, New York
- Dr. und Frau Paul Todd Makler, Philadelphia
- Perls Galleries, New York
- Privatsammlung, London

Ausstellungen

- Society of the Four Arts, Palm Beach 1952. Paintings by Chaim Soutine. Nr. 23
- Perls Galleries, New York 1953. Soutine. Nr. 10
- Perls Galleries, New York 1954. The William March Collection of Modern French Masterpieces. Nr. 19
- Perls Galleries, New York 1955. The Perls Galleries Collection of Modern French Paintings. Katalog 11, Nr. 216
- Perls Galleries, New York 1956. The Perls Galleries Collection of Modern French Paintings. Katalog 12, Nr. 225
- Perls Galleries, New York 1962. Twenty-one Major Acquisitions. Nr. 15 mit Abb.
- Los Angeles County Museum of Art 1968. Chaim Soutine. Nr. 3 mit Abb.
- Westfälisches Landesmuseum, Münster; Kunsthalle, Tübingen; Hayward Gallery, London; Kunstmuseum, Luzern 1981/82. Chaim Soutine. Nr. 6 mit Abb. (englische Ausgabe)
- Odakyu Museum, Tokio; Nara Sogo Museum of Art, Nara; Kasama Nichido Museum of Art, Ibaraki; Hokkaido Museum of Modern Art, Sapporo, 1992/93. Chaim Soutine Centenary Exhibition. Nr. 20 mit Farbabb.
- Cheim & Read, New York 2006. The New Landscape/ The New Still Life: Soutine and Modern Art 1950 - 2006. Farbabb.
- Pinacothèque de Paris, 2007/08. Soutine. Nr. 9 mit Farbabb.

Literatur

- Tuchman, Maurice; Dunow, Esti; Perls, Klaus. Chaim Soutine (1893 - 1943) Werkverzeichnis. Band I. Köln 1993. Nr. 19, S. 368, Farbabb. S. 369
- Musée d'Art Moderne de Céret, 2000. Soutine: Céret 1919 - 1922. S. 179 mit Farbabb.

FLOWERS AND FISH C. 1919

oil on canvas
c. 1919
25 1/2 x 19 3/8 in.
'Soutine' lower left

Tuchman/Dunow/Perls SL 19

Provenance

- William March Campbell, Mobile
- Perls Galleries, New York
- Eric Estorick, London
- Jean-Claude Abreu, Cuba
- Perls Galleries, New York
- Dr. and Mrs. Paul Todd Makler, Philadelphia
- Perls Galleries, New York
- Private collection, London

Exhibited

- Society of the Four Arts, Palm Beach 1952. Paintings by Chaim Soutine. no. 23
- Perls Galleries, New York 1953. Soutine. no. 10
- Perls Galleries, New York 1954. The William March Collection of Modern French Masterpieces. no. 19
- Perls Galleries, New York 1955. The Perls Galleries Collection of Modern French Paintings. Catalogue 11, no. 216
- Perls Galleries, New York 1956. The Perls Galleries Collection of Modern French Paintings. Catalogue 12, no. 225
- Perls Galleries, New York 1962. Twenty-one Major Acquisitions. no. 15, ill.
- Los Angeles County Museum of Art 1968. Chaim Soutine. no. 3, ill.
- Westfälisches Landesmuseum, Münster; Kunsthalle, Tübingen; Hayward Gallery, London; Kunstmuseum, Lucerne 1981/82. Chaim Soutine. no. 6, ill. (English ed.)
- Odakyu Museum, Tokyo; Nara Sogo Museum of Art, Nara; Kasama Nichido Museum of Art, Ibaraki; Hokkaido Museum of Modern Art, Sapporo, 1992/93. Chaim Soutine Centenary Exhibition. no. 20, col.ill.
- Cheim & Read, New York 2006. The New Landscape/ The New Still Life: Soutine and Modern Art 1950 - 2006. col. ill.
- Pinacothèque de Paris, 2007/08. Soutine. no. 9, col. ill.

Literature

- Tuchman, Maurice; Dunow, Esti; Perls, Klaus. Chaim Soutine (1893 - 1943) Catalogue Raisonné. Vol. I. Cologne 1993. no. 19, p. 368, col. ill. p. 369
- Musée d'Art Moderne de Céret, 2000. Soutine: Céret 1919 - 1922. p. 471, col. ill.



Max Beckmann
Großes Fisch-Stilleben, 1927
Large Still Life with Fish, 1927

Als Soutine 20jährig nach Paris kam, verbrachte er ganze Tage im Louvre. Zu seinen Lieblingsbildern gehörten die Stilleben von Jean-Baptiste Siméon Chardin (Abb. S. 59, 122, 149). Der Forderung des Philosophen der Aufklärung, Jean-Jacques Rousseau 'Retour à la nature' folgend, hatte Chardin die Stillebenmalerei revolutioniert. Er arrangierte nicht länger die mit althergebrachten Bedeutungen überfrachteten höfischen Prunkgefäße, exotischen Früchte und üppigen Blumenarrangements. Seine Stilleben zeigen Geschirr und Speisen der einfachen Leute, sie gemahnen nicht mehr mit erhobenem Zeigefinger an den nahenden Tod, sondern zeigen das Hier und Jetzt des Alltags. Seine Malweise in Verbindung mit der Wahl seiner Motive machten ihn zu einem Vorbild vieler moderner Künstler.

Ein Stilleben von Max Beckmann mit Fischen scheint die wie zufällige Anordnung von Objekten aufzunehmen. Doch wie es für die deutschen Expressionisten typisch ist, deren Bildern im Unterschied zu Soutines zumeist langwierige theoretische Überlegungen zugrunde liegen, hat jedes Objekt seine Bedeutung – vor allem bei Beckmann oft höchst politisch – wie die Zeitung und das wie ein Kanonenrohr wirkende Objekt auf den zweiten Blick belegen.

Auch Soutine inszeniert keine sorgfältig arrangierte Komposition, und auch er kann sich einer gewissen Symbolik nicht ganz entziehen. Die Gabel liegt wie zufällig neben dem Fisch, man kann sich des Gedankens jedoch nicht erwehren, daß sie dazu dienen wird, ihn zu verspeisen.

Der große Unterschied liegt jedoch in der sichtbaren Unruhe und Heftigkeit der Emotion, die aus Soutines Gemälde spricht. Es scheint, als habe er sich in den Fisch hineingefühlt der, mit leuchtendrotem Blut beschmiert, das die Farbe der Blüten in der Vase wiederholt, wie ein dargebrachtes Opfer auf dem Tisch liegt. ■

When Soutine arrived in Paris at the age of twenty, he passed whole days at the Louvre. Some of his favorites were the still lifes of Jean-Baptiste Siméon Chardin (ill. p. 59, 122, 149). According to the dictum 'Retour à la nature' of Jean-Jacques Rousseau, the philosopher of Enlightenment, Chardin had revolutionized the art of the still life. He no longer arranged pompous aristocratic vessels, exotic fruits and opulent flower arrangements fraught with traditional significance. His still lifes display dishes and fare of the simple folk, they no longer serve as a reminder of approaching death, but show the here and now of everyday life. His way of painting, coupled with his choice of motif, have made him a paragon for many modern artists.

A still life by Max Beckmann with fishes seems to make use of this seemingly random arrangement of objects. However, here every object has a meaning, as is typical for the German Expressionists. Their paintings, in contrast to Soutine's, are in most cases based on protracted theoretical – and with Beckmann often highly political – considerations, on second glance evident in the newspaper and the cannon-like object.

Soutine does not stage carefully arranged compositions, but neither can he completely avoid a certain symbolism. We cannot help but think that the fork lying casually next to the fish will serve to eat it.

The big difference lies in the visible agitation and vehemence of emotion in Soutine's painting. It seems as if he empathized with this fish, lying on the table like an offering, smeared with blood that echoes the colour of the flowers in the vase. ■

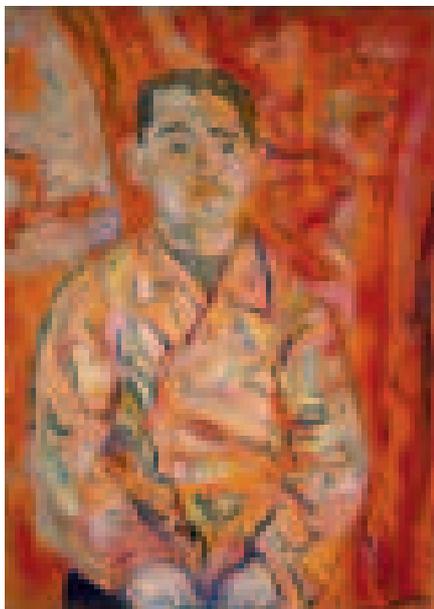


METZGERJUNGE

UM 1919

BUTCHER BOY

C. 1919



Öl auf Leinwand
um 1919
69,9 x 49,5 cm
'Soutine' unten rechts

Das Werk wird in den in Vorbereitung befindlichen Band III des Werkverzeichnisses von Maurice Tuchman und Esti Dunow aufgenommen.

Provenienz

- Henri Bing, Paris
- Pierre Matisse Gallery, New York
- Oveta Culp Hobby, Houston
- Privatsammlung, Houston

Ausstellungen

- Pierre Matisse Gallery, New York 1950.
Selections 1950. Nr. 12 mit Abb.

Literatur

- Courthion, Pierre. Soutine. Peintre du déchirant.
Lausanne 1972. S. 263F mit Abb.

oil on canvas
c. 1919
27 1/2 x 19 1/2 in.
'Soutine' lower right

This work will be included in Volume III of the Catalogue Raisonné currently being prepared by Maurice Tuchman and Esti Dunow.

Provenance

- Henri Bing, Paris
- Pierre Matisse Gallery, New York
- Oveta Culp Hobby, Houston
- Private collection, Houston

Exhibited

- Pierre Matisse Gallery, New York 1950.
Selections 1950. no. 12, ill.

Literature

- Courthion, Pierre. Soutine. Peintre du déchirant.
Lausanne 1972. p. 263F, ill.

DAS WHO'S WHO
DER PROVENIENZ

THE WHO'S WHO
OF PROVENANCE



OVETA CULP HOBBY

1905 - 1995

Ihr Enkel Paul Hobby schreibt über sie:

Oveta Culp Hobby war in jeder Hinsicht eine bahnbrechende Frau. Die erste Ministerin für Gesundheit, Bildung und Wohlfahrt der Vereinigten Staaten, die zweite Frau in einem Regierungskabinett, eine führende Herausgeberin, Gründerin des Women's Army Corps und die Liste ließe sich fortführen. Dennoch definierte sie sich nicht durch ihre Leistungen in Bereichen, die damals den Männern vorbehalten waren. Sie tat, was sie tun konnte als Frau, indem sie Weiblichkeit nicht als Postulat geltend machte, sondern als glückliche biologische Tatsache bejahte. Ihr Denken kreiste nicht um die Geschlechterfrage, sondern um Verdienste, dem inneren Wert eines Menschen, einer Sache, eines Arguments oder eines geschäftlichen Vorschlags. In allen Lebensbereichen bewegte sich ihr Blick für Schönheit auf dem höchsten, verdienstvollsten Niveau. Ihre Kunstsammlung beinhaltete vornehmlich post-impressionistische, figurliche Werke mit ausdrucksstarken Pinselstrichen und Inhalten. Ich erinnere mich an viel Charakter, Farbe und Präsenz. Jede Arbeit schien eine eigene Geschichte zu haben. Obwohl ihre Sammlung sehr persönlich und sorgfältig zusammengestellt war, wurden Teile daraus regelmäßig in verschiedenen Museen der Öffentlichkeit gezeigt. Sie freute sich sehr an den Werken, die sie sammelte und jedes von ihnen war in seiner Hinsicht herausragend. Sie war keine besessene Sammlerin, wollte weder die Qual des Künstlers zur Schau stellen noch ein bestimmtes Landschaftsbild an ihrer Wand hängen haben. Die Linien und Kompositionen ihrer Werke waren schön, ihre Anordnung war wohltuend und jedes Werk wirkte sowohl für sich allein als auch in der Menge. Sie waren, mit anderen Worten, friedlich und ruhig, wie sie selbst.

OVETA CULP HOBBY

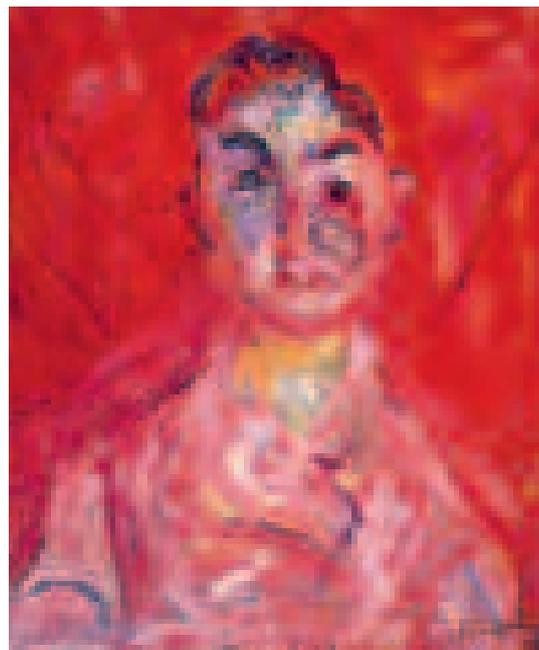
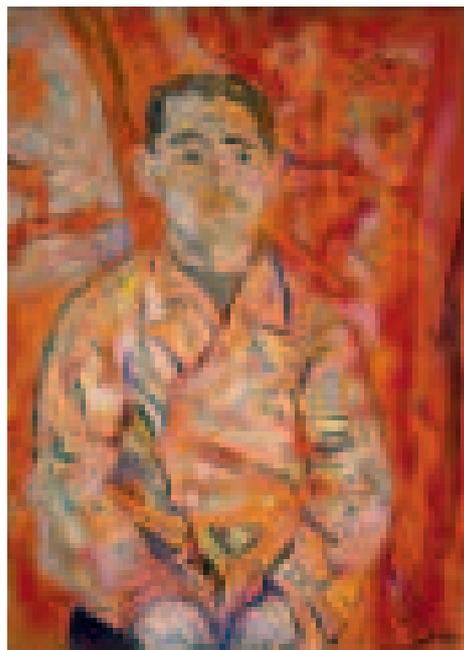
1905 - 1995

Her grandson, Paul Hobby, writes about her:

Oveta Culp Hobby was a pioneer in a woman by any definition. The first United States Secretary of Health Education and Welfare, the second woman in a presidential cabinet, leading publisher, founder of the Women's Army Corps; the list goes on. But her list of accomplishments in what was then a man's world don't define her. She did what she did as a woman, embracing femininity not as a statement but as a biological fact to be celebrated. Her world view was not about gender, it was about merit — the inherent value of a person, or a thing, or an argument, or a business proposal. Her eye for beauty in every category in her life operated at the highest, most meritorious level. Her art collection was comprised of predominantly post-impressionistic work, mostly figurative, strong in brushstroke and content. I recall lots of character, colour and presence. Every piece seemed to have a story. While her collection was very personal and meticulously chosen, pieces were regularly on exhibition at various museums for the public to enjoy. The works she collected pleased her deeply because they were excellent in their own context. Not a frenetic collector, or one who wanted to demonstrate the artist's anguish, or to have a particular landscape on her wall, her pieces were beautiful in line and composition, soothing in their disposition and each equally comfortable by themselves or in a crowd. They were, in other words, serene and calm, as she was.

Chaim Soutine
Metzgerjunge, 1919
Butcher Boy, 1919

Chaim Soutine
Metzgerjunge, um 1919 - 20
Butcher Boy, c. 1919 - 20



Zu den großartigsten Entdeckungen der vergangenen 15 Jahre, seit der Veröffentlichung des Chaim Soutine Werkverzeichnis, gehört dieses lebhaftes Portrait eines *Metzgerjungen*, das etwa im Jahr 1919 in Céret entstand.

Das Bild ist seit 1950 nicht mehr öffentlich ausgestellt worden. Es wurde von der bedeutenden Persönlichkeit des amerikanischen öffentlichen Lebens und privaten Kunstsammlerin Oveta Culp Hobby (siehe S. 103) erworben. Als Kennerin moderner Malerei war sie Stammkundin des New Yorker Kunsthändlers Pierre Matisse, Sohn von Henri Matisse, der ihr den *Metzgerjungen* verkaufte.

Immer und immer wieder bat Soutine den hier portraitierten jungen Mann, ihm Modell zu sitzen. Abgebildet (oben rechts) ist ein weiteres Portrait von ihm, das fast ausschließlich in Rottönen gehalten ist: Sowohl dieses Bild als auch der in dieser Ausstellung präsentierte *Metzgerjunge* (oben links) sind beispiellose künstlerische Konzeptionen. Daß Soutine sich der Kühnheit der Konzeption bewusst war, als er ein gänzlich rotes Feld schuf, wird dadurch belegt, daß er in einem weiteren Bild dasselbe Modell – diesmal nicht im Metzgerkittel, sondern in Anzug und Krawatte – mit kühlen grünblauen Farbtönen umgibt. Die Anspielung auf den Beruf durch die Farbe – rot für den Metzger und kühle Farben für den Alltagsmenschen – ist offensichtlich.

Among the finest discoveries in the past fifteen years, since the publishing of the Chaim Soutine catalogue raisonné is this vigorous portrait of the *Butcher Boy*, painted at Céret, circa 1919.

The painting has not been seen publicly since 1950. It was acquired by a distinguished American public figure and very private art collector, Oveta Culp Hobby (see p. 103). She was known as a connoisseur of modern paintings and was a favorite client of New York dealer, Pierre Matisse, the son of Henri, who sold her the *Butcher Boy*.

Soutine was driven time and again to have the young man portrayed here sit for him. Another portrayal of him (above, right), painted almost entirely in various red tones: a virtually unprecedented artistic conception seen both in this painting and in the *Butcher Boy* (above, left) of this exhibition. That the artist was fully cognizant of his bold conception in creating an all-over red field is demonstrated when, painting the same model, but this time dressed in suit and tie rather than workman's gear – the butcher's tunic – Soutine harnesses a cool green-blue palette. The suggestiveness of colour to vocation, of red to butchery and cool tones to everyday life, is manifest.



Chaim Soutine
Konditor, um 1927
Pastry Cook, c. 1927

Die einfarbige Palette, mit einer Vielzahl verschiedener Töne und Schattierungen, wird zum Erkennungsmerkmal des Künstlers, wie etwa bei der *Frau in Rot* (Abb. nächste Seite) oder den Konditoren von Céret und später von Paris in ihrer weißen Arbeitskleidung (Abb. oben). Als Gegenentwurf zu dieser virtuoson Darbietung von Rottönen ist die Arbeitskluft der Konditoren eine Glanzleistung in verschiedenen, farblich gesprenkelten Weißschattierungen. Der Kittel des *Metzgerjungen* strahlt pure Lebenskraft und künstlerischen Überschwang aus. Wie Clement Greenberg feststellte, ist der Kittel „mit einem Duktus gemalt, der nur mit dem Rembrandts vergleichbar ist“.

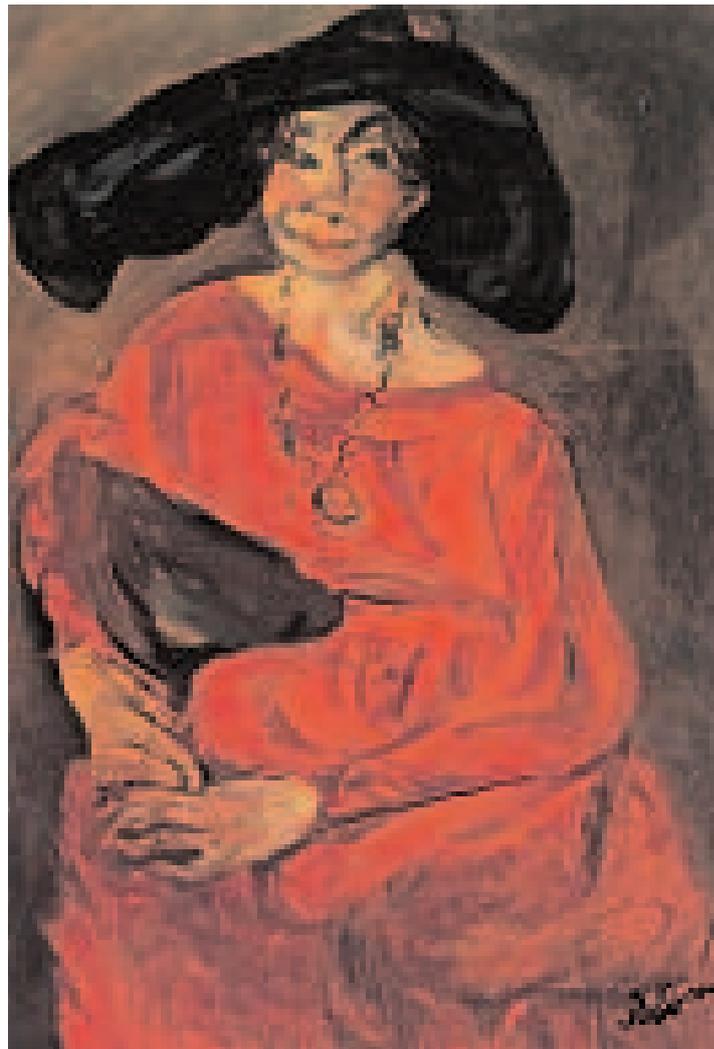
In Soutines Portraits von Personen in Arbeitskleidung dient die Uniform als eine Art künstlicher Haut, eine Erweiterung oder Analogie des Fleisches. Er strebte danach, beides in eine Ölpigmentmembrane zu übersetzen, die ihm als quasi protoplasmatische Quelle allen Seins galt. Das Entblößen von nacktem Fleisch war im Shtetl streng verpönt; auf diese Weise konnte der Künstler also Kindheitsängste umgehen und die Pigmente mittels der Impastotechnik auftragen, als handelte es sich um lebendigen Ton.

Der junge Mann, der mindestens drei Mal für Soutine Modell saß, war dabei offenbar außerordentlich geduldig und ausdauernd. Soutine selbst sagte über seine

The single colour palette – inflected with a richness and variety of tones and accents – becomes a hallmark of the artist: the *Woman in Red* (next page) the pastry cooks of Céret and later of Paris in their white uniforms (above). The virtuoso display of reds is transformed into a virtuoso tour de force of nuanced and colour-flecked whites in the uniforms of the pastry cooks. Passages of sheer vitality and painterly exuberance characterize the tunic in the *Butcher Boy*. Indeed, the garment itself, “painted with a touch”, as Clement Greenberg observed, “that can be likened only to Rembrandt”.

In Soutine’s portraits of costumed figures, the uniform serves as a sort of artificial skin, an extension of or analogy to flesh. He sought to translate both materials into a membrane of oil pigment, for him a sort of protoplasmic source of all things. In light of the severe injunction in the shtetl of witnessing naked flesh, it is understandable that the artist could avoid boyhood anxieties and work the impasto of pigment as if it were living clay.

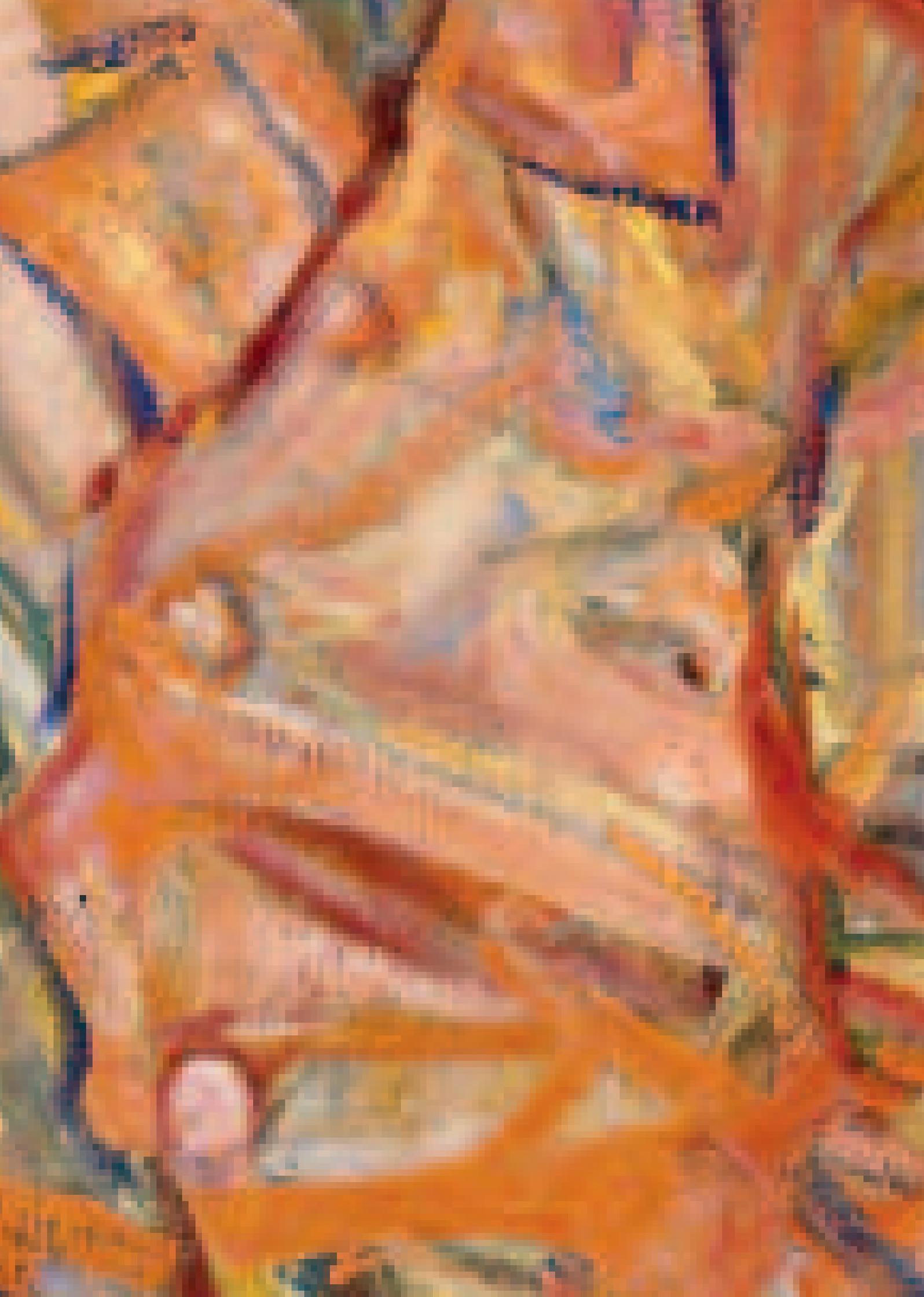
As a model, the young man who posed at least three times for Soutine apparently manifested exceptional patience and endurance. Soutine himself spoke of his

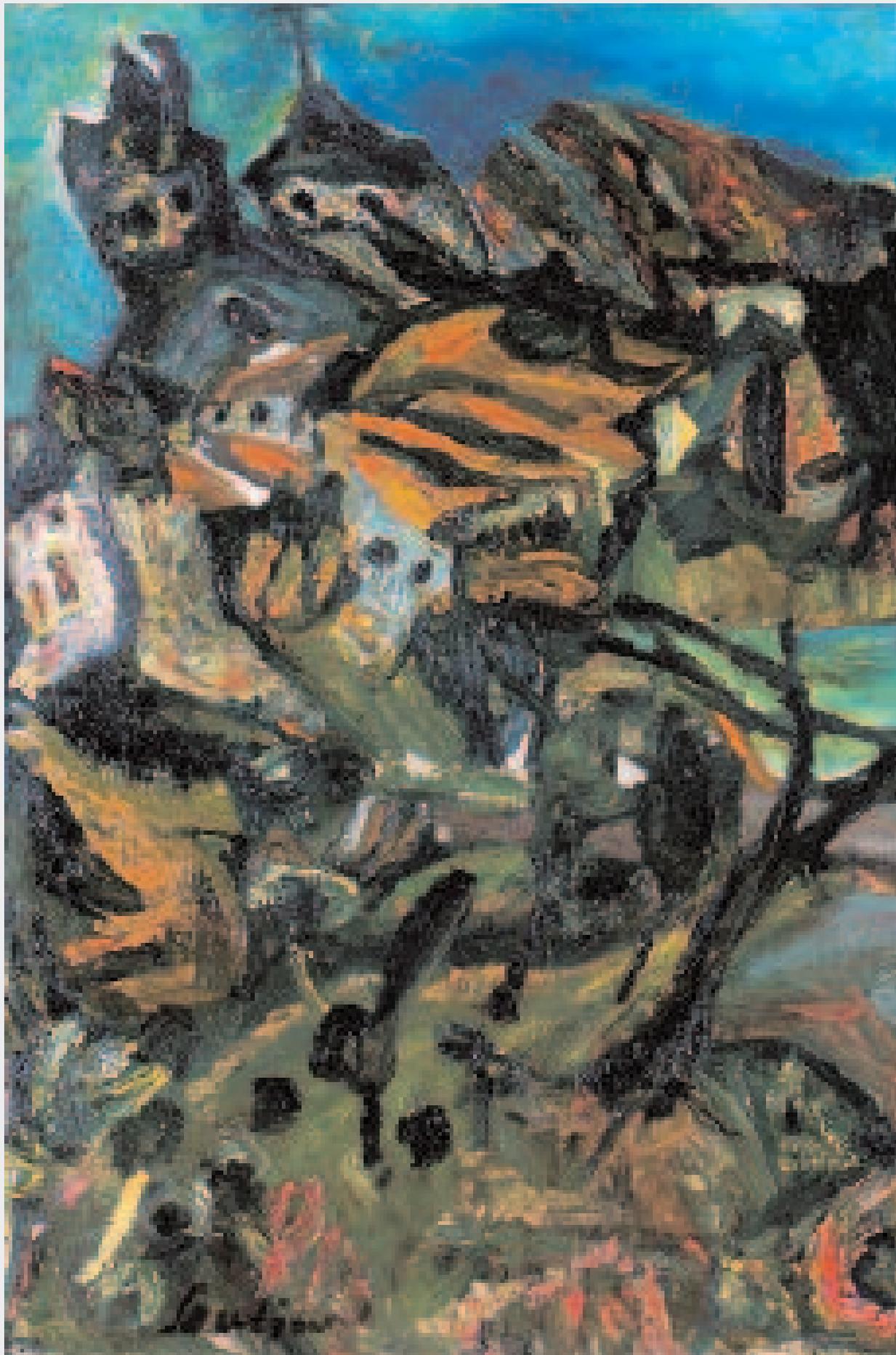


Chaim Soutine
Frau in Rot, um 1923 - 24
Woman in Red, c. 1923 - 24

Schwierigkeiten mit Modellen „Für ein Portrait muss man sich Zeit lassen, aber das Modell wird schnell müde und bekommt dann einen dummen Gesichtsausdruck. Dann muss man sich beeilen, und das ärgert mich. Ich verliere die Nerven Haben die Modelle erst begriffen, daß sie mir bei meiner Arbeit helfen, indem sie stillsitzen und nichts sagen, geht alles gut Manchmal ist mit dem Modell alles in Ordnung, aber dann läuft etwas mit der Arbeit schief. Entweder ich verliere den Umriss der Nase, des Mundes, der Augen, oder sonst etwas Dann fange ich an zu schreien und schmeiße alles auf den Boden. Ich gebe zu, das ist dumm und sogar schrecklich, und ich bin in einem solchen Moment immer entsetzt, aber danach bin ich erschöpft, wie eine gebärende Frau, aber überzeugt, daß das Bild besser wird.“ ■

difficulty with his sitters “To do a portrait, it’s necessary to take one’s time, but the model tires quickly and assumes a stupid expression. Then it’s necessary to hurry up and that irritates me. I become unnerved Once the models understand that they are helping me work by sitting still and saying nothing, all goes well Sometimes the model is all right, but then something goes wrong with the work. I lose my outline of the nose, the mouth or the eyes, or something else I begin to scream and throw everything on the floor. I admit that this is stupid and even horrible and I am always terrified at this moment, but afterwards, like a woman in childbirth, I’m exhausted but certain that the picture will be better.” ■







FEIGENBÄUME

UM 1920/21

FIG TREES

C. 1920/21



Öl auf Leinwand
um 1920/21
72,1 x 94,6 cm
'Soutine' unten links

Tuchman/Dunow/Perls L 65

Provenienz

- Henri Bing, Paris
- Dr. Jacques Soubiès, Paris
- Auktion: Hôtel Drouot, Paris. Collection de feu le Docteur Jacques Soubiès, 13. Dezember 1940. Kat. Nr. 93
- Privatsammlung
- Art/Mod, Genf
- Ebba und Isaac Rabinovitz, München
- Privatsammlung, Paris

Ausstellungen

- Museo d'Arte Moderna, Lugano 1995. Chaim Soutine. Nr. 27 mit Farbabb.
- Musée d'Art Moderne de Céret, 2000. Soutine: Céret 1919 - 1922. S. 227 mit Farbabb.
- Galerie Gmurzynska, Köln 2001. The Impact of Chaim Soutine (1893 - 1943): De Kooning, Pollock, Dubuffet, Bacon. S. 160 mit Farbabb.

Literatur

- Courthion, Pierre. Soutine. Peintre du déchirant. 1972. S. 203G mit Abb.
- Tuchman, Maurice; Dunow, Esti; Perls, Klaus. Chaim Soutine (1893 - 1943) Werkverzeichnis. Band I. Köln 1993. Nr. 65, S. 179 mit Farbabb.

oil on canvas
c. 1920/21
28 3/8 x 37 1/4 in.
'Soutine' lower left

Tuchman/Dunow/Perls L 65

Provenance

- Henri Bing, Paris
- Dr. Jacques Soubiès, Paris
- Auction: Hôtel Drouot, Paris. Collection de feu le Docteur Jacques Soubiès, December 13, 1940. Lot 93
- Private collection
- Art/Mod, Geneva
- Ebba and Isaac Rabinovitz, Munich
- Private collection, Paris

Exhibited

- Museo d'Arte Moderna, Lugano 1995. Chaim Soutine. no. 27, col. ill.
- Musée d'Art Moderne de Céret, 2000. Soutine: Céret 1919 - 1922. p. 227, col. ill.
- Galerie Gmurzynska, Cologne 2001. The Impact of Chaim Soutine (1893 - 1943): De Kooning, Pollock, Dubuffet, Bacon. p. 160, col. ill.

Literature

- Courthion, Pierre. Soutine. Peintre du déchirant. 1972. p. 203G, ill.
- Tuchman, Maurice; Dunow, Esti; Perls, Klaus. Chaim Soutine (1893 - 1943) Catalogue Raisonné. Vol. I. Cologne 1993. no. 65, p. 179, col. ill.



Chaim Soutine
Landschaft in Céret, um 1920
Céret Landscape, c. 1920

Chaim Soutine
Häuser in Céret, um 1920 - 1921
Houses at Céret, c. 1920 - 1921

In seinem Aufsatz zur Soutine Ausstellung des Jahres 1963 im Arts Council of Great Britain, spricht David Sylvester lebhaft über die Céret Landschaften: „Das Anschauen eines Céret (Bildes) ... hat nichts mit dem Betrachten einer Landschaft zu tun. Hier herrscht ein Dschungel von Farben, eine Schicht undurchdringlicher als die andere, nicht nebelhaft, aber doch von einer verschwenderischen Dunkelheit, in der das Licht eingeschlossen ist, wie in Porphyry oder Basalt oder Chalcedon. Dieses Licht gehört den Formen an, es fällt nicht auf sie. Auch die Stimmung hat nichts mit dem Wetter an einem bestimmten Ort zu einem bestimmten Zeitpunkt zu tun Es spielt keine Rolle, ob es Mittagszeit ist oder die Dunkelheit hereinbricht, ob es regnet oder der Wind weht.

Ebenso unbedeutend sind die von den Formen verkörperten Dinge – sei es nun ein Hügel, ein Haus oder ein Baum. Wir nehmen sie zwar zur Kenntnis, aber wir spüren nicht, daß diese besondere Umwandlung eines Gegenstands es uns erlaubt, solche Gegenstände auf eine neue Art zu sehen, wie etwa beim Betrachten eines Matisse, eines Bonnard oder eines Picasso. Wir deuten diese Landschaft nicht als Darstellung von Gegenständen und ihren Beziehungen untereinander. Unser Bewusstsein geht durch die Gegenstände hindurch. Es reagiert auf Rhythmen, auf ein wechselseitiges Spiel von Kräften. Die Formen türmen sich über uns auf wie eine Klippe und während unser Auge über sie hinweggeht, haben wir das Gefühl, eine Felswand zu besteigen. Was wir über die Dichte dieser Formen wissen, über ihre Unbeständigkeit und Beständigkeit, ihren Widerstand und ihre Nachgiebigkeit, wissen wir durch unsere vorgestellte Berührung der Oberfläche. Es ist, als wären wir blind. Wir sehen nicht die Landschaft, sondern den Farbauftrag: Die Farbe vermittelt uns das, was wir wüssten beziehungsweise nicht wüssten, befänden wir uns innerhalb der Landschaft, blind.“

In his essay for the 1963 Arts Council of Great Britain Soutine exhibition, David Sylvester eloquently speaks of the Céret landscapes “Looking at a Céret ... has nothing to do with the experience of gazing at a landscape. Here is a jungle of colour, layer upon impenetrable layer, not murky but of a luxurious darkness in which light is held as in porphyry or basalt or chalcedony. It is a light that belongs to the forms, not a light thrown upon them. The atmosphere, similarly, has nothing to do with how the weather is behaving in a given area at a certain time Whether it is noon or dusk, whether it is raining or the wind is blowing, is of no concern.

Nor is it really a matter of importance what things the shapes stand for – that this is a hill or a house or a tree. We acknowledge that it is, but we get no feeling – such as we do before a Matisse, a Bonnard, a Picasso – that this particular transformation of an object is making us see this kind of object in a new way. We do not read this landscape in terms of objects and relations between objects. Our awareness cuts through objects. It responds to rhythms, to an interplay of forces.

The forms mount up over us like a cliff, and as our eye moves over them we have the sensation of clambering up a cliff face. What we know about the density of these forms, about their stability and instability, their resistance and their give, is what we know through our imagined contact with the surface. It is as if we were blind. We do not see the landscape, we see the paint: the paint conveys what we would know and would not know if we were in the landscape, blind. “



Céret

Ganz ähnlich schrieb Karel Appel, Soutine erfahre eine Landschaft „als wäre er ein Tier“.

Die Céret Landschaften sind oft als unbeständig und erdbebenhaft beschrieben worden, zitternd vor Bewegung, Aufruhr und Fieber. Dieses Gefühl der Unbeständigkeit rührt teilweise daher, daß Soutine klare waagerechte oder senkrechte Linien in seinen Formen vermied. Das Wanken und Kippen der Häuser auf ihren Fundamenten, die Verschiebung der Bäume und die Glätte des Bodens werden dadurch augenfällig.

Monroe Wheeler, der Kurator der bahnbrechenden Soutine Retrospektive des Jahres 1950 im Museum of Modern Art, einer Ausstellung, die Soutine als Vorbild für die 'Abstrakten Expressionisten der Nachkriegszeit etablierte, schrieb im Ausstellungskatalog „War Soutine damals das, was man einen 'Abstrakten Expressionisten' nennen könnte? ... In einer überschwenglichen Würdigung der natürlichen Formen entwickelte er auf seiner Leinwand übernatürliche, edelsteinartige Pigmente und willkürliche schroffe Gefüge und trieb das Gesamtmuster so weit, daß wir kaum noch wissen oder wissen wollen, was es darstellt. Doch die Empfindungskraft, mit der er das ausdrückt, was es beseelte, ist stärker als bei den meisten abstrakten Arbeiten.“

Unabhängig von der Abstraktheit oder scheinbaren Undeutbarkeit des Bildes steht dennoch fest, daß ihm das Sehen und Erfahren einer bestimmten Szene zugrunde liegt. Betrachtet man ein Foto der Stelle in Céret (siehe oben), wird deutlich, wie sorgfältig Soutine die Eigenart des Motivs beobachtet und festgehalten hat; man beachte etwa die Aufmerksamkeit, die er den Details der Kirche im Hintergrund widmete.■

In a similar vein, Karel Appel, said that Soutine experienced landscape “as if he were an animal”.

Indeed, the Céret landscapes have often been described as unstable and earthquake-like, vibrating with movement, upheaval, and fever. Indeed, Soutine's avoidance of any pure horizontals or verticals in his forms accounts in part for the feeling of instability. The rock and tilt of houses on their foundations, the shift of trees and the slipperiness of the ground are made literal by this device.

Monroe Wheeler, the curator of the ground-breaking Museum of Modern Art Soutine retrospective of 1950, an exhibition that established Soutine as a pillar for the post-war Abstract Expressionists, wrote in the catalogue “Was Soutine at this time what might be called an abstract expressionist? ... In exuberant celebration of the natural forms, he developed upon his canvas supernatural jewel-like pigments and arbitrary rugged textures, and carried the over-all pattern so far that we scarcely know or care what it represents. But it expresses what inspired it with a force of emotion stronger than most abstract canvases.”

Nonetheless, regardless of how abstract or seemingly illegible the image, it is clear that a particular scene has been observed and experienced. One can look at a photograph of the site at Céret (above) and recognize how carefully Soutine has looked and captured the specificity of the motif – note the attention paid to the details of the church in the distance.■







**ZWEI FASANE
AUF EINEM TISCH**
UM 1926

**TWO PHEASANTS
ON A TABLE**
C. 1926



Öl auf Leinwand
um 1926
50,3 x 64,8 cm
'Soutine' unten rechts

Das Werk wird in den in Vorbereitung befindlichen
Band III des Werkverzeichnisses von Maurice Tuchman
und Esti Dunow aufgenommen.

Provenienz
- Privatsammlung
- Privatsammlung, New York

Ausstellungen
- Cheim & Read, New York 2006. The New Landscape/
The New Still Life: Soutine and Modern Art 1950 - 2006.
Farbabb.

oil on canvas
c. 1926
19 3/4 x 25 1/2 in.
'Soutine' lower right

This work will be included in Volume III of the Catalogue
Raisonné currently being prepared by Maurice Tuchman
and Esti Dunow.

Provenance
- Private collection
- Private collection, New York

Exhibited
- Cheim & Read, New York 2006. The New Landscape/
The New Still Life: Soutine and Modern Art 1950 - 2006.
col. ill.



Lovis Corinth
Fasan und Früchte, 1918
Pheasant and Fruits, 1918

Dieses gehört zu den auf- und anregendsten Stilleben Soutines. Die Pinselführung ist feinfühlig, unendlich schwungvoll und locker, und doch von unerschütterlicher Stetigkeit. Die beiden Fasane liegen auf einem weißen Tuch, ähnlich einem Leichentuch, und ihr Lebenshauch ist eben entwichen.

Hier kommt einem in den Sinn, was Willem de Kooning über Soutine sagte, nachdem er die Sammlung Barnes zum ersten Mal gesehen hatte „die Werke von Matisse hatten ein ganz eigenes Licht, doch die Soutines leuchteten von innen heraus – es war eine andere Art von Licht“. Jacques Lipchitz erinnerte sich, daß Soutine „seine Pigmente dazu bringen konnte, Licht zu atmen. Das kann man weder erlernen, noch sich aneignen. Es ist ein Geschenk Gottes. Seine Malerei besaß etwas, das man seit Generationen nicht mehr gesehen hatte – jene Gabe, Leben in Farbe und Farbe in Leben zu übersetzen.“

Das Gefieder ist von herrlicher Vielfarbigkeit. Die Vergrößerung eines jeden beliebigen Ausschnitts aus diesem Bereich würde den Bildern der neuen Generation von Expressionisten nach dem Zweiten Weltkrieg ähneln. Der Kritiker Harold Rosenberg, der zur Beschreibung vieler dieser Künstler den Begriff 'Action Painting' prägte, sprach von amerikanischen Malern, die zu ihrem Stil „gefunden haben könnten, indem sie zwei Quadratzentimeter eines Soutine oder eines Bonnard unter ein Mikroskop gelegt haben“.

Von einem der wenigen, die Soutine bei der Arbeit beobachten konnten, wissen wir, daß er buchstäblich dutzende Pinsel mit lebhaften Farben getränkt gegen die Leinwand „schleuderte wie giftige Schmetterlinge“. ■

Among the most ecstatic and exhilarating of Soutine still lifes, painted with the most delicate touch, ever-vibrant and feathery, but unwavering in its constancy. The two pheasants are depicted on a white shroud-like cloth, presented at a moment when the breath of life has just been exhaled.

Willem de Kooning's comment about Soutine, after he first saw the Barnes Collection, comes to mind "the Matisses had a light of their own, but the Soutines had a glow that came from within the paintings – it was another kind of light". Jacques Lipchitz recalled that Soutine "could make his pigments breathe light. It is something which cannot be learned or acquired. It is a gift of God. There was a quality in his painting that one has not seen for generations – this power to translate life into paint – paint into life."

A gorgeous multitude of colour is found in the plumage. Any detailed section of these areas could be magnified greatly and thereby resemble paintings made by the new generation of Expressionists after World War II. The critic Harold Rosenberg, who coined the term 'action painting' to describe many of these artists, spoke of Americans with styles "which the painter could have acquired by putting a square inch of a Soutine or a Bonnard under a microscope".

A rare viewer of Soutine at work exclaimed that he virtually threw dozens of paint brushes loaded with vivid hue at the canvas, "flinging them like poisonous butterflies". ■



FASANE UM 1926

Öl auf Leinwand
um 1926
65,7 x 50,5 cm
'Soutine' oben links

Tuchman/Dunow/Perls SL 109

Provenienz

- Paul Guillaume, Paris
- Valentine Gallery (Valentine Dudensing), New York
- Leonard C. Hanna, Jr., Cleveland
- Cleveland Museum of Art,
Sammlung Leonard C. Hanna, Jr.
- Wildenstein & Co., New York
- Alex Reid and Lefevre, Ltd., London
- Takashimaya and Co., Ltd., Tokyo
- Marlborough Gallery, New York
- Herr und Frau Eugene Istomin, Washington, D.C.
- Privatsammlung, New York

Ausstellungen

- Valentine Gallery (Valentine Dudensing), New York 1939. Twenty-three Paintings by Soutine. Nr. 10. (?)
- Valentine Gallery (Valentine Dudensing), New York 1941. Program (Gruppenausstellung). Nr. 20
- Society of the Four Arts, Palm Beach 1946. Abstract and Expressionist Paintings. Nr. 38
- Museum of Modern Art, New York; Cleveland Museum of Art 1950/51. Soutine. S. 112, S. 46
- Society of the Four Arts, Palm Beach 1952. Paintings by Chaim Soutine. Nr. 3 mit Abb.
- Cleveland Museum of Art, 1958. In Memoriam Leonard C. Hanna, Jr. Nr. 36 mit Abb.
- Lefevre Gallery, London 1966. Nineteenth and Twentieth Century French Paintings and Drawings. Nr. 14 mit Abb.
- Odakyu Museum, Tokio; Nara; Ibaraki; Sapporo, 1992/93. Chaim Soutine Centenary Exhibition. Nr. 61 mit Farbabb.
- Galerie Gmurzynska, Köln 2001. The Impact of Chaim Soutine. S. 149 mit Farbabb.
- Cheim & Read, New York 2006. The New Landscape/ The New Still Life: Soutine and Modern Art. Farbabb.
- Pinacothèque de Paris, 2007/08. Soutine. Nr. 62

Literatur

- Brian, Doris. Soutine Turns to Classicism. In: Art News, New York. 18. März 1939. S. 7. (?)
- Sweeney, James Johnson. Exhibitions in New York: Twenty-three Paintings by Soutine. In: Parnassus. April 1939. S. 22. (?)
- Lane, James W. Program for a Modern Gallery's Next 15 Years. In: Art News. 15. - 31. Dez. 1941. S. 20 Abb.
- Tuchman, Maurice. In: Art International. 20. Januar 1974. S. 33 mit Farbabb.
- Tuchman, Maurice; Dunow, Esti; Perls, Klaus. Chaim Soutine (1893 - 1943) Werkverzeichnis. Band I. Köln 1993. Nr. 109, S. 486, Farbabb. S. 488

BRACE OF PHEASANTS C. 1926

oil on canvas
c. 1926
25 7/8 x 19 7/8 in.
'Soutine' upper left

Tuchman/Dunow/Perls SL 109

Provenance

- Paul Guillaume, Paris
- Valentine Gallery (Valentine Dudensing), New York
- Leonard C. Hanna, Jr., Cleveland
- Cleveland Museum of Art,
Collection Leonard C. Hanna, Jr.
- Wildenstein & Co., New York
- Alex Reid and Lefevre, Ltd., London
- Takashimaya and Co., Ltd., Tokyo
- Marlborough Gallery, New York
- Mr. and Mrs. Eugene Istomin, Washington, D.C.
- Privat Collection, New York

Exhibited

- Valentine Gallery, New York 1939. Twenty-three Paintings by Soutine. no. 10. (?)
- Valentine Gallery, New York 1941. Program (group exhibition). no. 20
- Society of the Four Arts, Palm Beach 1946. Abstract and Expressionist Paintings. no. 38
- Museum of Modern Art, New York; Cleveland Museum of Art 1950/51. Soutine. p. 112, p. 46
- Society of the Four Arts, Palm Beach 1952. Paintings by Chaim Soutine. no. 3, ill.
- Cleveland Museum of Art, 1958. In Memoriam Leonard C. Hanna, Jr. no. 36, ill.
- Lefevre Gallery, London 1966. Nineteenth and Twentieth Century French Paintings and Drawings. no. 14, ill.
- Odakyu Museum, Tokyo; Nara; Ibaraki; Sapporo, 1992/93. Chaim Soutine Centenary Exhibition. no. 61, col.ill.
- Galerie Gmurzynska, Cologne 2001. The Impact of Chaim Soutine. p. 149, col. ill.
- Cheim & Read, New York 2006. The New Landscape/ The New Still Life: Soutine and Modern Art. ill.
- Pinacothèque de Paris, 2007/08. Soutine. no. 62, col. ill.

Literature

- Brian, Doris. Soutine Turns to Classicism. In: Art News, New York. March 18, 1939. p. 7. (?)
- Sweeney, James Johnson. Exhibitions in New York: Twenty-three Paintings by Soutine. In: Parnassus. April 1939. p. 22. (?)
- Lane, James W. Program for a Modern Gallery's Next 15 Years. In: Art News. Dec. 15 - 31, 1941. p. 20, ill.
- Tuchman, Maurice. In: Art International. January 20, 1974. p. 33, ill.
- Tuchman, Maurice; Dunow, Esti; Perls, Klaus. Chaim Soutine (1893 - 1943) Catalogue Raisonné. Vol. I. Cologne 1993. no. 109, p. 486, col. ill. p. 488

DAS WHO'S WHO DER PROVENIENZ

PAUL GUILLAUME

1891 - 1934

1891 in Paris geboren, eröffnete er bereits 1914 eine kleine Galerie. Guillaume Apollinaire machte ihn mit vielen Künstlern bekannt. Als er 1920 in die rue la Boétie zog, war er bereits einer der führenden Galeristen für moderne Kunst in Paris. Er verstand sich nicht nur als Händler, sondern betreute seine Künstler, ihr Wohlergehen lag ihm am Herzen. Doch er sammelte auch selbst und wünschte sich, seine Sammlung einmal im Louvre zu sehen. Als er 1934 mit nur 43 Jahren starb, erbte seine Witwe Domenica die Kunstsammlung, die sie 1959 und 1963, zusammen mit der ihres zweiten Ehemannes, Jean Walter, an den französischen Staat verkaufte. Nach extensiven Umbauarbeiten sind die 144 Gemälde der Sammlung Guillaume-Walter seit 1984 im Musée de l'Orangerie ausgestellt.

VALENTINE DUDENSING

1901 geboren, gründete 1924 die Dudensing Galleries in New York, die sie später in Valentine Gallery umbenannte. 1936 wurde sie Mondrians einzige Händlerin in den USA und stellte 1939 Picassos *Guernica* aus. 1948 wurde die Galerie geschlossen

LEONARD C. HANNA, JR.

1889 - 1957

Stahlmagnat. Der begeisterte Kunstsammler, Theaterbesucher und Förderer der Künste stiftete im Laufe seines Lebens rund \$ 90 Millionen an kulturelle und wohltätige Institutionen. Ab 1914 gehörte er dem Beirat des Cleveland Museum of Art an, dem er testamentarisch \$ 33 Millionen für Kunstkäufe vermachte.

EUGENE ISTOMIN

1925 - 2003

Sohn russischer Einwanderer, beide Sängern. Bereits im Alter von sechs Jahren wurde seine Begabung zum Pianisten offensichtlich. Mit 17 Jahren hatte er ein sensationelles Debüt mit dem New York Philharmonic Orchestra. Er interessierte sich für jedoch auch für Literatur, Geschichte und Kunst. 2001 wurde er mit dem Orden der französischen Ehrenlegion ausgezeichnet.

THE WHO'S WHO OF PROVENANCE

PAUL GUILLAUME

1891 - 1934

Born in 1891 in Paris, he already opened a small gallery in 1914. Guillaume Apollinaire introduced him to many artists. When he moved to rue la Boétie in 1920, he was already one of the leading modern art gallery owners in Paris. He saw himself not only as a dealer; he looked after and cared for his artists. But he also collected art himself and would have liked his collection to be exhibited at the Louvre one day. When he died in 1934 at the age of only forty-three, his widow Domenica inherited his art collection and sold it to the French state in 1959 and 1963, along with the collection of her second husband, Jean Walter. After extensive renovation work, the 144 paintings of the Guillaume-Walter collection have been on display at the Musée de l'Orangerie since 1984.

VALENTINE DUDENSING

Born in 1901, she founded the Dudensing Galleries in New York in 1924 and later renamed them Valentine Gallery. In 1936, she became Mondrian's primary dealer in the USA and exhibited Picasso's *Guernica* in 1939. The gallery was closed in 1948.

LEONARD C. HANNA, JR.

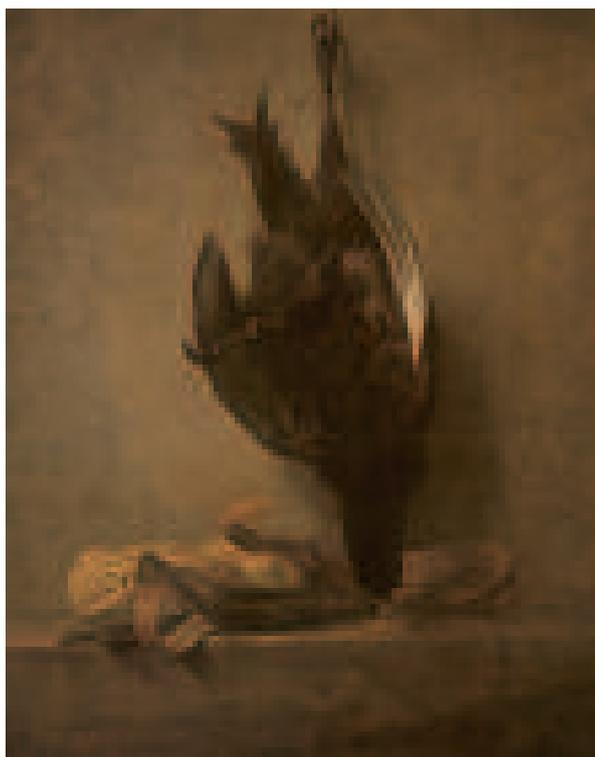
1889 - 1957

Steel magnate. Over the course of his life, the enthusiastic art collector, theatre-goer, and patron of the arts donated roughly 90 million dollars to cultural and welfare institutions. In 1914, he became an advisory board member of the Cleveland Museum of Art, to which he bequeathed 33 million dollars for art purchases by will.

EUGENE ISTOMIN

1925 - 2003

Son of Russian immigrants, both of whom were singers. Already at the age of six, his talent as a pianist became evident. At seventeen, he made a sensational debut with the New York Philharmonic Orchestra. However, he was also interested in literature, history, and art. In 2001, he received the Order of the French Legion of Honour.



Jean-Baptiste Siméon Chardin
Stilleben mit totem Fasan und Jagdtasche, 1760
Still life with dead pheasant and hunting bag, 1760



Pierre Bonnard
Rebhuhn, 1889
Partridge, 1889



In der jüdischen Siedlung, dem Shtetl, in der Soutine aufgewachsen war, wurde viel Wert auf Empfindungsäußerungen und Gefühlsstärke gelegt. Fast ebenso wichtig war die Zauberkraft, die dem Akt des Sehens zugeschrieben wurde. Das Schauen galt als gefährlich. Eine abergläubische Volkswisheit besagte, daß eine Schwangere ein Ungeheuer zur Welt bringen könnte, wenn sie ein Tier begehrt anschaut, und daß ein Neugeborenes Schaden nehmen könnte, wenn es zu häufig angeschaut werde. Der 'böse Blick' war schuld an jedem Gebrechen, unabhängig vom Alter des Betroffenen. Zur Abwehr rief man aus 'Kein ayin hara!' (kein böser Blick!). Das Schauen und Sehen wurden mit furchtbaren Kräften in Verbindung gebracht.

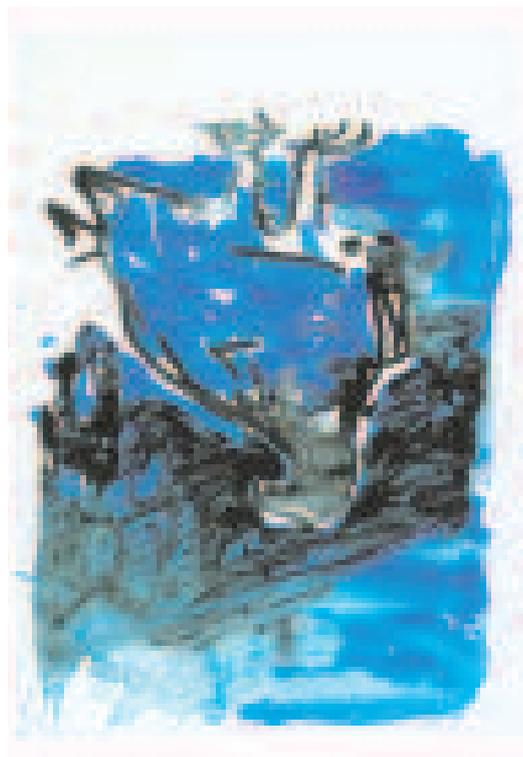
Soutine kämpfte zeitlebens gegen diese Hemmung und die Dogmen der Gemeinschaft, aus der er stammte, an. Als kleiner Junge hob er stets den Kopf, wenn die

Characteristic of life in the Jewish village, the shtetl, from which Soutine came, was the primacy of emotional expressiveness and intense feeling. Second to this fundamental quality of life was the magical power ascribed to the act of seeing. The process of looking was regarded as dangerous. Superstitious folk wisdom held that if a pregnant woman were to 'mislook' herself on an animal she may give birth to a monster; after a baby was born it might be harmed if it were looked at too much. The 'evil eye' was blamed for any ailment at any age. The exclamation 'no evil eye!' was used as a precaution. Looking and seeing were associated with terrible power.

Soutine's life was a struggle to overcome this inhibition, to challenge himself and the demands of his native community. As a boy, he would invariably raise his head when the congregation at prayer was



Glenn Brown
The Alabama Song, 2007
The Alabama Song, 2007



Georg Baselitz
Adler, 1977
Eagle, 1977

Gemeindemitglieder zum Gebet ihre Augen senken sollten. Dieselbe Stärke brachte er als Maler in den ersten Jahren dem erblickten Gegenstand entgegen. Seine Kunst ist davon geprägt, daß er darauf bestand zu schauen, den Gegenstand vor Augen zu haben und ihn mit seinem Blick zu durchdringen.

Die 'hängenden' Motive bei Soutine haben auf viele Künstler anziehend gewirkt und sprechen insbesondere den modernen oder zeitgenössischen Betrachter an. Auch daß zahlreiche Tiere mit dem Kopf nach unten hängen, gilt vielen als interessant und anregend. Georg Baselitz wird als Künstler gerade in dieser Hinsicht häufig mit Soutine in Verbindung gebracht.■

commanded to lower their eyes. Such is the power he brought to the thing seen before him as a painter in his formative years. His art is defined by his insistence on looking, at having his motif there before his eyes, and the penetrating gaze he cast upon it.

The 'hanging' image in Soutine has attracted many artists and is particularly appealing to a modern or contemporary imagination. In addition, the upside-down image of many of the hanging animals has been intriguing and inviting to many. Georg Baselitz is an artist who many have associated with Soutine, especially in this regard.■

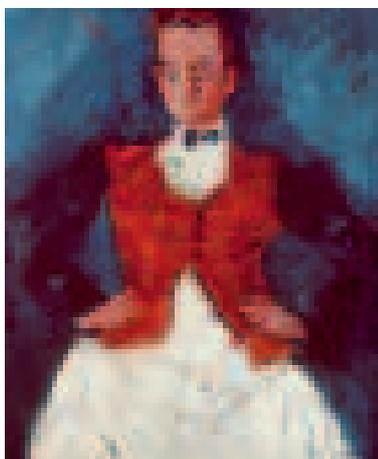


OBERKELLNER

UM 1927

HEAD WAITER

C. 1927



Öl auf Leinwand
um 1927
60 x 49,5 cm

Tuchman/Dunow/Perls 98

Provenienz

- Privatsammlung, Paris
- Privatsammlung
- Privatsammlung Frankreich
- Leihgabe aus Privatsammlung, Berlin

Ausstellungen

- Orangerie des Tuileries, Paris 1973. Soutine. Nr. 39, S. 6 mit Farbabb.
- Odakyu Museum, Tokio; Nara Sogo Museum of Art, Nara; Kasama Nichido Museum of Art, Ibaraki; Hokkaido Museum of Modern Art, Sapporo, 1992/93. Chaim Soutine Centenary Exhibition. Nr. 63 mit Farbabb
- Jüdisches Museum, Vienna 2000. Chaim Soutine: Ein Französischer Expressionist. S. 94 - 95 mit Farbabb.

Literatur

- Musée de l'Orangerie. Collection Jean Walter et Paul Guillaume. Paris 1984. (2. Ausgabe 1987, 3. Ausgabe 1990), S. 286
- Tuchman, Maurice; Dunow Esti; Perls, Klaus. Chaim Soutine (1893 - 1943) Werkverzeichnis. Band II. Köln 1993. Nr. 98, S. 658, Farbabb. S. 659
- Galerie Gmurzynska, Köln 2001. The Impact of Chaim Soutine (1893 - 1943): De Kooning, Pollock, Dubuffet, Bacon. S. 163 mit Farbabb.

oil on canvas
c. 1927
23 5/8 x 19 1/2 in.

Tuchman/Dunow/Perls 98

Provenance

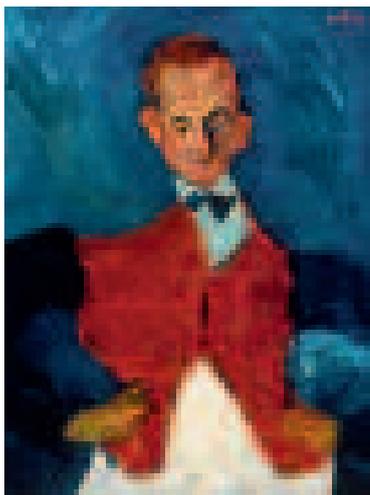
- Private collection, Paris
- Private collection
- Private collection, France
- On loan from a private collection, Berlin

Exhibited

- Orangerie des Tuileries, Paris 1973. Soutine. no. 39, p. 6, col. ill.
- Odakyu Museum, Tokyo; Nara Sogo Museum of Art, Nara; Kasama Nichido Museum of Art, Ibaraki; Hokkaido Museum of Modern Art, Sapporo, 1992/93. Chaim Soutine Centenary Exhibition. no. 63, col. ill.
- Jüdisches Museum, Wien 2000. Chaim Soutine: Ein Französischer Expressionist. pp. 94 - 95, col. ill.

Literature

- Musée de l'Orangerie. Collection Jean Walter et Paul Guillaume. Paris 1984. (2 ed. 1987, 3 ed. 1990), p. 286
- Tuchman, Maurice; Dunow Esti; Perls, Klaus. Chaim Soutine (1893 - 1943) Catalogue Raisonné. Vol II. (titled: Hotel Manager) Cologne 1993. no. 98, p. 658, col. ill. p. 659
- Galerie Gmurzynska, Cologne 2001. The Impact of Chaim Soutine (1893 - 1943): De Kooning, Pollock, Dubuffet, Bacon. p. 163, col. ill.



Chaim Soutine
Etagenkellner, um 1927
Room Service Water, c. 1927

Chaim Soutine
Kammerdiener, um 1927 - 1928
The Valet, c. 1927 - 1928

Als Chaim Soutine das Portrait des *Oberkellners* malte, hatte er bereits Ausstellungs- und Verkaufserfolge vorzuweisen. Sein Kunsthändler Zborowski hatte ihm einen Wagen mit Chauffeur zur Verfügung gestellt und der Künstler reiste ruhelos umher, wohnte bei Freunden oder in Hotels. Für die Bediensteten der Hotels scheint er ein gewisses Gefühl der Solidarität empfunden zu haben. Wie sie stammte er aus einfachsten Verhältnissen und obwohl er sich inzwischen in der besseren Gesellschaft bewegte, hatte er wohl niemals das Gefühl, wirklich dazu zu gehören.

Soutine hatte eine tiefsitzende Angst vor Polizisten und Wachmännern in Uniform. Es ist vorstellbar, daß diese Angst aus der Zeit im Shtetl rührt, wo der Gendarm sicher eine gefürchtete Autoritätsperson war – gerade für arme Leute aus der Unterschicht. Soutines Angst ging so weit, daß er sich oft Geld von seinen Freunden lieh, nur um nicht zur Bank gehen zu müssen. Denn dort stand ein uniformierter Wachmann und Soutine war davon überzeugt, dieser würde über ihn herfallen, sobald er die Bank beträte.

Um so erstaunlicher ist seine Vorliebe für gewisse Berufsstände, deren charakteristische Kleidung im Grunde eine Art ziviler Uniform ist. Die Menschen, die er so malt – wie auch der *Oberkellner* – tragen diese Kleidung nicht freiwillig, sie ist Ausdruck und Merkmal ihrer dienenden Position. Und doch zeigt die selbstbewußte, bildfüllende Haltung des Dargestellten, die in die Hüfte gestemmen Hände, daß ihm diese Kleidung auch einen gewissen Status verleiht, auf den er stolz ist. Es war wohl auch dieser Stolz, der ihn veranlaßte, in seiner sicher spärlich bemessenen Freizeit stundenlang – und für mehrere Portraits – für Soutine Modell zu stehen. ■

When Chaim Soutine painted the portrait of the *Head Waiter*, he already had some success with exhibitions and sales. Zborowski, his art dealer, had put a car with a chauffeur at his disposal and he travelled around restlessly, staying with friends or in hotels. He seems to have had a certain feeling of solidarity for the servants at hotels. Like them, he came from a humble background and although he now moved in higher circles, he probably never felt that he belonged there.

Soutine had a deep-rooted phobia of policemen and guards in uniform. It is conceivable that this originates from the time in the shtetl, where doubtlessly the gendarme was a feared authority – especially for poor people from the underclass. Soutine's fear even went so far that he would often borrow money from friends to avoid having to go to the bank. There, a uniformed watchman stood guard and Soutine was convinced the man would assault him the moment he entered the bank.

Thus his preference for members of certain professions, whose garments are basically a kind of civilian uniform, is all the more astonishing. The people he paints like this – as he did the *Head Waiter* – do not wear this attire by choice, it is a characteristic feature and attribute of their position as a servant. However, the self-confident posture of the man, filling out the canvas and the hands on his hips, show that these clothes invest him with a certain status of which he is proud. It may have been this pride that prompted him to pose for Soutine hour after hour – and even for several portraits – in his meagre spare time. ■





DER GROSSE FASAN

UM 1926/27

THE GREAT PHEASANT

C. 1926/27



Öl auf Leinwand
um 1926/27
27 x 100 cm
'Soutine' unten rechts

Tuchman/Dunow/Perls SL 113

Provenienz

- Paul Guillaume, Paris
- Galerie Bernheim-Jeune, Paris
- Dr. Jacques Soubiès, Paris
- Auktion: Hôtel Drouot, Paris. Collection de feu le Docteur Jacques Soubiès, 13. Dezember 1940. Kat. Nr. 86
- Dr. Lucien Kléman, Paris
- Privatsammlung, Paris
- Privatsammlung, Moskau

Ausstellungen

- Galerie de France, Paris 1945. Rétrospective Soutine. Nr. 13
- Maison de la Pensée Française, Paris 1956. Soutine. Nr. 14
- Galerie Charpentier, Paris 1959. Cent tableaux de Soutine. Nr. 47
- Los Angeles County Museum of Art, 1968. Chaim Soutine: 1893 - 1943. Nr. 68 mit Abb.
- Cheim & Read, New York 2006. The New Landscape/ The New Still Life: Soutine and Modern Art 1950 - 2006. Farbabb.

Literatur

- Cabanne, Pierre. A la Galerie Charpentier: Soutine en 119 toiles. In: Arts. 24. - 30. Juni 1959. S. 16
- Shirey, David R. Chaim Soutine. In: Newsweek. 26. Februar 1968. S. 58
- Courthion, Pierre. Soutine. Peintre du déchirant. 1972. S. 250D mit Abb.
- Tuchman, Maurice; Dunow, Esti; Perls, Klaus. Chaim Soutine (1893 - 1943) Werkverzeichnis. Band I. Köln 1993. Nr. 113, S. 491 mit Farbabb.

oil on canvas
c. 1926/27
10 5/8 x 39 3/8 in.
'Soutine' lower right

Tuchman/Dunow/Perls SL 113

Provenance

- Paul Guillaume, Paris
- Galerie Bernheim-Jeune, Paris
- Dr. Jacques Soubiès, Paris
- Auction: Hôtel Drouot, Paris. Collection de feu le Docteur Jacques Soubiès, December 13, 1940. Lot 86
- Dr. Lucien Kléman, Paris
- Private collection, Paris
- Private collection, Moscow

Exhibited

- Galerie de France, Paris 1945. Rétrospective Soutine. no. 13
- Maison de la Pensée Française, Paris 1956. Soutine. no. 14
- Galerie Charpentier, Paris 1959. Cent tableaux de Soutine. no. 47
- Los Angeles County Museum of Art, 1968. Chaim Soutine. no. 68, ill.
- Cheim & Read, New York 2006. The New Landscape/ The New Still Life: Soutine and Modern Art 1950 - 2006. col. ill.

Literature

- Cabanne, Pierre. A la Galerie Charpentier: Soutine en 119 toiles. In: Arts. June 24 - 30, 1959. p. 16
- Shirey, David R. Chaim Soutine. In: Newsweek. February 26, 1968. p. 58
- Courthion, Pierre. Soutine. Peintre du déchirant. 1972. p. 250D, ill.
- Tuchman, Maurice; Dunow, Esti; Perls, Klaus. Chaim Soutine (1893 - 1943) Catalogue Raisonné. Vol. I. Cologne 1993. no. 113, p. 491, col. ill.



Die ungewöhnlichen Maße der Leinwand spiegeln die waagerechte Lage des Vogels wieder und verstärken das niederschmetternde Bild des Todes. Da liegt der Vogel – allein, angestrahlt und direkt vor unsere Augen hingeworfen.

Diese dramatische Darstellung geht einher mit einer fast klassisch meisterlichen Pinselführung und Farbgebung, einer derart nuancierten Farbpalette, daß wir die Federn beim Betrachten beinahe fühlen können.

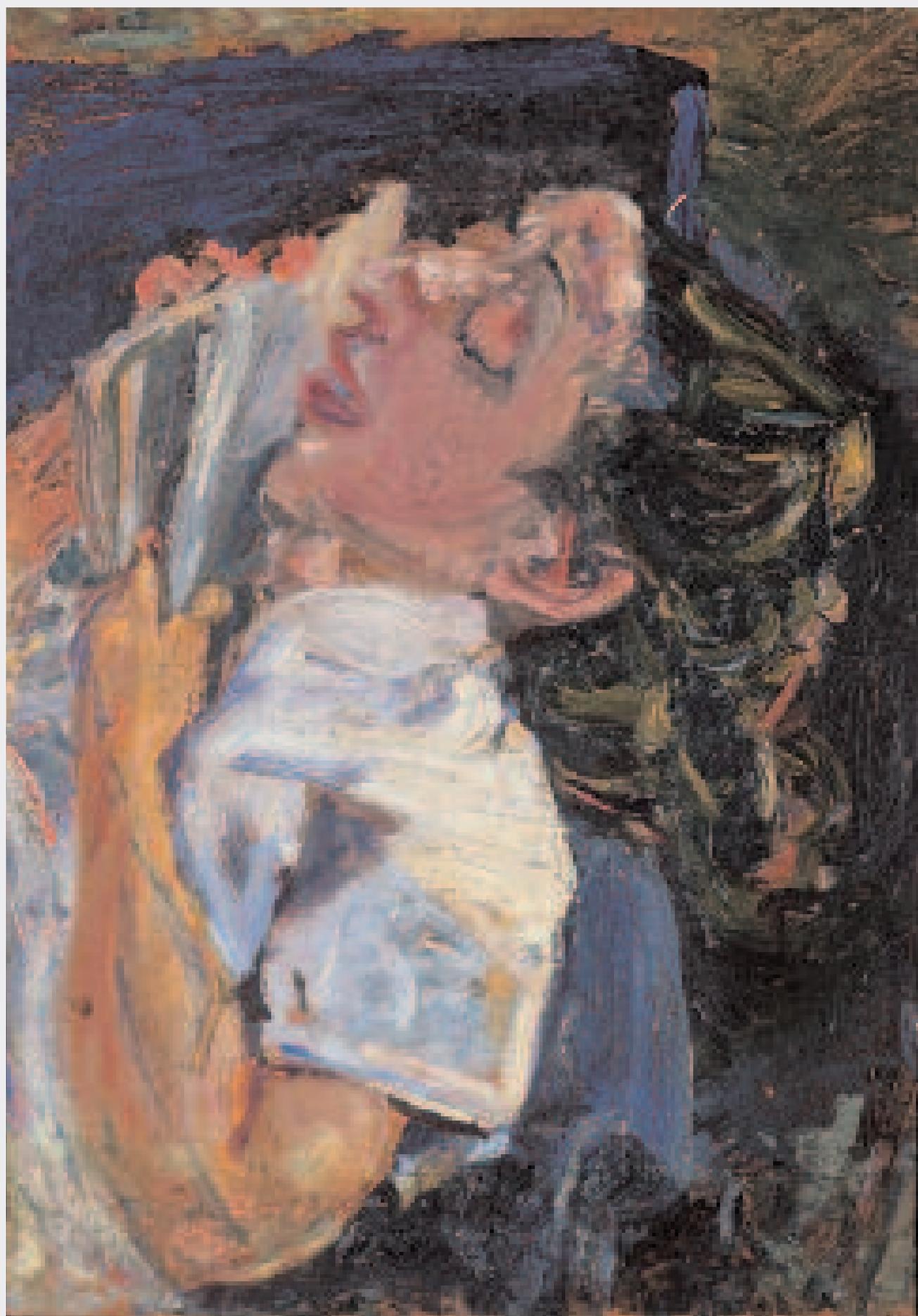
Es kommen einem, die in einem Aufsatz zitierten Worte von Andrew Forge in den Sinn „Jedes Bild ist wie die Entdeckung des Malens, im Zuge derer die Farbe (nichts anderes als pigmentierte Materie) eins wird mit dem Motiv. Blieb die zweifache Empfindung – der Federn, meinerwegen, und der Farbe, des Schauens und Malens – aus, kam kein Bild zustande, es passierte nichts. Wir werden immer wieder mit Empfindungen und Farbe sowie Empfindungen-in-Farbe konfrontiert Ein Flügel ist ein unvorstellbarer Fluß von Farbe, schwarz, gefurcht, gespritzt, mit einem Schuß Rot. Der Begriff des 'Flügels' wird von der Farbe stehen gelassen, die unvermittelt, wie aus dem Nichts, seidige Federn und schlaffe, tote Truthahn-gelenke schafft In solchen Momenten hat man das Gefühl, Soutine beim Erfinden der Malerei zu zusehen.“ ■

The extraordinary proportions of the canvas, echoing the horizontality of the bird, reinforce a stunning image of death. Here is the bird – isolated, spot lit, and thrust right before our eyes.

Together with this dramatic presentation is an almost classical virtuoso display of brushwork and paint, a palette so nuanced, that we can feel the feathers as we look.

Andrew Forge's words, quoted in an essay, come vividly to mind "Every picture is like a discovery of painting, in the course of which the paint (mere coloured material) becomes one with the subject. Unless the double sensation – of feathers, say, and paint, of looking and painting – is fused, no picture resulted, nothing came.

Again and again we are left with sensations and paint and sensations-in-paint A wing is an unimaginable run of paint, black, forked, flicked, shot with red. The concept 'wing' is left standing by the paint which seems instantly and out of nowhere to generate silky feathers and limp dead-turkey joints In such passages as these you have the feeling that Soutine is inventing painting while you look." ■



**BEI DER BUCHLEKTÜRE
EINGESCHLAFENE FRAU**
UM 1937

**WOMAN ASLEEP
OVER A BOOK**
C. 1937



Öl auf Leinwand
um 1937
57 x 41,9 cm

Tuchman/Dunow/Perls 175

Provenienz

- Marcellin and Madeleine Castaing, Paris
- Madeleine Castaing, Paris
- Privatsammlung, Moskau

Ausstellungen

- Grand Palais, Paris 1979. L'Or des années folles, 1918 - 1930. Nr. 19 mit Abb.
- Westfälisches Landesmuseum, Münster 1981/82. Chaim Soutine. Nr. 90 Farbabb. (deutsche Ausgabe) (Abb. gedreht)
- Galleri Bellmann, New York 1983/84. Soutine. Nr. 19 mit Abb. (Abb. gedreht)
- XXXle Salon de Montrouge 1986. C. Soutine. Nr. 27
- Galleria Bergamini, Mailand 1987. Chaim Soutine. I Dipinti della Collezione Castaing. Nr. 15 mit Farbabb.
- Musée de Chartres, 1989. Soutine. Nr. 69 mit Farbabb.

Literatur

- Ochse, Madeleine. Retour de Soutine. In: Jardin des Arts. Mai - Juni 1973. S. 9 mit Abb.
- Tuchman, Maurice; Dunow, Esti; Perls, Klaus. Chaim Soutine (1893 - 1943) Werkverzeichnis. Band II. Köln 1993. Nr. 175, S. 760, Farbabb. S. 763

oil on canvas
c. 1937
22 1/2 x 16 1/2 in.

Tuchman/Dunow/Perls 175

Provenance

- Marcellin and Madeleine Castaing, Paris
- Madeleine Castaing, Paris
- Private collection, Moscow

Exhibited

- Grand Palais, Paris 1979. L'Or des années folles, 1918 - 1930. no. 19, ill.
- Westfälisches Landesmuseum, Münster 1981/82. Chaim Soutine. no. 90, col. ill. (German ed.) (ill. sideways)
- Galleri Bellmann, New York 1983/84. Soutine. no. 19, ill. (ill. sideways)
- XXXle Salon de Montrouge 1986. C. Soutine. no. 27
- Galleria Bergamini, Milan 1987. Chaim Soutine. I Dipinti della Collezione Castaing. no. 15, col. ill.
- Musée de Chartres, 1989. Soutine. no. 69, col. ill.

Literature

- Ochse, Madeleine. Retour de Soutine. In: Jardin des Arts. May - June 1973. p. 9, ill.
- Tuchman, Maurice; Dunow, Esti; Perls, Klaus. Chaim Soutine (1893 - 1943) Catalogue Raisonné. Vol. II. Cologne 1993. no. 175, p. 760, col. ill. p. 763

DAS WHO'S WHO DER PROVENIENZ

THE WHO'S WHO OF PROVENANCE



MADELEINE CASTAING

1894 - 1992

Madeleine Castaing und ihr Mann Marcellin, Kunstkritiker und Sammler aus reicher Familie, gehörten zum Montparnasse-Kreis und waren mit Dichtern, Musikern und Künstlern befreundet. Sie lernten Soutine im Café Rotonde kennen. Mit dem Kauf von zwei Gemälden bei Zborowski 1927 begann eine lebenslange Freundschaft. Von 1930 bis 1935 verbrachte Soutine die Sommermonate im Landhaus Lèves der Castaings bei Chartres, in dem nur Bilder von ihm hingen. Nach dem Tod Zborowskis 1932 kümmerten sie sich noch intensiver um Soutine. 1940 eröffnete Madeleine in Paris ein Antiquitäten- und Einrichtungsgeschäft. 1943, während der Besetzung Frankreichs, als sich Soutine versteckt hielt, wurde sie von der Gestapo verhört, die seinen Aufenthaltsort von ihr erfahren wollte. Seit Mitte der 60er Jahre, und dem Tod von Marcellin, wohnte sie über ihrem Geschäft, behielt jedoch Lèves bis an ihr Lebensende.

Ihr eklektischer Einrichtungsstil war bei der guten Gesellschaft gefragt, viele Aufträge kamen aus den USA. Noch mit 90 Jahren gab sie ein Interview im französischen Fernsehen.

Ihre Sammlung, darunter noch 7 Gemälde Soutines, wurde 2004 versteigert.

MADELEINE CASTAING

1894 - 1992

Madeleine Castaing and her husband Marcellin, an art critic and collector from a wealthy family, belonged to the Montparnasse circle and were friends with poets, musicians, and artists. They met Soutine at the Café Rotonde. Their purchase of two of his paintings from Zborowski in 1927 was the beginning of a life-long friendship. From 1930 to 1935, Soutine spent his summers at the Castaing's mansion at Lèves near Chartres on the walls of which there were only paintings by him. After Zborowski died in 1932, they took care of him even more intensely. In 1940, Madeleine opened an antiques and furniture store in Paris. In 1943, when France was occupied and Soutine was hiding out, the Gestapo interrogated her about his whereabouts. From the mid-sixties on and after the death of Marcellin, she lived above her store, but kept the mansion at Lèves until the end of her life.

Her eclectic furnishing style was popular among the high society, and she received many orders from clients in the USA. At the age of ninety, she still gave an interview on French television.

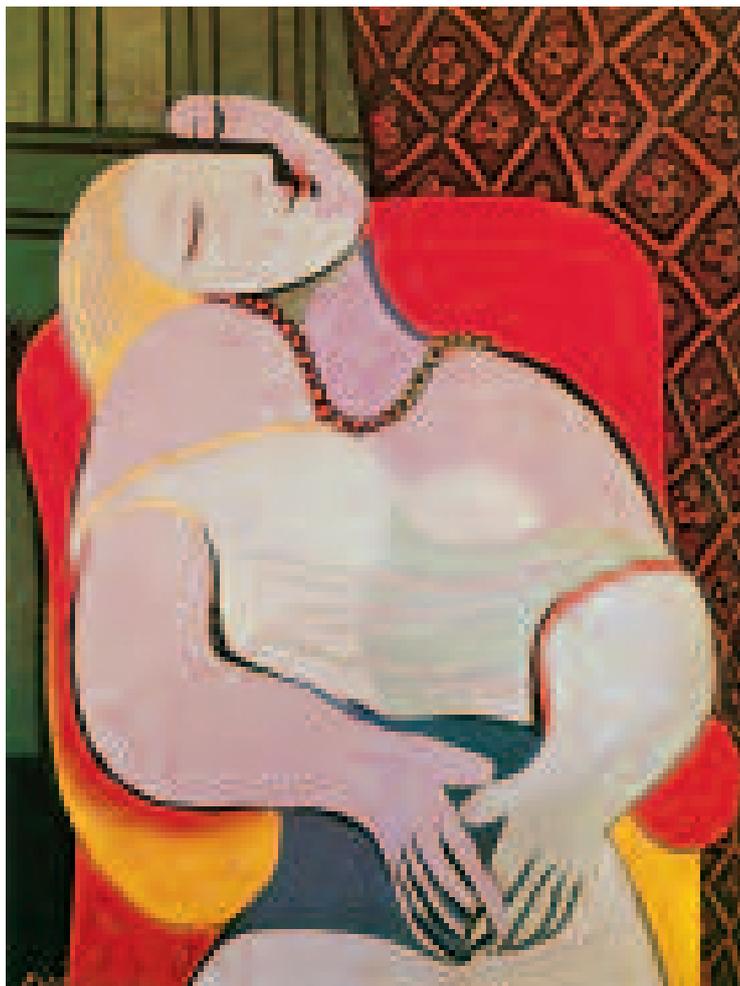
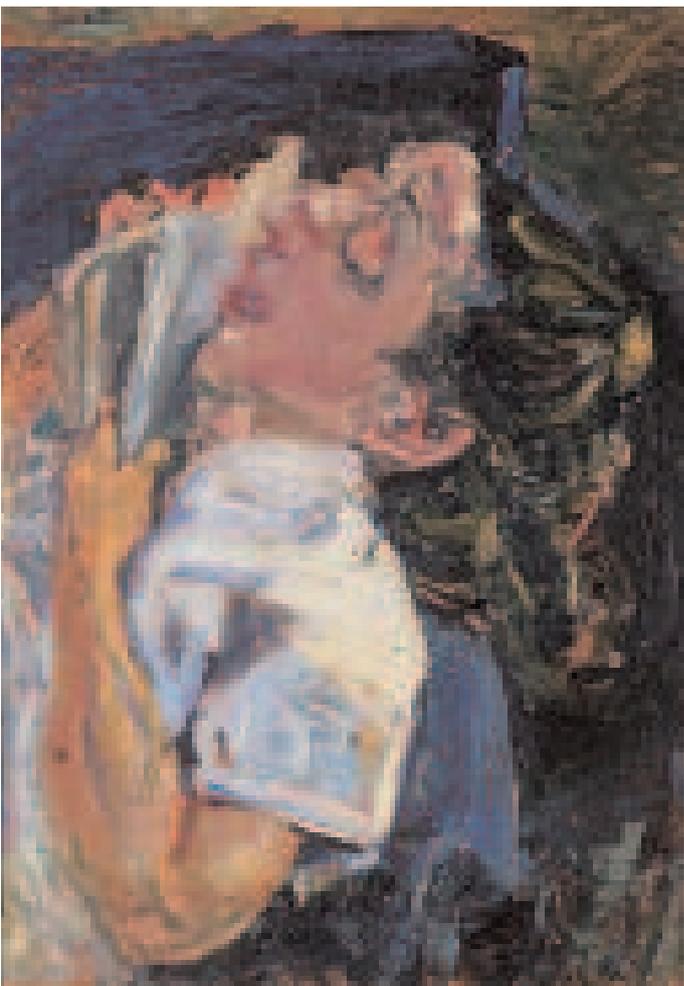
Her collection, still including seven Soutine paintings, was put up for auction in 2004.



Gustave Courbet
Schlafende Spinnerin, 1853
The Sleeping Spinner, 1853

In den 1930er Jahren verbrachte Soutine viel Zeit auf dem Landsitz der Castaings in der Nähe von Chartres. Dort malte er Szenen aus einem typischen großbürgerlichen Haushalt der französischen Bourgeoisie – Stubenmädchen, Bauernmägde, Hoftiere. Viele dieser Bilder erinnern an den Realismus eines Corot und Courbet, die in jenen Jahren großen Einfluss auf Soutine ausübten. Er griff die Bilder schlafender oder nachdenklicher Frauen dieser beiden Künstler auf.

In the 1930s Soutine spent long periods of time at the Castaing's country home near Chartres. Here Soutine painted the bourgeois world of the French domestic household – the maids, the farm girls, the barnyard animals. Many of these pictures recall the realism of Corot and Courbet, artists whose work had significant impact on Soutine in these years. From both, he draws upon the image of sleeping or meditative women.



Pablo Picasso
Der Traum, 1932
The Dream, 1932

Viel wird erzählt über Soutines unablässige Suche nach dem passenden Modell in diesen Jahren, von seiner Beharrlichkeit, das Modell unbeweglich verweilen zu lassen, bis ein bestimmter Moment oder Gesichtsausdruck sich einstellte. Dieses Kleinod hält einen solchen Moment fest, bannt ihn und gibt ihn wieder mit schnellem und sicherem Strich und einer Farbgebung, die vom jahrelangen Studium der alten Meister zeugt. ■

Stories abound from these years of Soutine's relentless search for just the right model, his determination to hold the model in his or her pose waiting for a certain moment or expression to occur. This small and jewel-like image captures such an arrested moment, caught and communicated with the fluidity and sureness of stroke and paint gleaned from years studying the Old Masters. ■





CHAIM SOUTINE

EIN LEBEN VON OSTEUROPA
BIS FRANKREICH 1893 - 1943

Chaim Soutine kam 1893 in Smilovichi zur Welt, einer kleinen jüdischen Siedlung beziehungsweise einem Shtetl im Ansiedlungsraum in der Nähe der Stadt Minsk, die seinerzeit zu Litauen gehörte. Er war das zehnte von insgesamt elf Kindern eines bettelarmen jüdischen Flickschneiders. Im Shtetl wurde sehr viel Wert auf Empfindungsäußerungen und Gefühle gelegt. Beschreibungen zufolge war das Leben im Shtetl ausgelassen, lärmend und ständig in Bewegung. Lebendigkeit, wie auch immer sie sich zeigte, galt als gesund und wünschenswert. Ein glücklicher Haushalt war immer rührig und laut. Die Familie Soutine war Teil der Unterschicht. Der jiddische Autor Sholom Aleichem nannte die Menschen im Shtetl, die er in seinen Texten thematisierte, 'Hungermeister'. Chaim war ein solcher Meister.

Zu seinen frühesten Kindheitserinnerungen gehört das glitzernde Spiel der Sonnenstrahlen an der Wand neben seinem Bett. Noch ehe er laufen konnte, lernte er malen. Er malte, wo es nur ging, auf Wänden, mit gewöhnlicher Holzkohle, die er aus dem Küchenfeuer nahm.

Smilovichi war, seiner Erinnerung nach, ein bedrückender Ort. Die Straßen waren von grauen, baufälligen Holzhäusern gesäumt. Der Himmel über dieser traurigen Landschaft war fast immer bedeckt und graugrün vor Rauch. Es war, als gäbe es in dieser Welt keine Farben, als wäre alles in ein trübes, eintöniges Grau getaucht. Marc Chagall erwähnte, wie bedrückend das war: „Die Farben in Osteuropa sind wie die Schuhe derer, die dort leben. Soutine – wie auch ich selbst – wir alle sind wegen dieser Farbe weggegangen.“

Zusammen mit Michel Kikoïne aus derselben Siedlung reiste Soutine im Jahr 1909 nach Minsk, einer Stadt mit 100.000 Einwohnern, um sich zu einem Zeichenkurs

CHAIM SOUTINE

A LIFE FROM EASTERN EUROPE
TO FRANCE 1893 - 1943

Chaim Soutine was born in 1893, in Smilovitchi, a small Jewish village, or shtetl, located within the Pale of Settlement near the city of Minsk, then part of Lithuania. He was the tenth of eleven children in the family of an extremely poor Jewish mender. In the shtetl, extremely high value was placed on emotional expressiveness and feeling. Accounts of shtetl life describe a world full of energy, noise and commotion. Expressions of vitality in almost any form were regarded as healthy and desirable. A happy household was a busy noisy place. The Soutine family occupied a position on the bottom rung of the social ladder. The Yiddish writer, Sholom Aleichem, described the characters of the shtetl who inhabit his writings as 'experts on hunger'. Chaim was such an expert.

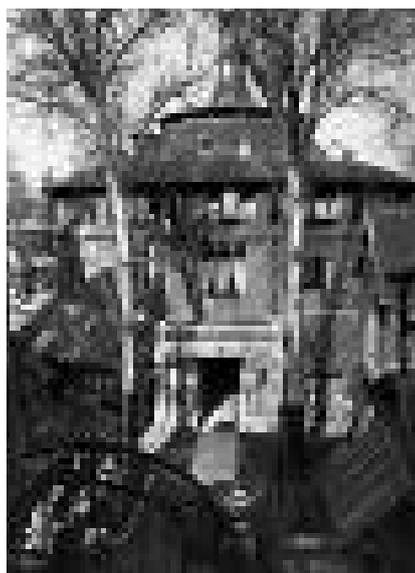
One of Soutine's earliest memories was of taking delight in the glinting play of sunlight on the wall by his bed. He began to draw before he learned to talk. He made pictures wherever he could, on walls, using ordinary charcoal he had taken from the cooking fire.

Smilovitchi was remembered by Soutine as a depressing place. The streets were lined with gray, ramshackle wooden houses. The sky hanging above this dreary landscape was almost perpetually overcast and smoke-filled, a gray-green hue. This was a world that appeared bereft of colour, where everything was a dull monochrome gray. Marc Chagall has spoken of the oppressive effect: "Eastern European colour is like their shoes. Soutine – I myself – we all left because of this colour."

Accompanied by Michel Kikoïne, a fellow townsman, Soutine journeyed in 1909 to Minsk, a city of 100,000 people, where they enrolled in a painting



Wilna
Vilna



'La Ruche'

anzumelden, der den Teilnehmern innerhalb von nur drei Monaten 'Erfolg' versprach. Die beiden Künstler waren mit der Schule jedoch nicht zufrieden, also zogen sie im darauf folgenden Jahr nach Wilna weiter. Die Stadt war zwar ähnlich groß wie Minsk, doch wesentlich moderner und kosmopolitischer, und es gab eine echte Kunstakademie. Kikoïne beschrieb Soutine als „l'un des plus brillants élèves de l'école“ (einen der brilliantesten Schüler der Schule). Während ihres Studiums in Wilna freundeten Soutine und Kikoïne sich mit einem weiteren jungen Maler an, Pinchas Krémègne. Krémègne zog 1912 nach Paris und schickte bald darauf auch nach seinen Freunden. Soutine und Kikoïne kehrten Osteuropa 1913 den Rücken und fuhren nach Paris, dem Zentrum der internationalen Kunstszene, der märchenhaften Stadt der Lichter. Nach ihrer Ankunft begaben sich Soutine und sein Freund geradewegs ins 'La Ruche', ('Bienenstock'), einem baufälligen Rundbau in Montparnasse, der eine Vielzahl von Künstlerateliers beherbergte. Zu den Mietern gehörten unter anderem Chagall, Léger, Archipenko, Zadkine, Kisling, Laurens und der Dichter Blaise Cendrars.

Soutine freundete sich mit dem Bildhauer Jacques Lipchitz an, der ihn im Jahr 1915 mit Modigliani bekannt machte. Zwischen den beiden Malern entwickelte sich eine tiefe Freundschaft, die bis zum Tod Modiglianis im Jahr 1920 andauerte und Soutines Leben stark prägte.

course that promised them 'success' after only three months. The artists were dissatisfied with the school, however, and they moved on to Vilna the following year. Although similar in size to Minsk, Vilna was a more modern and cosmopolitan center with a genuine School of Fine Arts. Kikoïne has described Soutine as "l'un des plus brillants élèves de l'école" (one of the most brilliant students of the school).

While studying in Vilna, Soutine and Kikoïne became friends with another young painter, Pinchas Krémègne. Krémègne left for Paris in 1912 and he quickly sent back word to his friends urging them to come and join him. Soutine and Kikoïne left Eastern Europe in 1913 and set off for Paris, the center of the international art world, the fabled city of light.

On their arrival, Soutine and his friend headed for 'La Ruche', (the Bee-hive), a dilapidated, rotunda that housed a warren of artist studios in Montparnasse. Among the numerous tenants of La Ruche were Chagall, Léger, Archipenko, Zadkine, Kisling, Laurens and the poet Blaise Cendrars.

Soutine became friendly with the sculptor Jacques Lipchitz who introduced him to Modigliani in 1915. The two painters developed a deep and abiding

Nom: *Soutine* 29
 Prénoms: *Romain*
 Nationalité: *Belge*
 Date de naissance: *1874*
 Lieu de naissance: *Soutine*

Profession: *Blanchisseur*
 Adresse: *4574 - Louvain-la-Neuve*

État civil: *Marié*
 Nom de la femme: *Mathilde*
 Prénoms de la femme: *Mathilde*
 Date de mariage: *1895*
 Lieu de mariage: *Soutine*

État de santé: *Bonne*
 Motif de la déclaration: *Requête en vue de l'obtention de la nationalité belge*
 Date de la déclaration: *1913*

Objet	Quantité	Unité	Valeur en francs belges	Autres renseignements
<i>Argent</i>	<i>100</i>	<i>francs</i>	<i>100</i>	
<i>Or</i>	<i>1</i>	<i>anneau</i>	<i>50</i>	
<i>Meubles</i>	<i>1</i>	<i>canapé</i>	<i>100</i>	
<i>Autres</i>	<i>1</i>	<i>table</i>	<i>50</i>	



Signature: *R. Soutine*
 Adresse: *4574 - Louvain-la-Neuve*
 Date: *1913*

Motif de la déclaration: *Requête en vue de l'obtention de la nationalité belge*
 Détails: *Le mari de la femme est belge ainsi qu'elle qu'il est né le 10-1-1874 à Soutine. Le mariage a été célébré le 10-1-1895 à Soutine. Le mari a été classé dans un des régiments de l'armée belge.*
 Numéro de la déclaration: *1913-1234*

Amedeo Modigliani
Portrait Chaim Soutine, 1915
Portrait of Chaim Soutine, 1915



Leopold
Zborowski

Um 1916 zog Soutine in die Cité Falguière, wo Lipchitz, Modigliani und der russische Bildhauer Oscar Miestchaninoff Ateliers hatten. Soutine wohnte ab und zu bei einem der Kollegen. Miestchaninoff diente einigen Künstlern als Modell, Modigliani, Diego Rivera und Soutine (Abb oben links) haben ihn porträtiert.

Der polnische Kunsthändler Leopold Zborowski hatte Modigliani aufgesucht und wurde sein treu sorgender Händler und Förderer. Modigliani wiederum machte Zborowski im Jahr 1916 mit Soutine bekannt und regte den Händler an, auch ihn zu vertreten. Zborowski nahm sich Soutines an und gab ihm, wie seinen anderen Künstlern, ein Tagesgehalt von fünf Francs im Gegenzug für seine sämtlichen Werke. Auf seinem Sterbebett sagte Modigliani zu Zborowski „Ich hinterlasse Ihnen Soutine, einen genialen Mann.“

Soutines Bilder aus jenen Jahren spiegeln die Trostlosigkeit seiner Lage wider. Die Stilleben von 1916 - 18, in denen Soutine die Manifestationen seiner Mittellosigkeit verarbeitet hat – magere Mahlzeiten – sind kraftvolle Vorboten seiner späteren Werke. Nach dem Waffenstillstand setzte er sich mit einer anderen Art von Stilleben auseinander, und es entstanden Bilder mit Gladiolen, Rosen und Flieder.

Soutine war 20 Jahre alt, als er in Paris ankam. In den ersten Jahren verbrachte er viel Zeit im Louvre. Immer schon hatte er eine große Nähe zwischen sich und den alten Meistern gespürt und hatte eine besondere Vorliebe für die Wegbereiter des Expressionismus, El Greco,

friendship which until Modigliani's death in 1920 had a profound impact on Soutine's life.

Around 1916, Soutine moved to the Cité Falguière, where Lipchitz, Modigliani and the Russian sculptor Oscar Mieschaninoff had studios. Soutine moved in with one of the others from time to time. Miestchaninoff acted as a model for some artists, Modigliani, Diego Rivera and Soutine (above, left) all painted his portrait.

The Polish art dealer, Leopold Zborowski, had sought out Modigliani and became his dedicated dealer and mainstay of support. Modigliani in turn introduced Zborowski to Soutine in 1916, and urged the dealer to become Soutine's agent as well. Zborowski took Soutine on and, as with his other artists, gave him a daily stipend of five francs in exchange for the painter's entire production. Modigliani's dying words to Zborowski were to be "I leave you Soutine, a man of genius."

Soutine's paintings during these years reflect the utter bleakness of his situation. Powerful and prescient of his later work, are the still-lives of 1916 - 18 in which Soutine took as his subject the bare facts of his penniless existence, depicted in meager mealtime arrangements. After the Armistice, a different group of still-lives – paintings of gladiolas, roses, and lilacs – absorbed him.

Soutine was twenty years old when he arrived in Paris. In these first years, he haunted the Louvre and spent long hours in its galleries. He had always felt a strong kinship with the Old Masters, with a predilection for



Place de la Liberté
Céret

Courbet, Tintoretto, Goya und Rembrandt. Auch für die frühe ägyptische und griechische Bildhauerei sowie für Meister wie Raphael, Corot, Cézanne und Jean Fouquet hegte er Bewunderung. Lipchitz erinnerte sich, wie er an einem Sonntagnachmittag Soutine beim Verlassen des Louvre begegnete. Soutine kam begeistert auf Lipchitz zu und schwenkte einen Druck aus dem Museum „Das ist das großartigste Gemälde im Louvre.“ Es war Fouquets Portrait von Charles VII.

Im Jahr 1918 unternahmen Soutine und Modigliani zusammen mit Zborowski eine kurze Reise nach Vence und Cagnes-sur-Mer in Südfrankreich. Im darauf folgenden Jahr sandte der Händler Soutine nach Céret in den französischen Pyrenäen, nahe der spanischen Grenze. Céret hatte schon lange als Stadt der Maler gegolten. André Salmon nannte sie das 'Mekka des Kubismus' – hier hatten Picasso und Braque knapp zehn Jahre zuvor ihre radikalen, kubistischen Landschaftsbilder geschaffen. Auch Rouault, Kisling, Dufy und Masson hatten dort gemalt. Wie Kikoïne berichtete, schickte Zborowski Soutine auf den Weg „avec promesses de lui fournir les couleurs et la nourriture; mais rien de tout cela ne se réalise et dans une misere noire Soutine peint avec désespoir“ (mit dem Versprechen, ihn mit Farben und Essen zu versorgen, doch nichts dergleichen geschah, so daß Soutine in tiefem Elend und Verzweiflung malte).

In Céret arbeitete Soutine allein und in dieser Zeit großer Einsamkeit und Unabhängigkeit löste er sich mit einem Mal von seinem früheren Bedürfnis, einer Tradition zu folgen. In den Jahren 1919 - 22 schuf Soutine eine ganz

such precursors of Expressionism as El Greco, Courbet, Tintoretto, Goya and Rembrandt. Soutine also admired ancient Egyptian and Greek sculpture, and masters such as Raphael, Corot, Cézanne and Jean Fouquet. Lipchitz recalled having met Soutine leaving the Louvre one Sunday afternoon. Soutine approached Lipchitz enthusiastically, brandishing a reproduction from the museum: 'Here is the greatest painting in the Louvre.' It was Fouquet's Portrait of Charles VII.

In 1918, Soutine and Modigliani, together with Zborowski, made a brief trip to the south of France, staying in Vence and Cagnes-sur-Mer. In 1919, the dealer dispatched Soutine to the town of Céret in the French Pyrenées, near the Spanish border. Céret had long been known as a painter's town. André Salmon had called it the 'Mecca of Cubism' – it was here that Picasso and Braque had painted their radical cubist landscapes almost a decade earlier. Rouault, Kisling, Dufy and Masson also painted there. According to Kikoïne, Zborowski sent Soutine off "avec promesses de lui fournir les couleurs et la nourriture; mais rien de tout cela ne se réalise et dans une misere noire Soutine peint avec désespoir" (with the promise to supply him with paint and food, but that never happened, so Soutine painted in deep misery and distress").

Soutine worked alone at Céret, and during this period of heightened solitude and independence, he suddenly dispensed with the need he had previously felt for a tradition-based art. During the years 1919 - 1922, Soutine produced an astonishingly unique body of



Dr. Barnes

einmalige Werkgruppe, ekstatisch, konvulsiv und belebend. Man hat die Landschaftsbilder aus Céret umschrieben als expressionistische Gemälde, gesehen mit dem Auge eines kubistischen Malers. Soutine selbst sagte, „Ich habe den Kubismus selbst nie berührt, obwohl ich mich einmal von ihm angezogen gefühlt habe. Als ich in Céret und Cagnes malte, gab ich mich unwillkürlich seinem Einfluss hin und die Ergebnisse waren nicht ganz banal. Aber schließlich ist Céret an sich alles andere als banal.“

Später waren Soutine seine Céret Bilder zuwider, insbesondere, weil sie einen jähen Bruch mit den Traditionen darstellten, die er geschätzt hatte. Er verunglimpfte sie „Ich habe sie mit den Fingern gemalt!“ In späteren Jahren trieb er diese Bilder unablässig auf, tauschte sie gegen andere ein und zerstörte sie.

Ende 1922 kehrte Soutine mit über 100 Arbeiten nach Paris zurück. Dr. Albert C. Barnes, ein wichtiger Kunstsammler aus Philadelphia, war eben in Paris angekommen, um seinen Bestand an moderner Kunst zu erweitern, der bereits zahlreiche Werke von Renoir, Cézanne, Picasso, Matisse und anderen Meistern umfasste. Er kaufte viele der Céret Bilder, mehr als 50, und bezahlte dafür etwa 60.000 Francs. Unter den Künstlern, in die Dr. Barnes derart viel investierte, war Chaim Soutine der einzige, der nicht bereits einen großen Namen hatte. So gesehen, war er die einzige wirkliche Entdeckung dieses überragenden amerikanischen Kunstsammlers. Wenn man bedenkt, daß Soutine später leidenschaftlich gerne seine Bilder aus den Jahren in Céret zerstörte, wurden viele dieser herausragenden Werke nur durch den Ankauf von Barnes für die Nachwelt erhalten. Nach dieser glücklichen Wende wurde Soutine unter den Malern des Montparnasse gefeiert und ein gefragter Künstler.

work – ecstatic, convulsive and exhilarant. The Céret landscapes have been likened to expressionist paintings seen through the eyes of a Cubist painter. Soutine said, “I never touched Cubism myself, although I was attracted by it at one time. When I was painting at Céret and at Cagnes I yielded to its influence in spite of myself and the results were not entirely banal. But then Céret itself is anything but banal.”

In later years Soutine came to detest his Céret paintings, in large part because they represented an abrupt break with the traditions he had valued. He demeaned the Céret pictures “I made them with my fingers!” In years to come he would persistently seek out these paintings and trade for them, in order to then destroy them.

At the end of 1922, Soutine returned to Paris with over a hundred canvases. Dr. Albert C. Barnes, the important Philadelphia collector, had just arrived in Paris on a mission to widen his holdings in modern art, which were already profoundly deep in works by Renoir, Cézanne, Picasso, Matisse and other masters. He purchased a large number of the Céret paintings, more than 50; for which he paid some 60,000 francs. Chaim Soutine was to be the only artist not already recognized as a major figure in whose work Dr. Barnes invested so heavily and thus the sole true discovery of this formidable American collector. In light of Soutine’s later passion for destroying these paintings, Dr. Barnes’ purchase had the fortunate effect of preserving many prime works in this series for posterity. With this unexpected surge in his fortunes, Soutine became a celebrated figure among the painters of Montparnasse and an artist in demand.

Nach dem Ankaufen von Dr. Barnes reiste Soutine nach Cagnes-sur-Mer. Er hatte schon zuvor dort gemalt, die überwältigende Landschaft war ihm vertraut. Dennoch fühlte er sich unsicher und das Arbeiten fiel ihm schwer. Aus einem an Brief an Zborowski aus dem Jahr 1923 wird deutlich, wie er sich quälte:

Lieber Zborowski,

Ich habe die Zahlungsanweisung erhalten. Ich danke Ihnen. Es tut mir leid, daß ich Ihnen nicht schon früher bezüglich meiner Arbeit geschrieben habe. Es ist das erste Mal in meinem Leben, daß ich zu nichts in der Lage bin. Ich bin in einer schlechten Verfassung und entmutigt, und das macht sich bemerkbar.

Ich habe nur sieben Bilder. Es tut mir leid. Ich wollte Cagnes und diese Landschaft verlassen, die mir unerträglich ist. Ich bin sogar für einige Tage nach Cap Martin gefahren, wo ich mich niederlassen wollte. Es hat mir missfallen. Ich musste die Bilder, die ich angefangen hatte, wieder abwischen.

Ich bin wieder in Cagnes, gegen meinen Willen, wo ich statt Landschaftsbilder klägliche Stilleben werde malen müssen. Sie werden begreifen, wie unschlüssig ich bin. Können Sie mir irgendeinen Ort empfehlen? Denn ich hatte schon mehrmals die Absicht, nach Paris zurückzukehren.

Ihr Soutine

In the wake of Dr. Barnes' acquisition, Soutine traveled to Cagnes-sur-Mer. He had painted in Cagnes before; the landscape was familiar and compelling but he felt uncertain and found it difficult to work. A letter he wrote to Zborowski in 1923 reveals his anguish:

Dear Zborowski,

I have received the money-order. I thank you. I am sorry not to have written you sooner about my work. It is the first time in my life that I have not been able to do anything. I am in a bad state of mind and I am demoralized, and that influences me.

I have only seven canvases. I am sorry. I wanted to leave Cagnes, this landscape that I cannot endure. I even went for a few days to Cap Martin where I thought of settling down. It displeased me. I had to rub out the canvases I started.

I am in Cagnes again, against my will, where, instead of landscapes, I shall be forced to do some miserable still lifes. You will understand in what a state of indecision I am. Can't you suggest some place for me? Because several times I have had the intention of returning to Paris.

Your, Soutine





Soutine und Paulette Jourdain mit dem Hund Riquette vor dem Bauernhaus bei Le Blanc, 1926
Soutine and Paulette Jourdain with the dog Riquette in front of the farmhouse near Le Blanc, 1926



Rembrandt Haremsz van Rijn
Geschlachteter Ochse, 1655
Slaughtered Ox, 1655



Jean-Baptiste Siméon Chardin
Der Rochen, um 1726
The Ray, c. 1726

Die Bilder, die Soutine in diesen drei Jahren schuf, offenbaren dennoch eine zunehmende Klarheit und Schärfe. Von lebhaften und leuchtenden Farben gekennzeichnet, öffnet sich der Raum und es überwiegen kurvenförmige Rhythmen. Es war der Süden mit seinem leuchtenden Glanz und seinen mannigfaltigen Landschaften, der diese Offenheit und Weite bewirkt hat.

In den Jahren 1923 - 25 reiste Soutine häufig zwischen Cagnes und Paris hin und her. Er wandte sich wieder den alten Meistern zu und malte eine Serie, die von von Rembrandts *Geschlachteter Ochse* (1655, oben links) und Chardins Stillleben *Der Rochen* (1728, oben rechts) beeinflusst war. Beide Arbeiten hatte er im Louvre studiert.

Im Jahr 1926 malte Soutine in einem Bauernhaus Zborowskis bei Le Blanc im zentralfranzösischen Département Indre. Paulette Jourdain, die Assistentin des Kunsthändlers, leistete ihm Gesellschaft, während er unermüdlich Stillleben

The paintings that Soutine made during this three-year period nevertheless display an increasing clarity and definition. The space opens up, marked by a buoyant and luminous palette; curvilinear rhythms predominate. The Midi, with its brilliant light and varied landscape, inspired this accessibility and expansiveness.

Soutine traveled frequently between Cagnes and Paris during the years 1923 - 1925. He again turned his attention to the Old Masters, and painted a series of canvases inspired by Rembrandt's *Slaughtered Ox*, 1655 (above, left), and Chardin's Still Life *The Ray*, 1728 (above right), both of which he had studied in the Louvre.

In 1926 Soutine painted in a farmhouse owned by Zborowski near the village of Le Blanc in the Indre district, in central France. Paulette Jourdain, the dealer's assistant, kept him company as he continued



Marcellin &
Madeleine Castaing

Soutine &
Madeleine Castaing



von Tierkadavern malte, vor allem von Geflügel und Hasen – ein Thema, für das er sich schon seit 1918 interessiert hatte. Hier entstanden thematische Variationen der Rochen- und Ochsenkadaverbilder; Soutine konzentrierte sich auf die Darstellung eines vereinzelt, mittig platzierten Tierkörpers und achtete auf die Wirkung des Verfalls, des Sterbens und des Todes. Er hatte niederländische Gemälde aus dem 16. und 17. Jahrhundert von totem Geflügel und Wild im Sinn und vor seinem inneren Auge. Jourdain beschrieb die Ausflüge, die sie unternahmen, um Hühner für die Bilder zu kaufen, und die Versessenheit, mit der der Maler sich den künstlerischen Details widmete „On allait acheter des poulets dans les fermes ... Les paysans tataient le derrière des volailles s’assurant qu’elles étaient a point. Soutine cependant regardait la couleur des plumes. On n’osait pas dire que c’était pour peindre.“ (Wir haben auf Bauernhöfen Hühner gekauft ... Die Bauern tasteten die Hühner am Hinterteil ab, um zu prüfen, ob sie schlachtreif waren. Aber Soutine interessierte sich nur für die Farbe ihres Gefieders. Wir trauten uns nicht zu sagen, daß sie gemalt werden sollten.)

painting still-lives of dead animals, particularly fowl and rabbits, subjects which had attracted him as early as 1918. The paintings now are variations on the themes in the rayfish and beef carcass pictures; Soutine concentrates on the image of an isolated, centrally placed animal and examines the effects of decay, dying, and death. Dutch sixteenth and seventeenth century paintings of dead fowl and game were on his mind and in his eye. Jourdain described their outings to buy chicken as subjects for the paintings, and the obsessive attention the artist paid to painterly details “On allait acheter des poulets dans les fermes ... Les paysans tataient le derrière des volailles s’assurant qu’elles étaient a point. Soutine cependant regardait la couleur des plumes. On n’osait pas dire que c’était pour peindre.“ (We went to buy chicken at the farms ... the farmers felt the backsides of the chicken to determine whether they were ready to be slaughtered. But Soutine was only interested in the colors of their feathers. We did not dare say that they were to be painted.)

Neben seiner Konzentration auf Tierkadaver interessierte sich Soutine auch für männliche Figuren in Uniformen. In den Jahren 1926 - 29 malte er zahlreiche Portraits von Chorknaben in Gewändern sowie von Hotelangestellten, etwa Kammerdienern, Laufburschen und Pagen.

Im Juni 1927 präsentierte der Galerist Henri Bing die erste Einzelausstellung des damals 34-jährigen Soutine. Zu dieser Zeit freundete Soutine sich mit Marcellin und Madeleine Castaing an, einem eleganten französischen Paar. Zusammen mit dem Kunsthändler Jonas Netter versuchte Bing, Soutine von Zborowski wegzulocken und das Ehepaar Castaing warf sich zu seinen maßgebenden Mäzenen auf. Zborowski tat alles, was in seiner Macht stand, um Soutine an sich zu binden. Er stellte ihm ein Auto mit Fahrer zur Verfügung. In den Jahren 1928 - 29 reiste Soutine ununterbrochen quer durch Frankreich, nach Vence, Bordeaux und zu den antiken Thermen in Châtel-Guyon. Während seines Aufenthalts in Bordeaux lernte Soutine Elie Faure kennen, den Kunsthistoriker und -kritiker, der im Jahr 1929 die erste Monographie über Soutine veröffentlichte. Sein Text ist noch heute eine der poetischsten Abhandlungen über dessen Werk. Soutine, der vor Museumsleitern große Achtung hatte, respektierte und bewunderte den bedeutenden Kunsthistoriker zutiefst.

Während seines Aufenthalts in Châtel-Guyon wurde Soutines Beziehung mit den Castaings enger, während sich gleichzeitig sein Verhältnis zu Zborowski verschlechterte. In den frühen 1930er Jahren war Soutine bereits ganz auf die Castaings angewiesen. Nach Zborowskis Tod im Jahr 1932 erwarb das Ehepaar das Erstkaufsrecht auf jedes fertige Bild Soutines. Soutine verbrachte die Sommermonate der Jahre 1930 - 35 im Haus der Castaings in Lèves bei Chartres.

Ausgelöst durch die neue Umgebung, entwickelte Soutine ein Interesse am Malen eines typisch großbürgerlichen Haushalts der französischen Bourgeoisie – Bauernmägde, Stubenmädchen, Köche. Die Ochsenkadaver, toten Hasen und Hühner wichen lebenden Nutztieren wie Schweinen, Eseln und Gänsen.

In den 1930er Jahren schwankte Soutine zwischen Phasen von Untätigkeit und enormer Tatkraft. Wochen- oder monatelang malte er überhaupt nicht, bis ihn wieder ein plötzlicher, anhaltender Schaffensdrang überfiel.

Concomitant with this focus on dead animals was Soutine's attraction to uniformed male figures. Between the years 1926 and 1929 he made numerous portraits of robed choirboys and hotel employees such as valets, bell-hops and pageboys.

In June 1927 gallery owner Henri Bing gave Soutine, then thirty-four, his first solo exhibition. Soutine's friendship with Marcellin and Madeleine Castaing, a fashionable French couple, developed at this time. Bing and another dealer, Jonas Netter, made efforts to entice Soutine away from Zborowski, while the Castaings set themselves up as the painter's leading patrons. Zborowski took whatever measures he could to retain Soutine's allegiance. He put a car and chauffeur at the artist's disposal. In 1928 - 29 Soutine traveled continuously around France – to Vence, Bordeaux, and the ancient spa at Châtel-Guyon. While staying in Bordeaux, Soutine became friends with Elie Faure, the art historian and critic, who published the first monograph on Soutine in 1929. Faure's commentary remains one of the most lyrical evocations of the painter's work. Soutine, the devotee of museum masters, deeply respected and admired the eminent art historian.

While staying in Châtel-Guyon, Soutine's involvement with the Castaings deepened; at the same time his relationship with Zborowski was deteriorating. By the early 1930s, Soutine had come to rely completely on the Castaings. Following Zborowski's death in 1932, the couple assumed first rights to every one of Soutine's finished paintings. During 1930 - 1935 Soutine spent his summers at the Castaing's home in Lèves, near Chartres.

Following this change in environment, Soutine took an interest in painting the typically bourgeois world of the French domestic household – farm girls, maids, cooks. The beef carcasses, dead rabbits and fowl gave way to living creatures, barnyard animals – pigs, donkeys and geese.

Soutine's life during the 1930s was marked by alternating periods of inertia and intense creativity. He would go for weeks or months without painting anything at all, and then suddenly experience spells of prolonged productivity. According to Madeleine



Gerda Groth
'Mlle. Garde'

Madeleine Castaing meinte „es gab zwei Soutines, den Soutine des Malens und den Soutine des Müßiggangs. Der eine war so verstiegen wie der andere.“ Auch Andrée Collié, die in diesen Jahren mit dem Künstler befreundet war, äußerte sich zu seiner Lethargie und seinen gelegentlichen Ausbrüchen fieberhafter Arbeitswut. Sie schrieb, er hielt sich untätig in Cafés auf, vor allem, um sich mit Freunden zu umgeben, die möglicherweise sein neues Verlangen nach Schmeicheleien befriedigen würden. Zu diesem Zeitpunkt hatte Soutines Laufbahn ihm in Paris, London und in den Vereinigten Staaten finanziellen Erfolg beschert. Regelmäßig erschienen Artikel über ihn und seine Arbeiten wurden begeistert besprochen. Im Jahr 1935 hatte er seine erste Einzelausstellung in den Vereinigten Staaten, im Arts Club of Chicago, und zwei Jahre danach präsentierten die Leicester Galleries in London eine Retrospektive seines Schaffens.

Sein ganzes Erwachsenenleben litt Soutine unter Magen- und Darmproblemen. Mitte der 30er Jahre hatte sich sein Zustand verschlechtert. Während einer dieser gesundheitlichen Krisen im Jahr 1937 begegnete er Gerda Groth, die aus Deutschland nach Paris geflüchtet war und die er, aufgrund der Fürsorge, mit der sie sich ihm bald widmen sollte, 'Mlle. Garde' nannte. Sie pflegte ihn, als es ihm

Castaing "there were two Soutines, the Soutine of painting and the Soutine of idleness. The one was as exaggerated as the other." Andrée Collié, a friend of the artist during these years, also commented on his lethargy, and his sporadic bursts of feverish activity. She wrote that he frequented cafés out of indolence, especially to be among friends who might indulge his new found craving for flattery. Soutine's career had achieved a level of financial success by then, in Paris, London, and the United States. Articles on his work appeared regularly during these years, and he received enthusiastic reviews. In 1935 he had his first one-man show in the United States at the Arts Club of Chicago, and two years later the Leicester Galleries in London mounted a retrospective exhibition of his work.

Soutine had suffered from gastro-intestinal problems throughout his adult life. By the mid - 1930s his condition had worsened. It was during one of these health crises in 1937 that he met Gerda Groth, a German refugee in Paris, whom he nicknamed 'Mlle. Garde' for the role of guardian she would soon play in his life. She cared for him in his distress. She recalled in her memoirs "Quand je l'ai connu il était squelettique et ne mangeait presque plus. Tout lui faisait mal."

schlecht ging. In ihren Memoiren notierte sie „Quand je l'ai connu il était squelettique et ne mangeait presque plus. Tout lui faisait mal.“ (Als ich ihn kennen lernte, war er Haut und Knochen und aß fast nichts mehr. Alles tat ihm weh.)

Schon bald zog Mlle. Garde in Paris bei Soutine ein. Durch sie erfuhr er eine gewisse häusliche Stabilität, die er bis dahin nicht gekannt hatte. An Samstagvormittagen gingen sie auf Flohmärkte, wo er alte Leinwände kaufte, die er dann übermalte. Morgens trank Soutine Kaffee mit Freunden und abends besuchte er Ringkämpfe oder schaute sich in der Nähe einen Kinofilm an. Sie schrieb, daß sie jeden Sonntag mit ihm den Louvre besuchte, wo er sich am liebsten in den Galerien für ägyptische und antike griechische Skulpturen aufhielt. Zu ihren Nachbarn zählten der amerikanische Schriftsteller Henry Miller sowie eine weitere Emigrantin aus Osteuropa, die Bildhauerin Chana Orloff. Orloff schrieb, Soutines Lieblingsautoren seien Balzac und Dostojewski gewesen, sowie die Dichter Válerý und Rimbaud; „er konnte seinen Puschkin auswendig aufsagen“, und er las die philosophischen Schriften von Spinoza und Bergson. In seiner Erzählung 'The Waters Reglitterized' (Die Wasser, abermals funkelnd), schrieb Miller über Soutine „Er wirkt jetzt zahm, als wolle er sich von seinem früheren wilden Leben erholen ... seine Tage als Bohemien waren vorbei. Er litt unter Magen- und Leberbeschwerden und was weiß ich nicht alles, und er lebte wie ein Einsiedler.“

Collié machte sich von einzelnen Begebenheiten kurze Notizen. Eine davon ist besonders aufschlußreich: Eines Tages war sie mit Soutine zu Fuß unterwegs und sprach ihn auf sein, wie sie meinte, unglückliches Leben an. Soutine reagierte betroffen auf die Frage, wies die Vermutung zurück und behauptete nachdrücklich, er sei stets glücklich gewesen. Ein andermal sprach er mit ihr über einen mittelmäßigen und erfolglosen Maler, mit dem er befreundet war. Er konnte nicht begreifen, weshalb der Mann weitermalte. Wäre er selbst nicht erfolgreich geworden, so Soutine, hätte er das Malen aufgegeben und wäre stattdessen Boxer geworden.

Im Sommer 1939 reisten Soutine und Garde nach Civry, einer Kleinstadt in der Nähe von Auxerre. Im September brach der Krieg mit Deutschland aus. Soutine und Garde durften als 'Ausländer' Civry nicht verlassen. Mit Hilfe von Freunden erhielt Soutine schließlich die Genehmigung,

(When I met him, he was all skin and bone and ate hardly anything. He ached all over.)

Mlle. Garde soon moved in with Soutine in Paris. She brought a measure of stability to his domestic life that had been absent until then. On Saturday mornings they went to flea markets where he purchased old canvases on which he liked to paint. In the mornings, Soutine would have coffee with friends, and for nightly entertainment he would attend a wrestling match or take in a movie at their neighborhood theater. She wrote of going to the Louvre with him every Sunday, where Soutine especially enjoyed the Egyptian and archaic Greek sculpture galleries. Among their neighbors were the American writer, Henry Miller, and another East European émigré, the sculptor Chana Orloff. The latter noted that Soutine's favorite writers were Balzac and Dostoyevsky, as well as the poets Válerý and Rimbaud; "he could recite his Pushkin by heart" and read the philosophy of Spinoza and Bergson. Miller wrote of Soutine in 'The Waters Reglitterized' "He seems tame now, as if trying to recover from the wild life of other days ... his Bohemian days were finished. He was suffering from stomach and liver troubles and what not, and lived like a recluse."

Collié recorded vignettes that provide insightful glimpses. One incident is especially revealing: she was walking with Soutine and asked him about the presumed unhappiness of his life. Taken aback by her question, he refuted the assumption and vigorously asserted that he had always been a happy man. On another occasion he spoke to her about a friend who was a mediocre and unsuccessful painter. He couldn't comprehend how the man could continue to paint. Soutine claimed that if he were not successful, he would have given up painting and become a boxer instead.

In the summer of 1939, Soutine and Garde went to Civry, a small town not far from Auxerre. War with Germany broke out in September. Classified as 'foreigners', neither Soutine nor Garde was allowed to leave Civry. With the help of friends in government positions, Soutine eventually received a permit to return to Paris for medical reasons; he was unable, however, to obtain authorization for Garde to leave with him. After months spent in unsuccessful bureaucratic wrang-



aus gesundheitlichen Gründen nach Paris zu reisen, allerdings ohne Garde. Nach Monaten vergeblicher bürokratischer Bemühungen kam er zurück, die beiden verließen Civry heimlich Ende April 1940 und fuhren nach Paris. Am 15. Mai wurde Garde, zusammen mit allen anderen deutschen Staatsangehörigen in Paris, als Ausländerin inhaftiert. Als Jüdin wurde sie anschließend in ein Konzentrationslager bei Gurs in den Pyrenäen verbracht. Sie überlebte den Krieg, sah Soutine jedoch lebend nicht wieder.

Im November 1940 begann Soutine ein Verhältnis mit Marie-Berthe Aurenche, der Exfrau von Max Ernst. Ihr war klar, daß er in Paris in Gefahr schwebte. Es waren bereits offizielle Anfragen wegen eines gewissen 'jüdischen Künstlers' in ihrer Wohnung eingegangen. Um den Behörden aus dem Weg zu gehen zogen sie um. Anfang 1941 stattete Marie-Berthe dem Maler Marcel Laloé einen Besuch ab und bat ihn, sie beide zu verstecken. Laloé willigte ein, doch es stellte sich bald heraus, daß es für Soutine in Paris zu gefährlich war. Laloé stellte den Kontakt zu Fernand Moulin her, dem Bürgermeister des Dorfes Richelieu in der Nähe von Tours. Er beschaffte Soutine und Marie-Berthe falsche Pässe und fand für sie einen Zufluchtsort in einem stillen, abgeschiedenen Dorf namens Champigny-sur-Veude. Soutine fühlte sich dort anfangs nicht wohl. „Ach, dieses flache Land, diese geraden Bäume – ich brauche krumme Bäume!“

In Champigny schuf der Künstler eine letzte Serie von Landschaftsbildern, in denen die Bewegung der Luft, des Windes und des Lichts eingefangen ist und diese Elemente zugleich in einen strukturierten Raum eingefasst sind, der an die niederländischen Landschaftsbilder des 17. Jahrhunderts erinnert. Die Anwesenheit von Kindern und anderen Figuren verleiht diesen Landschaftskompositionen eine erzählerische Komponente.

Laloé besuchte Soutine in jenen Jahren und beschrieb den Künstler bei der Arbeit „C'est un prince. Même dans son bleu de travail, dont le tissu était durci par d'innombrables taches de peinture, il avait une allure de seigneur ... C'était véritablement un aristocrate.“ (Er ist ein Prinz. Sogar in seinem Arbeitskittel, dessen Stoff ganz hart war von den vielen Farbflecken, hatte er die Ausstrahlung eines noblen Herrn ... er war wahrlich ein Aristokrat.)

ling, Soutine came back; the couple left Civry secretly and returned to Paris in late April 1940. On May 15, Garde and all other German nationals living in Paris were interned as aliens. Garde, a Jew, was subsequently deported to a concentration camp at Gurs, in the Pyrenées. She survived the war, but she never saw Soutine alive again.

By November 1940 Soutine became involved with Marie-Berthe Aurenche, the former wife of Max Ernst. She recognized that it was extremely dangerous for Soutine to live and move about in Paris. There had already been official inquiries at their apartment regarding a certain 'Jewish artist', to evade authorities they changed their address. In early 1941, Marie-Berthe went to the home of painter Marcel Laloé and asked if he would hide them. Laloé agreed to do so but it quickly became clear that it was dangerous for Soutine to remain in Paris. Laloé made contact with Fernand Moulin, the mayor of Richelieu, a village near Tours. He supplied Soutine and Marie-Berthe with false identity cards, and found refuge for them in a quiet, isolated village – Champigny-sur-Veude. Soutine was at first displeased there. "Oh, that flat land, those straight trees – I need twisted trees!"

The artist produced in Champigny a final series of landscapes that fully capture the dynamism of atmosphere, wind, and light, while working these elements into a structured spatial framework that pays tribute to Dutch seventeenth century landscape painting. The introduction of children and other figures into these landscape compositions added a narrative note.

Laloé visited Soutine during these years, and described the artist at work "C'est un prince. Même dans son bleu de travail, dont le tissu était durci par d'innombrables taches de peinture, il avait une allure de seigneur ... C'était véritablement un aristocrate." (He is a prince. Even in his working overall, the fabric stiff from the many colour stains, he exuded the air of a noble man ... he was truly an aristocrat)

Despite the apparent safety and the relative normalcy of Champigny, Soutine was hardly secure. They learned that authorities were making concerted inquiries



Doch die vermeintliche Sicherheit und relative Normalität des Lebens in Champigny waren trügerisch. Sie erfuhren, daß die Behörden gezielt Erkundigungen über Soutine einzogen. Soutine und Marie-Berthe wechselten in diesen beiden Jahren sechs Mal die Wohnung.

Anfang August 1943 erlitt Soutine einen schweren Magendurchbruch. Ein Sanitätswagen brachte ihn in ein Krankenhaus im nahe gelegenen Chinon. Marie-Berthe verweigerte dem Chirurgen jedoch die Erlaubnis zur Operation und bestand darauf, daß Soutine in ein Krankenhaus nach Paris überführt werde, wo man ihn kannte und bevorzugt behandeln würde. Um nicht von den Deutschen entdeckt zu werden, reisten sie auf Umwegen in einem Leichenwagen nach Paris, wo sie erst 24 Stunden später ankamen. Er wurde sofort operiert, doch es war zu spät. Chaim Soutine starb am 9. August 1943.

Das Begräbnis fand auf dem Friedhof von Montparnasse statt. Unter den wenigen Trauergästen waren Jean Cocteau, Max Jacob und Pablo Picasso. ■

about the artist. Soutine and Marie-Berthe changed their residence six times in these two years.

In early August 1943, Soutine suffered a severe ulcer attack. An ambulance took him to a hospital in nearby Chinon. Marie-Berthe refused to let the surgeon operate and insisted that he be transferred to a hospital in Paris where he was known and would receive superior treatment. To evade the watchful eyes of the Germans, they made the trip to Paris in a hearse, following a circuitous route that took more than twenty-four hours. He immediately went into surgery, but it was too late. Chaim Soutine died on August 9, 1943.

The artist's funeral was held at Montparnasse cemetery. Among the few who were reported to have attended the funeral were Jean Cocteau, Max Jacob and Pablo Picasso. ■

LITERATURHINWEISE

PARIS LEUCHTET WIEDER, Seite 24

- Paris – Metropole der Kunst 1900 - 1968.

Hg. Sarah Wilson. Köln 2002.

- L'École de Paris 1904 - 1929, la part de l'Autre.

Hg. Suzanne Pagé, Jean-Louis Andral und Sophie Krebs.

Ausst. Kat. Musée d'art moderne de la Ville de Paris,
30.11.2000 - 11.3.2001.

- Billy Klüver, Julie Martin: Kiki et Montparnasse
1900 - 1930. Poitiers 1998.

LANDSCHAFT MIT BÄUMEN, Seite 95

The Wandering Soutine

in: Art News, Bd. 47, Nr. 7, Teil I, November 1950

METZGERJUNGE, Seite 104

Zitiert nach Marevna, Malerin und Freundin Soutines, in
ihren Memoiren von Montparnasse, Life with the Painters
of La Ruche, London: Constable and Co., Ltd., 1972

DER GROSSE FASAN, Seite 131

Soutine, London: Paul Hamlyn/Spring Books, 1965.

ENDNOTES

PARIS SHINES AGAIN, see page 24

- Paris – Metropole der Kunst 1900 - 1968.

Ed. by Sarah Wilson. Cologne 2002.

- L'École de Paris 1904 - 1929, la part de l'Autre.

Ed. by Suzanne Pagé, Jean-Louis Andral, and Sophie

Krebs. Exh. cat. Musée d'art moderne de la Ville de
Paris, 30 Nov. 2000 - 11 March 2001.

- Billy Klüver, Julie Martin: Kiki et Montparnasse
1900 - 1930. Poitiers 1998.

LANDSCAPE WITH TREES, see page 95

'The Wandering Soutine'

Art News, vol. 47, no. 7, Part I, November 1950

BUTCHER BOY, see page 104

As quoted by Marevna, painter and friend of Soutine, in
her memoirs of Montparnasse, Life with the Painters of La
Ruche, London: Constable and Co., Ltd., 1972

THE GREAT PHEASANT, see page 131

Soutine, London: Paul Hamlyn/Spring Books, 196

ABBILDUNGEN

Folgende Abbildungen wurden uns freundlicherweise vom Klüver Martin Archive zur Verfügung gestellt:

S. 6/7, 8, 10, 18, 22, 25, 27, 28, 29, 30, 38/39, 135, 138/139, 141, 142, 143, 144, 146, 148, 150, 152, 154, 156.

©VG Bildkunst, Bonn 2009

S. 13, 14, 22, 35, 36, 50, 55 (li.), 79 (oben), 83, 98, 104 (re.), 105, 106, 111, 113, 122 (re.), 123 (re.), 127, 144 (li.)

©Succession Picasso / VG Bildkunst, Bonn 2009

S. 137 (re.).

©G. Bartoli

S. 71, 94, 112

©John Deakin

S. 72

©Time Inc.

S. 103

©Glenn Brown. Courtesy Gagosian Gallery.

Photograph by Robert McKeever

S. 123

©picture-alliance / dpa

S. 37

©Georg Baselitz

Text S. 37

Die Katalogredaktion hat versucht, alle Rechte-Inhaber ausfindig zu machen. Rechte-Inhaber, die hier nicht genannt wurden, bitten wir um Kontaktaufnahme.

ILLUSTRATIONS

the following illustrations are by courtesy of Klüver Martin Archive:

p. 6/7, 8, 10, 18, 22, 25, 27, 28, 29, 30, 38/39, 135, 138/139, 141, 142, 143, 144, 146, 148, 150, 152, 154, 156.

©VG Bildkunst, Bonn 2009

p. 13, 14, 22, 35, 36, 50, 55 (left), 79 (upper), 83, 98, 104 (right), 105, 106, 111, 113, 122 (right), 123 (right), 127, 144 (left)

©Succession Picasso / VG Bildkunst, Bonn 2009

p. 137 (right).

©G. Bartoli

p. 71, 94, 112

©John Deakin

S. 72

©Time Inc.

p. 103

©Glenn Brown. Courtesy Gagosian Gallery.

Photograph by Robert McKeever

p. 123

©picture-alliance / dpa

p. 37

©Georg Baselitz

Text p. 37

The editors endeavoured to research all rights holders of the photographs. Rights holders who have not been mentioned are welcome to contact us.

IMPRESSUM

PUBLICATION DETAILS

Ausgestellt
TEFAF Maastricht (Auswahl)
13. - 22. März, 2009
GALERIE THOMAS
31. März - 16. Mai 2009

Exhibited
TEFAF Maastricht (Selection)
March 13 - 22, 2009
GALERIE THOMAS
March 31 - May 16, 2009

Katalog 111
© Galerie Thomas 2009

Catalogue 111
© Galerie Thomas 2009

Katalogbearbeitung
Silke Thomas
Patricia von Eicken
Viola Zimmer
Bettina Beckert

Catalogue editing
Silke Thomas
Patricia von Eicken
Viola Zimmer
Bettina Beckert

Übersetzungen
Leila Kais
Fiona Elliott, Edinburgh (S. 37)

Translations
Leila Kais
Fiona Elliott, Edinburgh (p. 37)

Katalogproduktion
Jana Hille

Catalogue production
Jana Hille

Layout
Sabine Urban, Gauting

Design
Sabine Urban, Gauting

Lithos
Reproline mediateam GmbH + Co. KG, München

Colour Separations
Reproline mediateam GmbH + Co. KG, München

Druck
SDM, Stulz-Druck & Medien GmbH, München

Printing
SDM, Stulz-Druck & Medien GmbH, München

Mo - Fr 9-18 · Sa 10-14

Maximilianstrasse 25 · 80539 Munich · Germany
Phone +49-89-29 000 80 · Fax +49-89-29 000 888
info@galerie-thomas.de · www.galerie-thomas.de

GALERIE THOMAS



GALERIE THOMAS