

# MASTERPIECES VII

GERMAN EDITION WITH ENGLISH TRANSLATION

ALEXEJ VON JAWLENSKY

JACQUES LIPCHITZ

AUGUST MACKE

EMIL NOLDE

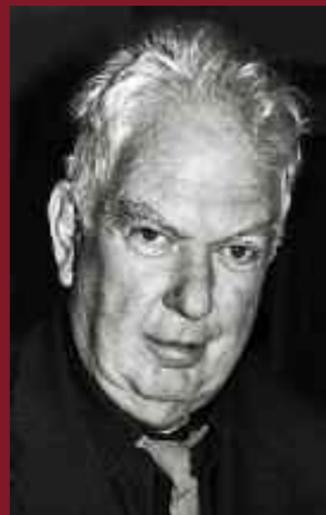
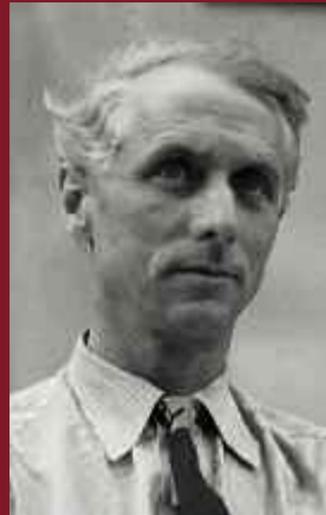
MAX ERNST

FERNAND LÉGER

ALEXANDER CALDER

WLADIMIR VON BECHTEJEFF

**GALERIE THOMAS**



## MEISTERWERKE VII

GERMAN EDITION WITH ENGLISH TRANSLATION

**GALERIE THOMAS**

## INHALT

<b>ALEXEJ VON JAWLENSKY</b> FRAU MIT ROTER BLUSE 1911	8
<b>AUGUST MACKE</b> PAAR AM WASSER BEI VOLLMOND 1911	14
<b>EMIL NOLDE</b> LEUCHTENDE SONNENBLUMEN 1950	22
<b>WLADIMIR VON BECHTEJEFF</b> ZIRKUSSZENE 1910	30
<b>EMIL NOLDE</b> LANDSCHAFT (PETERSEN II) 1924	38
<b>MAX ERNST</b> LA HORDE 1927	46

<b>JACQUES LIPCHITZ</b> LA BAIGNEUSE 1919	54
<b>MAX ERNST</b> FEMMES TRAVERSANT UNE RIVIÈRE EN CRIANT 1927	62
<b>FERNAND LÉGER</b> DEUX FEMMES TENANT DES FLEURS 1954	70
<b>ALEXANDER CALDER</b> CARROI 1966	78
<b>FERNAND LÉGER</b> LA BOUTEILLE BLEUE 1950	86



## FRAU MIT ROTER BLUSE 1911

ALEXEJ VON JAWLENSKY

### Provenienz

Nachlaß des Künstlers  
Galerie Beyeler, Basel  
Ragnar Moltzau, Oslo  
Emil G. Bührle, Zürich  
Marlborough Gallery, Zürich  
Privatsammlung, Turin  
Serge Sabarsky Gallery, Inc., New York  
Sammlung Ahlers (1979 bei obiger erworben)

### Ausstellungen

Wanderausstellung 1920-21. Alexej von Jawlensky. Nr. 2.  
Kunsthütte, Chemnitz 1923. Alexej von Jawlensky.  
Kunstsalon Schaller, Stuttgart 1923. Alexej von Jawlensky.  
Galerie Schames, Frankfurt 1924. Alexej von Jawlensky.  
Galerie Beyeler, Basel 1956. Maîtres de l'art moderne. Nr. 18, mit Abb.  
Galerie Beyeler, Basel 1957. Alexej von Jawlensky. Nr. 27, mit Abb.  
Kunsthalle, Bern / Saarlandmuseum, Saarbrücken 1957. Alexej von Jawlensky. Nr. 33.  
Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf / Kunstverein, Hamburg 1957.  
Alexej von Jawlensky. Nr. 29.  
Kunsthalle, Bremen 1957-58. Alexej von Jawlensky. Nr. 29.  
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart / Städtische Kunsthalle, Mannheim 1957-58.  
Alexej von Jawlensky. Nr. 30, mit Abb.  
Marlborough Fine Art, London 1959. Art in Revolt. Nr. 46, mit Farbabb.  
Galleria Civica d'Arte moderna, Turin 1961. La pittura moderna straniera nelle collezioni private italiane.  
Nr. 49, mit Abb.  
Marlborough Gallery, New York 1971. Masters of the 20<sup>th</sup> Century. Nr. 21, mit Farbabb. S. 45.  
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München / Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 1983.  
Alexej von Jawlensky. Nr. 87, mit Farbabb. S. 196.  
Käthe-Kollwitz-Museum, Berlin / Städtische Galerie im Lenbachhaus, München / Wilhelm-Lehmbruck-Museum,  
Duisburg / Schirn Kunsthalle, Frankfurt / Kunsthalle Emden / Kunsthalle Bielefeld 1993-1995. Expressionisti-  
sche Bilder, Sammlung Firmengruppe Ahlers. Herford / Stuttgart 1993, S. 44, Nr. 2, Farbabb. S. 45.  
Franz Marc Museum, Kochel am See 2012. 'Ich ist ein Anderer' – Gesichter einer Epoche.  
Kirchner, Klee, Picasso. S. 31.  
Kunstsammlungen Chemnitz – Museum Gunzenhauser, Chemnitz 2013-14. Jawlensky. Neu gesehen.  
S. 97, S. 231, mit Abb.  
Franz Marc Museum, Kochel am See 2017. Blaues Land und Großstadtlärm – Ein expressionistischer  
Spaziergang durch Kunst und Literatur. S. 153, mit Abb. 20.  
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München / Museum Wiesbaden, Wiesbaden 2019-20.  
Lebensmenschen – Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin. Nr. 115, S. 177, mit Farbabb.

### Literatur

Weiler, Clemens. Alexej von Jawlensky. Köln 1959. Nr. 91, S. 233, mit Abb. S. 170.  
Jawlensky, M. Pieroni-Jawlensky, L. Jawlensky, A. Alexej von Jawlensky, Catalogue Raisonné of the Oil  
Paintings. Vol. I, 1890-1914. London 1991. Nr. 392, S. 317, mit Farbabb. S. 308.  
Künstler des Expressionismus, ahlers collection. Köln 1998, S. 44, Nr. 2, Farbabb. S. 45.

Öl auf Karton  
1911

53,4 x 49,4 cm  
signiert und datiert oben rechts,  
monogrammiert oben links  
rückseitig signiert,  
datiert und bezeichnet  
'N. 94, V.K.' (=Vorkrieg),  
sowie von Andreas Jawlensky  
datiert und betitelt

Jawlensky 392

Das Werk ist im Photoarchiv  
des Künstlers verzeichnet und  
'Helene' betitelt.



## FRAU MIT ROTER BLUSE 1911

ALEXEJ VON JAWLENSKY



Alexej von Jawlensky,  
Helene Nesnakomoff und  
Andreas Jawlensky, 1920

Jawlenskys starkfarbiges Porträt einer *Frau mit roter Bluse* gehört in eine Gruppe von ähnlichen Darstellungen und stilistisch verwandten Werken, die 1911 entstanden sind und die Jawlensky selbst als Umbruch in seiner Malerei verstanden hat.

Die Darstellung der Frauenbüste wird durch kräftige Rot- und Blautöne dominiert, die den Kopf der Dargestellten umgeben. Aus der Physiognomie, aber auch aus der Bezeichnung im Photoarchiv des Künstlers ergibt sich, dass es sich bei der Porträtierten um Helene Nesnakomoff handelt, Jawlenskys Geliebte, spätere Ehefrau (die beiden heirateten schließlich 1922) und Mutter von Jawlenskys Sohn Andreas. Neben dem Hinweis auf Helene im Photoarchiv ist das Werk rückseitig mit 'V.K.', also als Vorkriegsar-

beit gekennzeichnet, was für Jawlensky ein Hinweis auf besondere Qualität darstellt.

Den Sommer 1911 verbrachte Jawlensky zusammen mit Marianne von Werefkin, Helene und seinem Sohn Andreas in Prerow. Hier entstanden einige Landschaftsbilder, die noch ganz in einer an den Fauvismus erinnernden Kommatechnik gemalt sind, wie etwa die *Sturmkiefern auf Prerow*.

Zugleich entwickelte Jawlensky aber immer stärker eine auf primären Farbkontrasten aufbauende Malerei, die er insbesondere in der Darstellung von Köpfen und Porträts zur Anwendung brachte und die zugleich eine erste intensive Beschäftigung Jawlenskys mit dem Thema des Kopfes oder des menschlichen Gesichtes markiert.





Alexej von Jawlensky  
Sturmkiefern in Prerow  
1911  
Öl auf Karton auf Holz

Das Gemälde einer Buckligen, dem Bildnis der *Frau mit roter Bluse* formal sehr nahestehend, wird als erster Höhepunkt in dieser veränderten Malweise Jawlenskys angesehen. Jawlensky hat sich die dargestellte Fischersfrau, deren Bekanntschaft er in Prerow machte, wiederholt zum Motiv genommen.

Allerdings geht es ihm nicht, wie auch bei der *Frau mit roter Bluse*, um ein individuelles Porträt einer bestimmten Person, sondern um eine sinnbildhafte Ausdrucksmalerei, die zu den für diese Gemälde typischen kräftigen Farben und starken Konturen führte. In seinen Lebenserinnerungen hat Jawlensky diese künstlerische Weiterentwicklung mit den folgenden Worten beschrieben:

„Im Frühling 1911 fuhren wir nach der Ostsee nach Prerow, Werefkin, André, Helene und ich. Dieser Sommer bedeutete für mich eine große Entwicklung in meiner Kunst. Ich malte dort meine besten Landschaften und große figurale Arbeiten in sehr starken, glühenden Farben, absolut nicht naturalistisch und stofflich. Ich habe sehr viel Rot genommen, Blau, Orange, Kadmiumgelb, Chromoxydgrün. Die Formen waren sehr stark konturiert mit Preussischblau

und gewaltig aus einer inneren Ekstase heraus. ... Dies war eine Wendung in meiner Kunst. Und bis 1914, gerade vor dem Krieg, habe ich in diesen Jahren meine stärksten Arbeiten, die unter dem Namen ‚Vorkriegsarbeiten‘ bekannt sind, gemalt.“

Tatsächlich ist das Gemälde der *Frau mit roter Bluse* eines der Werke, die den Höhepunkt der expressionistischen Phase in Jawlenskys Werk kurz vor der Begründung des Blauen Reiters markieren.

## ALEXEJ VON JAWLENSKY

TORSCHOK, RUSSLAND 1864 – 1941 WIESBADEN



### DAS JAHR 1911

Das Jahr 1911 begann für Alexej von Jawlensky in München mit einem Besuch eines Konzertes von Arnold Schönberg am 2. Januar. Zusammen mit Jawlensky wohnten auch die späteren Mitstreiter des Blauen Reiters dem Konzert bei: Wassily Kandinsky, Franz Marc, Gabriele Münter und natürlich Marianne von Werefkin.

Mit Kandinsky und Münter hatten Jawlensky und Werefkin in den Sommern 1908 und 1909 in Murnau gemalt, woraus sich der Impuls für die Gründung der Neuen Künstlervereinigung München 1909 ergab. Nur wenige Tage nach dem Konzert Schönbergs verdichteten sich die Unstimmigkeiten in der Neuen Künstlervereinigung so stark, dass Kandinsky den Vorsitz niederlegte. 1912 folgte Jawlensky ihm durch seinen Austritt aus der Neuen Künstlervereinigung zum Blauen Reiter. Zuvor jedoch, im Sommer 1911, legte Jawlensky mit einer neuen, starkfarbigen Malerei, die er bei seinem Sommeraufenthalt in Prerow an der Ostsee entwickelte, den Grundstein für seine Mitwirkung im Blauen Reiter. Das Jahr endete für Jawlensky mit einem Besuch in Paris, bei dem er die Bekanntschaft von Henri Matisse machte, sowie mit der Eröffnung seiner ersten Einzelausstellung in Wuppertal-Barmen.

# FRAU MIT ROTER BLUSE 1911

WOMAN IN RED BLOUSE

ALEXEJ VON JAWLENSKY

oil on cardboard

1911

53.4 x 49.4 cm / 21 x 19 1/2 in.

signed and dated upper right, signed with monogram upper left  
verso signed, dated and inscribed 'N. 94, V.K.' (= Vorkrieg, before  
the war), as well as dated and titled by Andreas Jawlensky

Jawlensky 392

Jawlensky's strong-coloured portrait of a *Woman in Red Blouse* belongs to a group of similar representations and stylistically related works that were created in 1911 and which Jawlensky himself understood as a turning point in his painting.

The representation of the female bust is dominated by strong red and blue tones that surround the head of the sitter. From the physiognomy, but also from the name in the artist's photo archive, it follows that the portrait depicts Helene Nesnakomoff, Jawlensky's lover, later wife (the two finally married in 1922) and mother of Jawlensky's son Andreas. In addition to the reference to Helene in the photo archive, the work is marked on the back with "V.K." (= "Vorkrieg"), i.e. as pre-war work, which Jawlensky used as an indication of special quality.

Jawlensky spent the summer of 1911 in Prerow with Marianne von Werefkin, Helene and his son Andreas. Some landscape pictures were created here, which are mostly still painted using a comma technique reminiscent of Fauvism, such as the *Storm Pines on Prerow*.

At the same time, however, Jawlensky increasingly developed a painting based on primary colour contrasts, which he used in particular in the depiction of heads and portraits, and which also marked Jawlensky's first intensive preoccupation with the subject of the head or the human face.

The painting of a hunchback, formally very close to the portrait of the *Woman in Red Blouse*, is seen as the first highlight in Jawlensky's changed style of painting. Jawlensky repeatedly chose the wife of a fisherman, whose acquaintance he made in Prerow, as a motif.

However, as with the *Woman in Red Blouse*, he is not concerned with an individual portrait of a certain person, but with painting a symbolic expression that leads to the strong colours and contours typical of these works. In his memoirs, Jawlensky described this artistic development in the following words:

"In the spring of 1911 we went to Prerow on the Baltic Sea, Werefkin, André, Helene and me. For me, this summer led to a big development in my art. I painted my best landscapes

and large figurative works there, in very strong, glowing colours, absolutely not naturalistic and material. I took a lot of red, blue, orange, cadmium yellow, chrome oxide green. The shapes were very strongly contoured with Prussian blue, and powerful because of an inner ecstasy. ... This was a change in my art. And until 1914, just before the war, I painted my strongest works known as 'pre-war work'."

In fact, the painting of the *Woman in Red Blouse* is one of the works that mark the culmination of the expressionist phase in Jawlensky's work shortly before the foundation of the Blue Rider.

*The year 1911*

The year 1911 began for Alexej von Jawlensky in Munich with a visit to a concert by Arnold Schönberg on January 2nd. His later comrades-in-arms of the Blue Rider – Wassily Kandinsky, Franz Marc, Gabriele Münter, and of course Marianne von Werefkin – attended the concert together with him. Jawlensky and Werefkin painted with Kandinsky and Münter in Murnau in the summers of 1908 and 1909, which gave the impetus for the founding of the New Artists' Association (Neue Künstlervereinigung) in Munich in 1909. Just a few days after Schönberg's concert, the discrepancies in the New Artists' Association increased so much that Kandinsky resigned. In 1912, Jawlensky followed him by leaving the association to join the Blue Rider. Before that, however, in the summer of 1911, Jawlensky laid the foundation for his participation in the Blue Rider with a new, strong-coloured painting that he developed during his summer stay in Prerow on the Baltic Sea. The year ended for Jawlensky with a visit to Paris, where he met Henri Matisse, and with the opening of his first solo exhibition in Wuppertal-Barmen.



## PAAR AM WASSER BEI VOLLMOND 1911

AUGUST MACKE

Öl auf Leinwand auf Karton  
1911  
69 x 56 cm  
rückseitig signiert und datiert  
auf dem Karton

Heiderich 339; Vriesen 236

### Provenienz

Galerie von der Heyde, Berlin (1934)  
Dr. Erwin Saage, Bad Godesberg (1934 bei obiger erworben, mindestens bis 1957)  
Privatsammlung, Deutschland  
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen  
Galerie Thomas, München (2007)  
Privatsammlung (2007 bei obiger erworben)

### Ausstellungen

Galerie von der Heyde, Berlin 1934. August Macke, Zur 20. Wiederkehr seines Todestages. Nr. 11.  
Kunstverein, Hamburg 1935. August Macke.  
Westfälischer Kunstverein / Westfälische Wilhelms-Universität / Westfälisches Landesmuseum für Kunst  
und Kulturgeschichte, Münster 1957. August Macke – Gedenkausstellung zum 70. Geburtstag. Nr. 29.  
Galerie Thomas, München 2007. Meisterwerke III. S. 86, Farbabb. 81.

### Literatur

Vriesen, Gustav. August Macke. Stuttgart 1953. Nr. 236 mit Abb.  
Vriesen, Gustav. August Macke. Stuttgart 1957. S. 320, Nr. 236 mit Abb.  
Heiderich, Ursula. August Macke Gemälde. Ostfildern 2008. Nr. 339, S. 406/407 mit Abb.



## PAAR AM WASSER BEI VOLLMOND 1911

AUGUST MACKE

Ein zeitgenössisches Foto belegt, dass diesem Bild in der Bonner Wohnung von August Macke und seiner Frau Elisabeth der prominente Platz über dem Diwan zugewiesen war. Während im angrenzenden Salon Werke mit dem Motiv der Spaziergänger dem öffentlicheren Charakter des Raumes entsprechen, unterstreicht die Hängung über dem Diwan die Intimität der dargestellten Szene: Ihren Mittelpunkt bilden ein Mann und eine Frau in inniger Umarmung. Zur Nachtzeit im Licht des Vollmonds, der sich im Wasser eines Sees spiegelt, gibt sich das Paar mit geschlossenen Augen seinen Gefühlen hin. Der Zauber der dem Alltag enthobenen Stunde teilt sich durch die vollkommene Selbstvergessenheit der Verliebten auch dem Betrachter mit.

Der Verzicht auf porträthafte Details zugunsten einer schematisierenden Darstellung der Figuren durch die mit wenigen Strichen gezeichneten Gesichter und die konventionelle Kleidung – er trägt einen dunkelblauen Anzug und sogar einen Hut, sie ein grünes Kleid mit rotem Schultertuch – verleihen dem Bild den Charakter eines allgemeinen Sinnbilds der Liebe. Und doch mag dahinter die private Seite des Malers aufscheinen: Bereits 1903 hatte der damals 16jährige Schüler August die ein Jahr jüngere Elisabeth kennen- und über die Jahre bis zur Heirat 1909 lieben gelernt. Zur Entstehungszeit des Bildes 1911 war das Paar nach einjährigem Aufenthalt am Tegernsee gerade erst in die Bonner Heimat zurückgekehrt, doch scheint die Darstellung noch getragen vom Glück, das nach der Geburt des ersten Sohnes die Monate in Bayern geprägt hatte.

In Oberbayern hatte August Mackes künstlerischer Werdegang durch die Begegnung und Freundschaft mit Franz Marc sowie den Kontakt zu zahlreichen Münchner Künstlern eine entscheidende Wendung genommen. Begleitet vom regen Gedankenaustausch vollzog Macke in dieser produktiven Zeit die endgültige Hinwendung zum Expressionismus, der auch das *Paar am Wasser bei Vollmond* auszeichnet. Im Verzicht auf die Wiedergabe von Einzelheiten beschränkt sich der Maler auf die großflächigen Formen von Ufer, See, dahinter liegender Bergkette, Himmel und Mond, vor denen sich die in ihren Konturen betonte Silhouette des Paares abhebt.

Der Kontrast von Grün und Rot auf der einen und Blau und Gelb auf der anderen Seite, sorgt im Wechselspiel von warmen und kühlen Tönen für farbliche Harmonie.

So fungieren die sanft geschwungenen Linien, die ruhigen Flächen und die Farbwerte als Ausdrucksträger für den Ausgleich zwischen weiblicher und männlicher Energie und unterstreichen den seelischen Gleichklang der Liebenden.

Über Franz Marc fand August Macke im Laufe des Jahres 1910 Anschluss an die Neue Künstlervereinigung München, darunter insbesondere Wassily Kandinsky, Gabriele Münter und Alexej von Jawlensky, die sich in der Malerei für die Loslösung von der Naturnachahmung, die Befreiung der Farbe vom Gegenstand und die Vereinfachung der Form aussprachen. Macke stieß hier auf Gleichgesinnte





August Mackes Wohnung  
in Bonn  
Photographie

und setzte sich auch nach seiner Rückkehr nach Bonn lebhaft für die Ziele der NKVM ein. In zahlreichen Briefen, aber auch bei gegenseitigen Besuchen und gemeinsamer Arbeit im Atelier festigten sich die künstlerischen Überlegungen der Freunde im Ringen um Abstraktion. So war nach der Abspaltung der Gruppe von der Vereinigung der Boden bereitet für die Gründung einer eigenen Künstlergruppe, die Ende 1911 mit einer Ausstellung und dem 'Almanach' erstmals öffentlich in Erscheinung trat, Projekten, an denen auch August Macke mit drei Bildern und einem Aufsatz beteiligt war. Mit dem Namen 'Blauer Reiter' als Symbol für die Überwindung der materiellen Welt und die Hinwendung zum Geistigen brachten die beteiligten Künstler ihre Auffassung von einer abstrakten Kunst zum Ausdruck, die sich nicht länger auf die Abbildung der sichtbaren Welt beschränken, sondern innere Empfindungen wiedergeben sollte.

Obwohl Macke sich für die Ziele des 'Blauen Reiter' engagierte, machte er nie ein Hehl daraus, dass sein Interesse stärker aufs Diesseitige gerichtet war als das seiner spirituell bewegten Künstlerfreunde, die ihrerseits seine Lebenslust als Bereicherung empfanden. Unmittelbares Erleben und intuitives Gespür hatten bei Macke Vorrang vor dem Mystischen, was ihm innerhalb der Gruppe eine Sonderstellung verlieh. Und doch läßt das im Jahr der intensiven theoretischen Beschäftigung mit Kunstfragen entstandene

Bild *Paar am Wasser bei Vollmond* die Nähe zum Gedankengut des 'Blauen Reiter' erkennen. Hier entlehnt Macke ein Motiv nicht der unmittelbar beobachteten Umwelt, sondern folgt freier Eingebung. Die mondhele Nacht entrückt das Paar in die magische Sphäre des Traums. Aus dem Wissen um die Vergänglichkeit des Augenblicks vollzieht sich die körperliche Verschmelzung von Mann und Frau, so scheint es, im Lauschen auf den von Kandinsky beschworenen 'inneren Klang' und damit auf ganz und gar vergeistigte Weise, ohne die erotisch-freizügige Sinnlichkeit, wie wir sie von den sonnenhellen Badeszenen der 'Brücke' kennen.

Das *Paar am Wasser bei Vollmond* offenbart jenseits der süßen Melancholie einer Liebesszene die zeitliche Sehnsucht nach einem Zustand, in dem die Entfremdung des Menschen von der Natur, die Spannungen zwischen den Geschlechtern sowie alles Leid in vollkommener Stille, Ruhe und Harmonie aufgehoben sind. Der Traum vom verlorenen Paradies durchzieht als Hauptmotiv das ganze Werk des Malers und verdichtet sich im *Paar am Wasser bei Vollmond* zu einem mit allen Sinnen erfahrbaren Augenblick der Lebensfreude, der das tiefe Einverständnis mit den Wandlungen des Lebens einschließt.

## AUGUST MACKE

MESCHEDE 1887 – 1914 PERTHES-LES-HURLUS



### DAS JAHR 1911

Im Oktober 1909 heirateten August Macke und Elisabeth Gerhardt. Die Flitterwochen führen das Paar unter anderem nach Bern, wo sie die Familie Moilliet besuchen, von wo aus sie mit deren Sohn, dem Maler Louis Moilliet, spontan nach Paris reisen. Macke sieht Bilder der italienischen Futuristen und der französischen Fauves, besucht den Salon d'Automne und lernt den Maler Carl Hofer kennen. Auf Drängen eines Freundes zieht Macke mit seiner Frau zum Ende des Jahres nach Tegernsee, wo sie im Haus des Schreiners Staudacher wohnen.

Im Januar 1910 sieht Macke in München Arbeiten Franz Marcs und beschließt spontan, den Künstler aufzusuchen. Eine lebenslange Künstlerfreundschaft und ein reger Briefwechsel beginnen. Am 13. April wird der Sohn Walter Carl August geboren. Macke sieht in München Originale von Matisse, der ihn künstlerisch stark beeinflusst und besucht eine Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München, lernt unter anderem Wassily Kandinsky und Alexej von Jawlensky kennen. Im November kehrt Macke mit seiner Familie nach Bonn zurück. Seine Schwiegermutter erfüllt ihm seinen sehnlichsten Wunsch und läßt ihm im Nachbarhaus, das für das junge Paar renoviert wird, ein eigenes Atelier einrichten. Während der Umbaumaßnahmen, die sich über die Wintermonate hinziehen, wohnt die Familie bei ihr.

Im Februar 1911 beziehen die Mackes das Wohnhaus Bornheimer Straße 88 (heute 96). In seinem ersten und einzigen Atelier im Dachgeschoss entstehen viele der wichtigsten Werke des Künstlers. Durch die Bekanntschaft mit der Kölner Familie Worringer erhält Macke Zugang zum 'Gereonsklub' und beteiligt sich aktiv an dessen Vorträgen, Ausstellungen und Lesungen zur Förderung der internationalen Avantgarde. Er schließt Freundschaft mit Max Ernst und erhält Besuch von Gabriele Münter, deren Bruder in Bonn lebt. Macke verstärkt sein kulturpolitisches Engagement und knüpft intensive Verbindungen zur rheinischen Kunstszene. Er arbeitet in der Redaktion des Almanachs 'Der Blaue Reiter' mit, verfaßt den Aufsatz 'Die Masken' und beteiligt sich an der ersten Ausstellung der Gruppe. Er lernt Paul Klee und den Studenten Paul Adolf Seehaus kennen, der Mackes einziger Schüler wird.

Bereits 1912 ist Macke an zahlreichen Ausstellungen beteiligt und kann erfolgreich verkaufen. Er ist mit Werken in Moskau, Köln, München und Jena sowie bei der zweiten Wanderausstellung des 'Blauen Reiter' vertreten.

# PAAR AM WASSER BEI VOLLMOND 1911

COUPLE BY THE WATER, FULL MOON

AUGUST MACKE

oil on canvas on artist board

1911

69 x 56 cm / 27 3/8 x 18 1/4 in.

verso signed and dated on the artist board

Heiderich 339; Vriesen 236

A contemporary photograph proves that this picture was given pride of place above the divan in the Bonn flat where August Macke and his wife Elisabeth lived. Whereas works dealing with the walker theme in the adjoining sitting-room matched the public character of that room, hanging *Couple by the Water, Full Moon* over the divan underscores the intimacy of the scene depicted: at the centre a man and woman are tenderly embracing. By the light of the full moon reflected in the waters of a lake, the man and woman have given themselves up to rapture. The enchantment of this night-piece so remote from everyday cares is imparted to the viewer by the lovers' abandonment to their feelings.

Eschewal of portrait-like detail in favour of schematic representation of the figures as shown by the faces sketched in a few brush strokes and the conventional clothing – he is wearing a dark blue suit and even a hat and she is clad in a green dress with a red stole – lend this picture a generalising symbolic character. Nevertheless, there may be glimpses of the painter's private life here. In 1903, when he was only sixteen, August Macke met Elisabeth, who was even younger. They fell in love and married in 1909. When the picture was painted (1911), the couple had just returned to their native Bonn after a year spent at Tegernsee yet the representation still glows with the happiness of those months in Bavaria after the birth of their first son.

In Upper Bavaria, August Macke's career had taken a crucial turn after the artist met and became friends with Franz Marc and had forged links with numerous Munich artists. Inspired by the stimulating exchange of ideas, Macke became committed to the Expressionism that also informs *Couple by the Water, Full Moon*. Eschewing detail, the painter has concentrated on the large surface forms of the lake, the shore, the chain of mountains rising behind them, the sky and the moon, from which the silhouettes of the couple stand out in contour. The red-green contrast on the one hand and the blue-yellow on the other ensure colour harmony in the interplay of warm and cool tones. The gently curving lines, quiet surfaces and colour values function as the expressive support for counterbalanced male-female energies and underscore the lovers' psychic accord.

In 1910 August Macke came into contact through Franz Marc with the Neue Künstlervereinigung München (NKVM) and most particularly with Wassily Kandinsky, Gabriele Münter and Alexei von Jawlensky, who advocated a departure from

the replication of nature, the liberation of colour from the object and simplification of form in their approach to painting. Finding himself among artists who thought as he did, Macke became an active adherent of the NKVM goals on his return to Bonn. In numerous letters as well as through visits entailing studio collaboration, the friends consolidated their intellectual approach to the struggle for abstraction. After the dissidents left the NKVM, the time was ripe for starting a group of their own, which went public towards the close of 1911 with a group show and the *Almanac*, projects to which August Macke contributed three pictures and an essay. In the name *Der Blaue Reiter*, symbolic of overcoming materialism and embracing the spiritual, the artists involved expressed their views on an abstract art that was no longer limited to reproducing the visible world but now intended to express feelings.

Although August Macke was actively committed to the *Blauer Reiter* goals, he made no bones about the fact that he was far more interested in worldly things than in spiritual matters. In this he was unlike his friends in the group, who were nonetheless tolerant enough to find his *joie de vivre* refreshing. Macke gave priority to experiencing the here and now and an intuitive grasp of things over dabbling in mysticism, which placed him apart from the rest of the group. Yet *Couple by the Water, Full Moon*, painted that year when the artist was intensely preoccupied with art theory, reveals affinities with *Blauer Reiter* thinking. For the first time Macke borrowed a motif that was not taken from empirical observation of his surroundings but instead evocatively followed free association. The moonlit night places the couple in the magical sphere of dream. The physical union of man and woman takes place, it would seem, in full awareness of the transience of the precious moment, in listening to that "inner sound" invoked by Kandinsky, and, therefore, on an entirely spiritual plane without the eroticism and joyful sensuality we are familiar with in the sunlit bathing scenes produced by *Die Brücke*.

Far from the cloying melancholy that so often tinges love scenes at any time, *Couple by the Water, Full Moon*, reveals the yearnings of Macke's time for a condition free of man's alienation from nature and the tensions between the sexes, a state of being in which all suffering is translated into complete stillness, peace and harmony. The dream of *Paradise Lost* runs through Macke's work and is distilled into *Couple by the Water, Full Moon* as a moment of enchantment enjoyed by all the senses and informed by profound acquiescence in whatever life may bring.

## The Year 1911

August Macke and Elisabeth Gerhardt married in October 1909. Their wedding trip took them to Bern, among other places, where they visited the Moilliet family. Joined by the family's son, the painter Louis Moilliet, they spontaneously decided to go on to Paris. Macke saw pictures by the Italian Futurists and the French Fauves there, visited the Salon d'Automne and met the painter Carl Hofer. At a friend's urging, Macke and his wife moved to Tegernsee, where they lived in a house owned by a carpenter named Staudacher.

In January 1910 Macke saw work by Franz Marc in Munich and at once decided to visit the artist. Thus a friendship and a lively correspondence sprang up between the two artists that would last for the rest of their brief lives. On April 13 Macke's son, Walter Carl August, was born. In Munich Macke saw paintings by Matisse, which exerted a formative influence on his own work, and went to an exhibition mounted by the Neue Künstlervereinigung München, where two of the artists he became acquainted with were Wassily Kandinsky and Alexei von Jawlensky. In November Macke and his family moved back to Bonn. His mother-in-law fulfilled his dream of setting up a studio of his own in the neighbouring house, which was being renovated for the young couple. Construction work on it dragged on through the winter months while the family lived next door with her.

In February 1911 the Mackes moved into the house at 88 (now 96) Bornheimer Strasse. Many of the artist's major works were painted under the roof there at the only studio he would ever have. Acquaintanceship with the Worringers, a Cologne family, gained Macke access to the Gereonsklub, where he played an active role in organising and participating in lectures, exhibitions and poetry readings promoting the international avant-garde. He made friends with Max Ernst and was visited by Gabriele Münter, who had a brother living in Bonn. Becoming more seriously involved with cultural politics, Macke forged close ties with the Rhineland art scene. He co-edited the '*Der Blaue Reiter*' almanac, wrote the essay '*Die Masken*' and showed work at the group's first exhibition. He became acquainted with Paul Klee and the student Paul Adolf Seehaus, who became Macke's only pupil.

By 1912 Macke had exhibited work at numerous group shows and was selling well. He was represented with work in Moscow, Cologne, Munich and Jena as well as in the second *Blauer Reiter* touring exhibition.



## LEUCHTENDE SONNENBLUMEN 1950

EMIL NOLDE

Öl auf Leinwand  
1950  
68,5 x 89 cm  
signiert unten rechts  
verso auf dem Keilrahmen  
signiert und betitelt  
'Emil Nolde: Leuchtende  
Sonnenblumen'

Urban 1344

Provenienz  
Ada und Emil Nolde Stiftung, Seebüll  
Marlborough Fine Art, London (ca. 1970/72)  
Levy Galerie, Hamburg (1979)  
Henri Nannen, Hamburg  
Galerie Thomas, München (ca. 1980/81)  
Privatsammlung, Rheinland  
Privatsammlung (seit 2016)

Literatur  
Urban, Martin. Emil Nolde Werkverzeichnis der Gemälde Bd. 2, 1915-1951.  
München 1990. Nr. 1344, S. 597 mit Abb.



## LEUCHTENDE SONNENBLUMEN 1950

EMIL NOLDE

Das Blumenmotiv war für Nolde, den begeisterten Gärtner und Blumenliebhaber, zeit seines Lebens, spätestens aber seit der Übersiedlung nach Seebüll, ein besonderes Thema seiner Kunst. In seinen Gemälden und Aquarellen ist das Blumenstilleben überreichlich vertreten. Bis heute ist der Blumen Garten Noldes in Seebüll ein ebenso großer Anziehungspunkt für Besucher wie das Atelierhaus des Künstlers und seine dortigen Ausstellungen. Es scheint eine in der Romantik verwurzelte Tradition bei deutschen Malern zu sein, denkt man nur an Max Liebermann. Dabei ist das Blumenstilleben bei Nolde, anders als in der früheren Kunstgeschichte und insbesondere im Barock, keine Metapher, kein Träger von symbolischen Botschaften. Nolde geht es um Farbklang und Stimmung. Andreas Fluck hat zu den *Leuchtenden Sonnenblumen* eine so treffende Darstellung gefunden, dass sie hier zitiert sei:

„Das Motiv der Sonnenblume faszinierte Emil Nolde sein Leben lang. Erste Anregungen hierzu bot ihm die Kunst Vincent van Goghs, die Nolde bei seinem Förderer und Mäzen, dem Hamburger Landgerichtsdirektor Gustav Schiefler (1857-1935), kennengelernt hatte. Dieser erwarb als einer der ersten deutschen Sammler bereits 1905 zwei Bilder von Goghs, welche Nolde ein Jahr darauf in dessen Haus bewundern konnte. Sie hinterließen bei ihm einen bleibenden Eindruck. Später rühmte er den großen Niederländer in einem Brief als einen der „Eisbrecher“ im Kampf um die moderne Malerei. Sonnenblumen tauchen zuvörderst in Noldes Aquarellen auf. Die ersten datieren in die zweite

Hälfte der 1920-Jahre. In der Regel wählt der Maler hierbei einen extrem engen Bildausschnitt. Die Blüten der Sonnenblumen werden bisweilen sogar von den Blatträndern abgeschnitten, zum einen, um deren Größe zu verdeutlichen, aber auch, um nicht durch schmückendes Beiwerk vom eigentlichen Bildgegenstand abzulenken. Deshalb ist auch der Hintergrund bewusst diffus gehalten. Nichts soll von dem eigentlichen Motiv, das den Maler so fasziniert, ablenken: den in ganz unterschiedlichen Gelb- und Orangetönen gehaltenen Zungenblüten und dem gleichfalls variabel gefärbten braunen Blütenstand der Sonnenblume.

Im September 1928 – noch während sich Haus Seebüll im Bau befindet – kann Nolde seinem Freund Hans Fehr begeistert berichten 'von unserem jungen Garten mit seiner schwellenden Blumenfülle ... so schön, wie niemals zuvor wir es hatten. Die Sonnenblumen steigen so hoch, und ich mit rückwärts gebeugtem Nacken stehe der Schönheit dankbar staunend davor. Kaum fassbare Farben glühen, und der Resedaduft wird getragen bis ins Haus hinan' (Brief Emil Noldes an Hans Fehr vom 20. September 1928, Archiv der Nolde Stiftung Seebüll).

Und nun werden Sonnenblumen auch in Noldes großformatigen Blumenbildern in Öl zum zentralen Motiv. Sie sind hier mit Abstand am häufigsten vertreten. Es gibt ganze Serien davon, welche vom Maler zur leichteren Unterscheidung durchnummeriert oder aber – wie in unserem Falle – nur durch Hinzufügen eines beschreibenden Adjektivs im Titel näher spezifiziert werden. Diese Bilder entstanden nicht unmittelbar nacheinander, sondern über





## EMIL NOLDE

NOLDE, SCHLESWIG 1867 – 1956 SEEBÜLL



## DAS JAHR 1950

Im Jahr 1950 war es vier Jahre her, das Noldes geliebte Frau Ada verstorben war. 44 Jahre lebten sie zusammen, davon 20 Jahre in Seebüll, wo das Gemälde der leuchtenden Sonnenblumen entstanden ist. Zwar war Nolde seit 1948 wieder verheiratet, mit Jolanthe Erdmann, doch war er durch eine Parkinson-Erkrankung schwer eingeschränkt.

Umso erstaunlicher ist es, dass in den Jahren bis zu seinem Tod 1956 noch ein umfangreiches und intensives Werk an Gemälden und Aquarellen entstanden ist. In den fünfziger Jahren erfuhr Nolde vielfache Auszeichnungen und nahm an großen Ausstellungen mit seinen Werken teil. 1950 erhielt er den Biennale-Preis für sein grafisches Werk, 1952 wurde ihm der Orden Pour le mérite verliehen. Die ersten drei Documenta-Ausstellungen zwischen 1955 und 1964 zeigten sein Werk und würdigten damit seine Bedeutung für die Kunst des 20. Jahrhunderts. Von seiner ambivalenten Haltung und den durchaus fragwürdigen persönlichen Anschauungen und Verhaltensweisen Noldes spätestens während der Zeit des Nationalsozialismus war damals noch nichts bekannt, oder es wurde zumindest nicht wahrgenommen. Nichts davon ist in seinem farbensprühenden, kraftvollen Spätwerk zu bemerken.

Emil und Ada Nolde

Links  
Emil Nolde  
*Blumengarten G*  
1915  
Öl auf Leinwand

Rechts  
Emil Nolde  
*Blumengarten Utenwarf*  
1924  
Öl auf Leinwand

Jahrzehnte hinweg, vom Ende der 1920er-Jahre bis ins hohe Alter. Wie zahlreiche andere Maler seiner Zeit erkannte auch Nolde in der Sonnenblume einen besonderen Stimmungsträger der modernen Malerei. Ihre Größe und die Ausrichtung ihrer Blüte nach dem Lauf der Sonne ließ sie für ihn zu einem Gegenbild des Menschen werden, zu einem Symbol für den Zyklus des Lebens und des Strebens nach einem erfüllten Dasein.

Das Gemälde *Leuchtende Sonnenblumen* zeigt acht Blüten in ganz unterschiedlichen Ausprägungen. Keine gleicht der anderen, sie differieren deutlich in Größe und Farbigkeit. Gemeinsam ist ihnen nur die Hinwendung zum Betrachter, als wollten sie als Subjekte einen stillen Dialog beginnen. Über einige Blüten hat Nolde Schattenzonen gelegt und die Farbigkeit innerhalb jeder einzelnen Blüte variiert. Auch die dunkelbraunen Blütenkörbe sind individuell gestaltet. Den kaltfarbigen Fond bilden die Grüntöne der Blätter sowie der diffus blaue Himmel. Der

enge Bildausschnitt macht die unmittelbare Umgebung unkenntlich und ortlos. Nichts soll ablenken von der rotorangefarbenen Blütenpracht, nichts die Zwiesprache von Mensch und Natur beeinträchtigen. Nolde schrieb einmal über seine Blumenbilder: "Es sollen diese Bilder keine gefällige, schöne Unterhaltung sein, nein, ich möchte so gern, dass sie mehr sind, dass sie heben und bewegen und dem Beschauer einen Vollklang vom Leben und menschlichen Sein geben."

# LEUCHTENDE SONNENBLUMEN 1950

## GLOWING SUNFLOWERS

EMIL NOLDE

oil on canvas

1950

68.5 x 89 cm / 27 x 35 in.

signed lower right

verso signed and titled on the stretcher

Urban 1344

For the enthusiastic gardener and flower lover Nolde, the flower motif was a special subject of his art throughout his life, but at the latest since moving to Seebüll. In his oeuvre, flower still lifes are abundantly represented in paintings and watercolours. To date, Nolde's flower garden in Seebüll is just as big a draw for visitors as the artist's studio and the exhibitions of Nolde's works. It seems to be a tradition rooted in German romanticism, thinking only of Max Liebermann. However for Nolde, unlike in earlier art history and especially in the Baroque, the flower still life is no metaphor, no bearer of symbolic messages. Rather, Nolde is concerned with colour and mood. Andreas Fluck has formulated such an accurate description of the painting *Glowing Sunflowers* that it may be quoted here:

"Emil Nolde was fascinated by the motif of the sunflower all his life. Vincent van Gogh's art, which Nolde had got to know from his patron, the Hamburg district court director Gustav Schiefler (1857-1935), provided him with the first stimuli. Schiefler was one of the first German collectors to acquire two paintings by van Gogh in 1905, which Nolde was able to admire in his house the following year. They left a lasting impression on him. In a letter, he later praised the great Dutch as one of the 'icebreakers' in the struggle for modern painting. Sunflowers first appear in Nolde's watercolours. The first date from the second half of the 1920s. As a rule, the painter chooses an extremely narrow image section. The blossoms of the sunflowers are sometimes even cut off from the sheet margins, on the one hand to illustrate their size, but also so as not to distract from the actual object of the picture through decorative accessories. That is why the background is also deliberately kept diffuse. Nothing should distract from the actual motif that fascinates the painter: the petals, which are executed in a wide range of yellow and orange hues, and the equally varied brown coloured inflorescence of the sunflower. In September 1928 – while Haus Seebüll is still under construction – Nolde can enthusiastically report to his friend Hans Fehr 'about our young garden with its swelling floral abundance ... as beautiful as we never had before. The sunflowers rise so high, and I stand in front of the beauty in awe and gratitude, with my neck bent back. Hardly comprehensible colours glow, and the reseda fragrance is carried right up to the house' (Emil Nolde's letter to Hans Fehr dated September 20, 1928, archive of the Nolde Foundation Seebüll). By now, sunflowers are also the central motif in Nolde's large-format flower pictures in oil. They are by far the most frequently represented motif here. There are whole series of them,

numbered by the painter for easier distinction or – as in our case – only specified in the title by adding a descriptive adjective. These pictures were not created one after the other, but over decades, from the late 1920s to old age. Like many other painters of his time, Nolde recognized the expressive potential of the sunflower for modern painting. Through the size and the orientation of the flower according to the course of the sun, it became for him a counter-image of man, a symbol of the cycle of life and the striving for a fulfilled existence. The painting *Glowing Sunflowers* shows eight blossoms in very different forms. No two are the same, they differ significantly in size and colour. The only thing they have in common is that they are turning towards the viewer, as if wanting to start a silent dialogue as subjects. Nolde has placed shadow zones over some flowers and the colour varies within each flower. The dark brown flower baskets are also individually constructed. The cold-coloured background is formed by the green tones of the leaves and the diffuse blue sky. The narrow image section makes the immediate surroundings unrecognizable and locationless. Nothing should distract from the red-orange flowers, nothing should interfere with the dialogue between man and nature. Nolde once wrote about his flower pictures: 'These pictures should not be pleasant, nice entertainment, no, I would like so much that they are more, that they lift and move and give the viewer a perfect sound of life and human being.' "

### *The year 1950*

In 1950, it was four years since Nolde's beloved wife Ada had passed away. They lived together for 44 years, including 20 years in Seebüll, where the painting of the glowing sunflowers was created. Although Nolde had been married again to Jolante Erdmann since 1948, he was severely restricted by Parkinson's disease. It is all the more surprising that in the years until his death in 1956 he still created an extensive and intensive body of work of paintings and watercolours. In the 1950s, Nolde received multiple awards and took part in major exhibitions with his works. In 1950 he received the Biennale Prize for his graphic work, in 1952 he was awarded the Pour le mérite. The first three Documenta exhibitions between 1955 and 1964 showed his work and thus recognized its importance for 20<sup>th</sup> century art. At that time, nothing was known of his ambivalent attitude and the questionable personal views and behaviour of Nolde during the Nazi era, or at least it was not noticed. None of this can be seen in his richly coloured, powerful late work.



## ZIRKUSSZENE 1910

WLADIMIR VON BECHTEJEFF

Öl auf Karton auf Leinwand  
1910  
49,8 x 73 cm  
monogrammiert unten links

Provenienz  
Charles Henry Kleemann, Hohenschäftlarn bei München  
Privatsammlung, Norddeutschland  
Privatsammlung, Europa

### Ausstellungen

Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1999. Der Blaue Reiter und Das Neue Bild  
1909-1912 – Von der 'Neuen Künstlervereinigung München' zum Blauen Reiter.  
Nr. 210, S. 136 mit Farbabb., S. 349.

### Literatur

Neue Künstlervereinigung München. Das Neue Bild. München 1912 (Text von Otto Fischer).



## ZIRKUSSZENE 1910

WLADIMIR VON BECHTEJEFF

Wladimir von Bechtejeff kam 1909 aus Paris zurück nach München und tauchte in die deutsche Avantgarde ein, die französische aber stets mit sich führend. Seine *Zirkusszene* ist beispielhaft für dieses künstlerische Amalgam, das Bechtejeffs Malerei einzigartig macht. Das Thema des Zirkus, wenngleich ein Parademotiv der ganzen klassischen Moderne, von Kirchner und Heckel bis zu Picasso und Chagall, stand Bechtejeff in besonderer Weise nahe: zurück in Russland war er ab 1921 für eine kurze Zeit gar gestalterischer Leiter des Moskauer Staatszirkus. In seinem 1910 entstandenen Bild zeigt Bechtejeff einen Moment in einer Pferdedressur, aber die Bedeutung liegt in der Schilderung eines artifiziellen Raums – und der Zirkus ist ein Ort, der artifizieller nicht sein könnte –, der den Einklang der Kreaturen und des Universums suggeriert.

In Bechtejeffs Malweise, die sich gerade in diesem Bild durch ihre Schönlinigkeit auszeichnet, lassen sich vielfältige Quellen erkennen, aus denen der Künstler schöpft. Hatte Bechtejeff noch wenige Jahre zuvor in einer zwischen Impressionismus und Pointillismus angesiedelten Art gemalt, wie es sich etwa in seinem Gemälde *Parkweg mit Reiterin* von 1905 ablesen läßt, gelangte er später zu einer prismatischen Brechung der Bildaufteilung und der einzelnen Elemente. In der leicht aus der Achse verschobenen Symmetrie der Komposition spielt aber die als Licht verstandene Farbe die Hauptrolle. Dies erinnert unmittelbar an Cézanne und Delaunay, während der *Parkweg mit Reiterin* noch ganz den Einfluß der Fauvisten spürbar läßt.

In der Intensität der Farbigkeit der *Zirkusszene* wird jedoch der Einfluß Jawlenskys deutlich, der Bechtejeff schon 1902 veranlasst hatte, nach München zu gehen und an den er sich nach seiner Rückkehr aus Paris 1909 noch enger angeschlossen. Bechtejeff gehörte der Neuen Münchner Künstlervereinigung bis 1912 an und beteiligte sich an deren Ausstellungen. Er gehörte ebenso zum Kreis des Blauen Reiters, wenngleich sich die Einflüsse der französischen Malerei in seinen Bildern nie verflüchtigten. Bechtejeff steht damit auf der Schwelle zwischen französischem und deutschem Expressionismus.

Seine Malerei verwirklicht das, was Apollinaire „Orphismus“ genannt hat, und auf einer zweiten Ebene hallt dieser Begriff auch in der Ikonographie des Bildes wider. Die Dressurszene paraphrasiert den Mythos des Orpheus, der mit seinem betörenden Harfenspiel die Tiere anlockt und besänftigt. In der Atmosphäre des Innehaltens, die Bechtejeff in seinem Gemälde erzeugt, kommt auch die von Apollinaire gerühmte Simultaneität, also Gleichzeitigkeit und Stillstand in einem, als besonderes Kennzeichen der orphischen Malerei zum Ausdruck. Apollinaire hat den Orphismus mit diesen Worten beschrieben:

„Nichts Sukzessives mehr in dieser Malerei, die nicht nur durch den von Seurat entdeckten Komplementärkontrast zum Vibrieren gebracht wird, sondern in der auch jeder Ton alle anderen Farben des Prismas wachruft und leuchten läßt. Das ist die Simultaneität.“





Wladimir Georgiewitsch  
von Bechtejeff  
*Parkweg mit Reitern*  
1905  
Öl auf Leinwand  
Privatbesitz

Zugleich zeigt sich in dieser entrückten Szene, die Bechtejeff geschaffen hat, eine Gegenwelt, die dem Eskapismus und der Paradiessehnsucht der deutschen Expressionisten recht nahesteht.

Der Rezensent, der in der Wochenschrift 'Kunstchronik' 1913 über Otto Fischers Buch 'Das neue Bild', in dem Bechtejeff unter anderem mit seinem Werk der *Zirkusszene* vertreten war, schrieb, stellt die Malerei Bechtejeffs besonders heraus:

„Dass der Grad der Intensität nicht gleichmäßig unter den Mitgliedern der Gruppe verteilt ist, versteht sich von selbst. Bechtejeff und Erbslöh ragen gewaltig hervor. Bechtejeff rückt mit aller Kraft einer männlichen Liniengestaltung jenem Begrifflichen näher, das eigentlich außerhalb der Kunst steht. Er wird deshalb vielleicht eher befremdetes Staunen, vielleicht gar Bewunderung erwecken, als Freude, Liebe.“

Die Erkenntnis und den Willen, dass die Kunst ein Mittel sei, um jenseits des Sichtbaren ein Geistiges erblicken zu können, so wie es auch das Credo der Künstler des Blauen Reiter war, hat Apollinaire so formuliert:

„Unsere Augen sind die Sinnlichkeit zwischen der Natur und unserer Seele.“

## WLADIMIR VON BECHTEJEFF

1878 – MOSKAU – 1971



### DAS JAHR 1910

1909 kam Wladimir von Bechtejeff zum zweiten Mal nach München, nachdem er auf einen Ratsschlag Alexej von Jawlenskys bereits 1902 aus Moskau in die Stadt gekommen war, um in der Malerschule von Heinrich Knirr zu studieren. Danach hielt sich Bechtejeff drei Jahre in Paris auf und setzte sein Studium im Atelier Cormon fort.

In München trat Bechtejeff der 'Neuen Künstlervereinigung' bei, deren erste Gruppenausstellung in der Galerie Thannhauser sehr kritisch rezipiert wurde. Bis 1911 nahm er an den Ausstellungen der Künstlervereinigung teil. Nachdem sich die Gruppe negativ über die abstrakte Malerei äußerte, verließ er die Vereinigung 1912 und wurde später Mitglied der Münchener Secession. Auch dem Blauen Reiter stand Bechtejeff sehr nahe, insbesondere durch seine Verbindung mit Jawlensky. Zusammen mit diesem stiftete er dem Barmer Kunstverein, wo Jawlensky seine erste Einzelausstellung hatte, ein Gemälde von van Gogh. Durch den Ersten Weltkrieg brach Bechtejeff seine künstlerische Karriere ab und kehrte nach Russland zurück. Er arbeitete zunächst in völlig anderen Bereichen, bis er nach vielen Wechselfällen in seinem Leben wieder zur Malerei zurückfand.

# ZIRKUSSZENE 1910

## CIRCUS SCENE

### WLADIMIR VON BECHTEJEFF

oil on carboard on canvas

1910

49.8 x 73 cm / 19 1/2 x 28 3/4 in.

signed lower left

Wladimir von Bechtejeff came back to Munich from Paris in 1909 and immersed himself in the German avant-garde, but always carried the experience of French painting with him. His *Circus Scene* is exemplary of this artistic amalgam that makes Bechtejeff's painting unique. The theme of the circus, albeit a central motif in Classical Modernism, from Kirchner and Heckel to Picasso and Chagall, was particularly close to Bechtejeff: he returned to Russia in 1921, and for a short time he was also the artistic director of the Moscow State Circus. In his painting, created in 1910, Bechtejeff shows a moment in a horse dressage, but the meaning lies in the depiction of an artificial space – and the circus is a place that could not be more artificial – that suggests the harmony of the creatures and the universe.

In Bechtejeff's style of painting, which is characterized in this work by its linear clarity, multiple sources from which the artist draws are recognizable. While a few years earlier Bechtejeff had painted in a manner between Impressionism and Pointillism, as can be seen in his painting *Park Path with Rider* of 1905, he later achieved a prismatic refraction of the image composition and the individual elements. However, colour understood as light plays the central role in the symmetry of the composition, which is slightly shifted from the axis. This is immediately reminiscent of Cézanne and Delaunay, while in the *Park Path with Rider* the influence of the Fauvists is still notably present.

The intense colourfulness of the *Circus Scene*, however, shows the influence of Jawlensky, who had already prompted Bechtejeff to go to Munich in 1902 and whom he joined even closer after his return from Paris in 1909. Bechtejeff belonged to the New Artists' Association until 1912 and participated in its exhibitions. He also belonged to the circle of the Blue Rider, although the influences of French painting never evaporated in his paintings. Bechtejeff is thus on the threshold between French and German Expressionism.

His painting gives form to what Apollinaire called "Orphism", and this term also echoes in the iconography of the image. The dressage scene paraphrases the myth of Orpheus, who attracts and soothes the animals with his beguiling harp playing. The atmosphere of pause that Bechtejeff creates in his painting illustrates Apollinaire's praised term of simultaneity, as a special characteristic of orphic painting. Apollinaire described Orphism with these words:

"Nothing successive in this painting anymore, which is not only made to vibrate by the complementary contrast discovered by Seurat, but in which also each tone evokes and illuminates all other colours of the prism. This is simultaneity."

At the same time, this enraptured scene that Bechtejeff created shows a counter-world that is very close to the escapism and longing for paradise of the German Expressionists.

The reviewer who discusses Otto Fischer's book 'The New Picture', in which Bechtejeff's *Circus Scene* was represented among others, in the weekly 'Art Chronicle' 1913, highlights Bechtejeff's work especially:

"It goes without saying that the level of intensity is not evenly distributed among the members of the group. Bechtejeff and Erbslöh stand out tremendously. With all the force of a male draughtsmanship Bechtejeff moves closer to the conceptual, which is actually outside of art. Therefore, he will probably arouse strange amazement, even admiration, more than joy, love."

The insight and the will that art is a means to access the spiritual beyond the visible, as was the credo of the Blue Rider artists, was formulated by Apollinaire as follows: "Our eyes are the sensuality between nature and our soul."

#### The year 1910

In 1909, Wladimir von Bechtejeff came to Munich for the second time, after he had come from Moscow in 1902, on the advice of Alexej Jawlensky, to study in Heinrich Knirr's painting school. Thereafter Bechtejeff stayed in Paris for three years and continued his studies in the Atelier Cormon. In Munich Bechtejeff joined the New Artists' Association, whose first group exhibition in the Galerie Thannhauser was received very critically. Until 1911 he participated in the exhibitions of the New Artists' Association. After the group had negative comments on abstract painting, he left the association in 1912 and later became a member of the Munich Secession. Bechtejeff was also very close to the Blue Rider, especially through his connection with Jawlensky. Together with him he donated a painting by van Gogh to the Barmer Kunstverein, where Jawlensky had his first solo exhibition. Due to the First World War, Bechtejeff broke off his artistic career and returned to Russia. He initially worked in completely different areas, until after many vicissitudes in his life he returned to painting.



## LANDSCHAFT (PETERSEN II) 1924

EMIL NOLDE

Öl auf Leinwand  
1924

73,5 x 106,5 cm  
rückseitig signiert und betitelt  
auf dem Keilrahmen

Urban 986

In der Handliste des Künstlers  
von 1930 eingetragen als  
'1924 Landschaft (Petersen II)'

Provenienz  
Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde  
Privatsammlung

### Ausstellungen

Kunstgebäude am Schloßplatz, Stuttgart 1924. Ausstellung neuer deutscher Kunst. Nr. 157.  
Städtisches Kunsthaus, Bielefeld 1929. Emil Nolde. Gemälde, Aquarelle, Graphik.  
Das Kunsthaus, Rudolf Probst, Mannheim 1937. Emil Nolde, Gemälde und Aquarelle.  
Schloss Gottorf, Schleswig 1962. Die Maler der 'Brücke' in Schleswig-Holstein. Nr. 60.  
Marlborough Fine Art, London 1964. Emil Nolde. Gemälde – Aquarelle – Zeichnungen.  
Nr. 25, Abb. S. 12.  
Nolde Stiftung, Seebüll 1966.  
Nolde Stiftung, Seebüll 1969.  
Nolde Stiftung, Seebüll 1971.  
Nolde Stiftung, Seebüll 1973.  
De Zonnehof, Amersfoort 1983. Emil Nolde. Schilderijen, aquarellen en grafik.  
Werken uit de verzameling van het Nolde-Museum te Seebüll. Nr. 9.  
Kunstforum Bank Austria, Wien 1994. Emil Nolde. Nr. 51, Abb. Tafel 51.  
Nolde Stiftung, Seebüll 1997.  
Nolde Stiftung, Seebüll 2004.  
Werner Berg Galerie, Bleiburg 2006. Emil Nolde und Werner Berg. Abb. S. 55.  
Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 2008. Emil Nolde. Begegnung mit dem Nordischen. Abb. S. 33.  
Museum Frieder Burda, Baden-Baden 2013. Emil Nolde. Die Pracht der Farben. Nr. 48, Abb. S. 91.  
Unteres Belvedere, Wien 2013. Emil Nolde. In Glut und Farbe. S. 200 mit Abb.

### Literatur

Urban, Martin. Emil Nolde, Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. 2, 1915-1951. London 1990,  
S. 314, Nr. 986 mit Abb.  
Sprotte, Martina. Bunt oder Kunst? Die Farbe im Werk Emil Noldes. Berlin 1999, S. 229 mit Abb.  
Galerie Thomas, München 2015. Meisterwerke V. Abb. S. 82.



## LANDSCHAFT (PETERSEN II) 1924

EMIL NOLDE

Haus Utenwarf  
Photographie um 1920

Zwischen 1915 und 1926 lebte Emil Nolde in Haus Utenwarf an der nordfriesisch-dänischen Westküste. Das Gehöft lag im Marschland in der Nähe der heute dänischen Stadt Tondern, unweit des Fließchens Wiedau (dänisch: Vida). Die Landschaft um Utenwarf stellte Nolde in diesen Jahren häufig in Gemälden und Aquarellen dar, so auch in seinem Bild von 1924. Dargestellt ist der Blick auf den Hof von Noldes Nachbarn Boy Petersen und die unweit gelegene Mühle, ein Motiv, das der Maler wiederholt gestaltet hat.

Nachdem Nolde mit seiner Frau Ada das bisherige Domizil auf Alsen an der Ostsee aufgegeben hatte, um zurück an die heimatische Nordsee zu ziehen, spielte die herbe Schönheit dieser rauen Landschaft eine wichtige Rolle in seinem malerischen Werk. Nolde selbst hat seine Verbundenheit mit dieser Gegend um Utenwarf und ihren Einfluß auf sein Schaffen so geschildert:

„Es war herrlich, wenn um uns in meilenweiter Sicht alles nur Wasser war, wenn der hohe Himmel sich spiegelte, oder wenn in der Nacht der Mond mit seinem kalten Glanz ein Silbermärchenland bildete. Wir hatten es auch gern, wenn der Weg vom alten Deich bis zu uns hinüber mit Reisern abgesteckt war, und wenn unser Pferd so hoch, wie seine Beine waren, durch das Wasser den Wagen ziehen mußte. Und schön war es, wenn der Wind in langen Streifen die Wellen peitschte, oder die farbigen Morgen- und Abendwolken sich in der Wasserfläche verdoppelten. Viel Romantik und viel Ungemach, aber die Schönheit vermochte alles andere zu ersetzen. ... Die Wiedau einst schlängelte sich breit in großen Bögen durch das grüne Land, frei zum Meere hin. Auf ihren großen Halbinseln, auf aufgeworfenen Warften, lagen stolz und trotzig große Bauernhöfe. Während der Sommermonate war alles blumig und friedlich, im Herbst



aber trieben die Stürme das Meer über die Grasflächen, peitschend die Wellen gegen die Warften, ja selbst zuweilen, die Mauern durchschlagend, in die Häuser hinein.“ (Emil Nolde, Mein Leben).

So ist es auch nicht verwunderlich, dass die fortschreitenden Veränderungen der Marschlandschaft um Utenwarf durch Baumaßnahmen und Entwässerungspläne Nolde bewogen, Utenwarf zu verlassen und sich – nicht allzu weit von Utenwarf entfernt – sein Haus in Seebüll errichten zu lassen. Kurz zuvor schrieb Nolde 1925 aus Utenwarf an einen Freund, wie schwer ihm der Abschied fiel:

„Schlimm ist es nur, daß unser kleines liebes Heim nicht mehr unser Heim sein kann, so wie nun alles kommen wird. Wir halten Umschau, suchen und suchen, wo wir die Flügel senken können, wo wir uns niederlassen mögen. Hier gehen die Herbstwinde übers Haus von Meer zu Meer. Wir rüsten zur Reise mit etwas Wehmut im Herzen, denn der nächste Sommer wird eine Änderung bringen. Es ist jetzt schon ein stilles Abschiednehmen von allem, den Nachbarn um uns und jedem lieben Ding bei und im Hause und im Garten.“

Noldes besondere Aufmerksamkeit gilt dem dramatischen Wolkenspiel, der Dynamik der Naturerscheinungen und insbesondere den Effekten der Spiegelungen auf den Wasserflächen des Meeres, der Wasserläufe und des überfluteten Marschlandes.

Der rote Ziegelbau des Hofes mit dem reetgedeckten Dach ist mitsamt seiner Spiegelung nicht nur kompositorischer Farbkontrast und Akzentuierung der ansonsten in Grün- und Blautönen dargestellten Landschaft, sondern er dient ebenso wie die fast schwarze Silhouette der Mühle am linken Bildrand der Konstruktion von Tiefe im Bildaufbau.





Links oben  
Emil Nolde  
*Landschaft (Petersens)*  
1922  
Öl auf Leinwand

Links unten  
Emil Nolde  
*Landschaft, Nordfriesland*  
1920  
Öl auf Leinwand

Rechts  
Emil Nolde  
*Kinder Sommerfreude*  
1924  
Öl auf Leinwand

Die Gebäude verorten zudem den Horizont im oberen Bild Drittel und tragen zu dem Eindruck von Weite des von dunklen Wolken verhangenen Himmels wie der Marschlandschaft mit ihren Wasser- und Wiesenflächen entscheidend bei.

Das Motiv der Mühle hat Nolde in vielen Arbeiten auch vereinzelt oder besonders hervorgehoben. Immer jedoch stehen auch in diesen Bildern die Weite des Himmels, das Spiel der mal dramatischen, mal stimmungsvoll-ruhigen Wolken und die Wiederholung der Landschaft in den Wasserreflektionen im Vordergrund, sind wichtiger als die Szenerie von Landschaft und Gebäuden.

In *Landschaft (Petersen II)* verbindet Nolde die intensive Darstellung der drohenden Regenwolken und ihrer im Bildvordergrund in schwarzer Tiefe versinkenden Spiegelung mit den kräftig farbigen und lichtvollen Partien um das Gehöft, hinter dem sich der Horizont aufzuhellen beginnt. Diese Dramatik unterstützt der Künstler durch einen energischen, vielfach pastosen Farbaufrag, dessen Oberflächenrelief und Dynamik das dargestellte Unwetter gleichsam auch physisch ins Bild zu bringen scheint.

Wie fast immer in seinen Landschaften geht es Nolde so vor allen Dingen nicht um eine anekdotische Schilderung

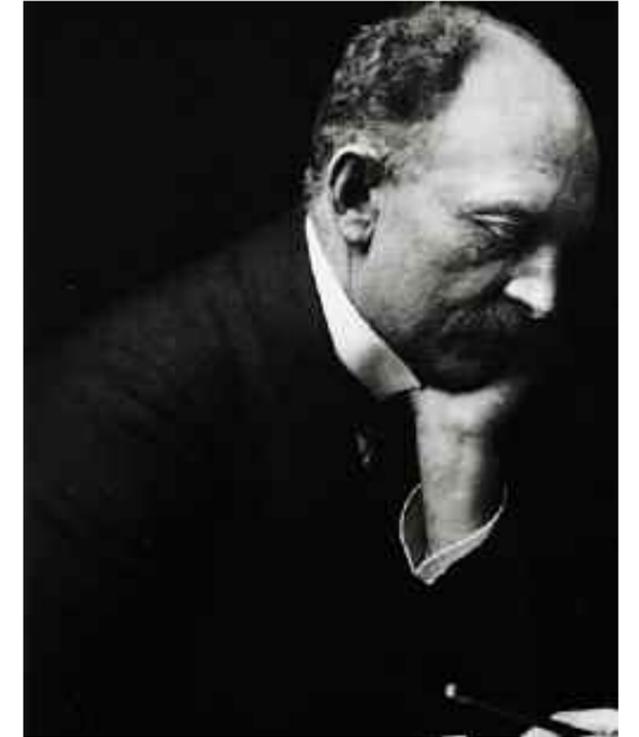
eines bestimmten Landstrichs, sondern um die atmosphärische Besonderheit der Farben und den Ausdruck einer Stimmung, so dass eher eine Seelenlandschaft entsteht als eine topographische Wiedergabe. Dadurch gelingt es Nolde, mit nur wenigen Bildelementen und mit fast rein malerischen Mitteln eine Intensität zu erzeugen, die durchaus weit über eine reine Landschaftsdarstellung hinausgeht. Vielmehr gelangt Nolde auch in diesem Gemälde zu der für ihn charakteristischen Verbindung von Symbolik und Abstraktion.

Emil Nolde hat seine Faszination für diese für ihn hoch inspirierende norddeutsche Landschaft, ihre Farben und ihre Stimmungen, ihre Veränderlichkeit insgesamt in diese Worte gefasst:

„Es gibt Menschen, die absolut nicht verstehen können, dass wir, die es wohl auch anders haben könnten, in dieser flachen, 'langweiligen' Gegend wohnen mochten, wo es keinen Wald gibt und keine Hügel oder Berge, und wo nicht einmal an den Ufern der kleinen Wasser Bäume sind. So denken wohl alle üblichen, schnell durchfahrenden Reisenden. - Unsere Landschaft ist bescheiden, allem Berausenden, Üppigen fern, das wissen wir, aber sie gibt dem intimen Beobachter für seine Liebe zu ihr unendlich viel an stiller, inniger Schönheit, an herber Größe und auch an stürmisch wildem Leben.“

## EMIL NOLDE

NOLDE, SCHLESWIG 1867 – 1956 SEEBÜLL



Emil Nolde  
schreibend, 1909

## DAS JAHR 1924

Seit 1916 wohnten Ada und Emil Nolde im Sommer in Utenwarf, einem Bauernhaus, das sie 1913 in halb verfallenem Zustand erworben und hergerichtet hatten. Den Winter verbrachten sie in Berlin, wo für Nolde 1920 ein eigener Raum im Kronprinzenpalais eingerichtet worden war.

Nolde genoss das ländliche Leben in Utenwarf und die Nähe zur Natur, er stach Aale und ging auf Entenjagd, sogar Nutztiere hielten er und Ada. „Für Utenwarf erhielten wir vom Schwager eine Kuh. Meine Ada melkte sie. Eier hatten die Nachbarn, damit auch wir, und genügend Fische fingen wir selbst. Unsere 12 jungen Ochsen gingen auf die Weide, sich satt fressend.“

Ada arbeitete schwer, sie fuhr mit dem Pferdewagen Kohlen zu holen und „machte alle schwierigen Arbeiten, damit ich beim Malen bleiben könnte“.

1920 wurde nach einer Volksabstimmung die Grenze neu gezogen, nun lag Utenwarf in Dänemark. Ada war Dänin, Nolde nahm kurzerhand die dänische Staatsbürgerschaft an.

Das Jahr 1924 war von Reisen geprägt, Emil zeigte Ada die Schweizer Berge, von denen er als junger Mann humoristische Postkarten gemalt hatte, und St. Gallen, wo er die Freundschaft mit Hans Fehr begonnen hatte. Eine daran anschließende Italienrundreise führte sie nach Venedig, Rapallo, Sestri Levante. In Florenz war Nolde entsetzt von den „pompösen goldstrotzenden Rahmen ... deren Aufdringlichkeit die Bilder tötet“. In Arezzo bewunderten sie die Fresken von Piero della Francesca .

In der Toscana kauften sie „noch einen ganzen Armvoll schöner blühender Orchideen“ und fuhren dann zur letzten Etappe, Zürich, wo sie eine Weile in der Wohnung von Freunden verbrachten, bevor sie wieder nach Utenwarf zurückkehrten.

Zahlreiche Entwässerungsprojekte und die Abwässer, die die Stadt Tondern in den an Utenwarf vorbeifließenden Fluß, die Wiedau leitete, veranlaßten Ada und Emil Nolde zwei Jahre später, Utenwarf zu verlassen und ein Haus auf der anderen Seite der Grenze zu bauen, das sie Seebüll nannten.

## LANDSCHAFT (PETERSEN II) 1924

LANDSCAPE (PETERSEN II)

EMIL NOLDE

oil on canvas  
1924  
73.5 x 106.5 cm / 29 x 42 in.  
signed and titled on the stretcher

Urban 986

Between 1915 and 1926 Emil Nolde lived in Utenwarf house on the North Frisian-Danish west coast. The homestead was located in the marshland near the city of Tondern, which is now Danish, not far from the river Wiedau (Danish: Vida). Nolde often depicted the landscape around Utenwarf in paintings and watercolours during these years, as in his picture from 1924. The view shows the farm of Nolde's neighbour Boy Petersen and the nearby mill, a motif that the painter has repeatedly depicted.

After Nolde and his wife Ada had given up their previous domicile in Alsen on the Baltic Sea to move back to their home North Sea, the austere beauty of this rough landscape played an important role in his painterly work. Nolde himself described his connection with this area around Utenwarf and its influence on his work as follows:

"It was wonderful when everything around us was water for miles, when the high sky was reflected, or when the moon with its cold glow formed a silver wonderland at night. We also liked it when the path from the old dike to us was marked with poles, and when our horse had to pull the wagon through the water as high as its legs. And it was nice when the wind whipped the waves in long stripes, or when the coloured morning and evening clouds doubled in the water. A lot of romance and a lot of adversity, but the beauty could replace everything else. ... The Wiedau once meandered wide in large arches through the green country, freely to the sea. Large farms lay proudly and defiantly on their large peninsulas, on raised mounds. During the summer months everything was flowery and peaceful, but in autumn the storms drove the sea across the grass, lashing the waves against the mound, sometimes even breaking through the walls into the houses." (Emil Nolde, *My Life*).

It is therefore not surprising that the progressive changes in the marsh landscape around Utenwarf caused by construction measures and drainage plans, led Nolde to leave Utenwarf and have his house built in Seebüll, not too far from Utenwarf. Shortly before, in 1925, Nolde wrote to a friend how difficult it was for him to say goodbye:

"It is hard that our little dear home can no longer be our home, with all the changes that are about to come. We look around, searching where we can lower our wings, where we may settle. Here, the autumn winds cross the house from sea to sea. We are preparing for the trip with a little sadness in our hearts, because the next summer will bring a change. It is

already a quiet farewell to everything, the neighbours around us and every dear thing in and around the house and in the garden."

Nolde's attention was focussed on the dramatic play of clouds, the dynamics of natural phenomena and in particular the effects of reflections on the surface of the sea, the watercourses and the flooded marshland.

The farm's red brick building with the thatched roof, together with their reflection, serves not only as a compositional colour contrast and accentuation of the landscape, which is otherwise depicted in green and blue tones, but also, like the almost black silhouette of the mill on the left of the picture, serves to construct depth in the painting's composition. The buildings also locate the horizon in the upper third of the picture and make a decisive contribution to the impression of the vastness of the sky covered with dark clouds and the marsh landscape with its water and meadow areas.

Nolde also singled-out or highlighted the motif of the mill in many of his works. However, the vastness of the sky, the play of sometimes dramatic, sometimes atmospheric and calm clouds and the repetition of the landscape in the water reflections in the foreground are more important than the scenery of the landscape and buildings.

In *Landscape (Petersen III)*, Nolde combines the intense depiction of the looming rain clouds and their reflection sinking into the foreground in black depth with the brightly coloured and bright parts around the homestead behind which the horizon begins to brighten. The artist supports this drama with an energetic, often pastose application of paint, the surface relief and dynamics of which seem to physically bring the represented storm into the picture.

As is almost always the case in his landscapes, Nolde is not concerned with an anecdotal description of a particular region, but rather with the atmospheric peculiarity of the colours and the expression of a mood, so that a 'landscape of the soul' is created rather than a topographical representation. As a result, Nolde succeeds in using only a few visual elements and almost purely painterly means to create an intensity that goes far beyond a simple landscape representation. Rather, in this painting, too, Nolde achieves his characteristic combination of symbolism and abstraction.

Emil Nolde summed up his fascination with this highly inspiring North German landscape, its colours and moods, its variability in these words:

"There are people who absolutely cannot understand that we, who could have it differently, would like to live in this flat, 'boring' area, where there is no forest and no hills or mountains, and where not even the banks of the small waters have any trees – this is what all ordinary, fast-moving travelers think. Our landscape is modest, far from all intoxicating and lush things, we know that, but it rewards the intimate loving observer with an infinite amount of quiet and intimate beauty, harsh greatness, and also stormy wild life."

*The year 1924*

Since 1916, Ada and Emil Nolde had been living in Utenwarf, a farmhouse that they had acquired in 1913 in half-decayed condition. They spent the winters in Berlin, where a separate room had been set up in the Kronprinzenpalais for Nolde in 1920. Nolde enjoyed the rural life in Utenwarf and the proximity to nature, he pricked eels and went duck hunting, he and Ada even kept farm animals. "For Utenwarf we got a cow from the brother-in-law. My Ada milked her. The neighbours had eggs, so we did, too, and we caught enough fish ourselves. Our 12 young oxen went out to pasture, eating their fill." Ada worked hard, drove horse-drawn carriages and "did all the hard work, so that I could stick to painting". In 1920 the border was redrawn after a referendum, now Utenwarf was in Denmark. Ada was Danish, Nolde quickly accepted Danish citizenship. The year 1924 was marked by travel, Emil showed Ada the Swiss mountains, of which he had painted humorous postcards as a young man, and St. Gallen, where he had started his friendship with Hans Fehr. A subsequent tour of Italy led them to Venice, Rapallo, Sestri Levante. In Florence, Nolde was horrified by the "pompous gold-brimming frames ... whose intrusiveness kills the pictures". In Arezzo, he admired the frescoes by Piero della Francesca. In Tuscany they bought "a whole armful of the most beautiful blooming orchids" and then drove to the last stage, Zurich, where they stayed with friends before returning to Utenwarf.

Numerous drainage projects and the wastewater that the city of Tondern led into the river that flowed past Utenwarf, prompted Ada and Emil Nolde two years later to leave Utenwarf and build a house on the other side of the border, which they called Seebüll.



## LA HORDE 1927

MAX ERNST

Öl auf Leinwand  
1927  
46,1 x 54,9 cm  
signiert unten links

Provenienz  
Galerie Georges Giroux, Brüssel, März 25, 1959, Los 74  
Roland, Browse & Delbanco, London  
Sotheby's, London, 3. Dezember 1985, Los 48  
Privatsammlung (erworben in den frühen 1990er Jahren)  
Privatsammlung

### Ausstellungen

Galerie le Centaure. Brüssel 1927. Exposition Max Ernst.  
Galerie l'Epoque, Brüssel 1928.  
XXVII Biennale Internazionale d'Arte. Venedig 1954. I maestri del Surrealism.  
The Museum of Modern Art, New York 1961. Max Ernst. S. 31 mit Abb.  
The Art Institute of Chicago, Chicago 1961. Max Ernst.  
The Tate Gallery. London 1961 – Max Ernst. Nr. 78.  
Roland, Browse & Delbanco. London 1962. Max Ernst-Etienne Cournault. Nr. 2 mit Abb.  
Wallraf-Richartz Museum. Cologne 1962/63. Max Ernst. Nr. 28. (Abgebildet auf dem Cover des Katalogs und dem Ausstellungsposter)  
Kunsthaus Zürich. Zürich 1963. Max Ernst.  
Museum des 20. Jahrhunderts. Wien, 1963. Idole und Dämonen. Nr. 43 mit Abb.  
Alte Galerie, Documenta III. Kassel 1964. Nr. 8 mit Abb.  
Akademie der Künste. Berlin, 1966. Labyrinth – Phantastische Kunst vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Nr. 203.  
Haus der Kunst. München 1979. Max Ernst: Retrospektive. Nr. 145 mit Abb.  
Nationalgalerie Berlin, Berlin 1979. Max Ernst: Retrospektive.  
Arnold Herstand & Company, New York 1984. Max Ernst – Fragments of capricorn and other sculpture.  
Scottish National Gallery of Modern Art. Edinburgh 1985. One Man's Choice. Nr. 21.  
Ordovas, London 2016. Artists and Lovers. S. 53 mit Farbabb.  
Ordovas, New York 2017. Artists and Lovers.

### Literatur

Ridder, Andre de. Be levende Kunst geizen te Venetie. Brüssel, 1958. Band II. S. 280 mit Abb.  
Art News. New York, April 1961, Nr. 6. S. 43 mit Abb.  
Schneede, Uwe M. The Essential Max Ernst. London, 1972. Nr. 163, S. 93 mit Abb.  
Spies, Werner. Metken, Sigrid & Gunter. Max Ernst Oeuvre-Katalog, Werke 1925-29. Köln, 1976. Nr. 1126. S. 172 mit Abb.



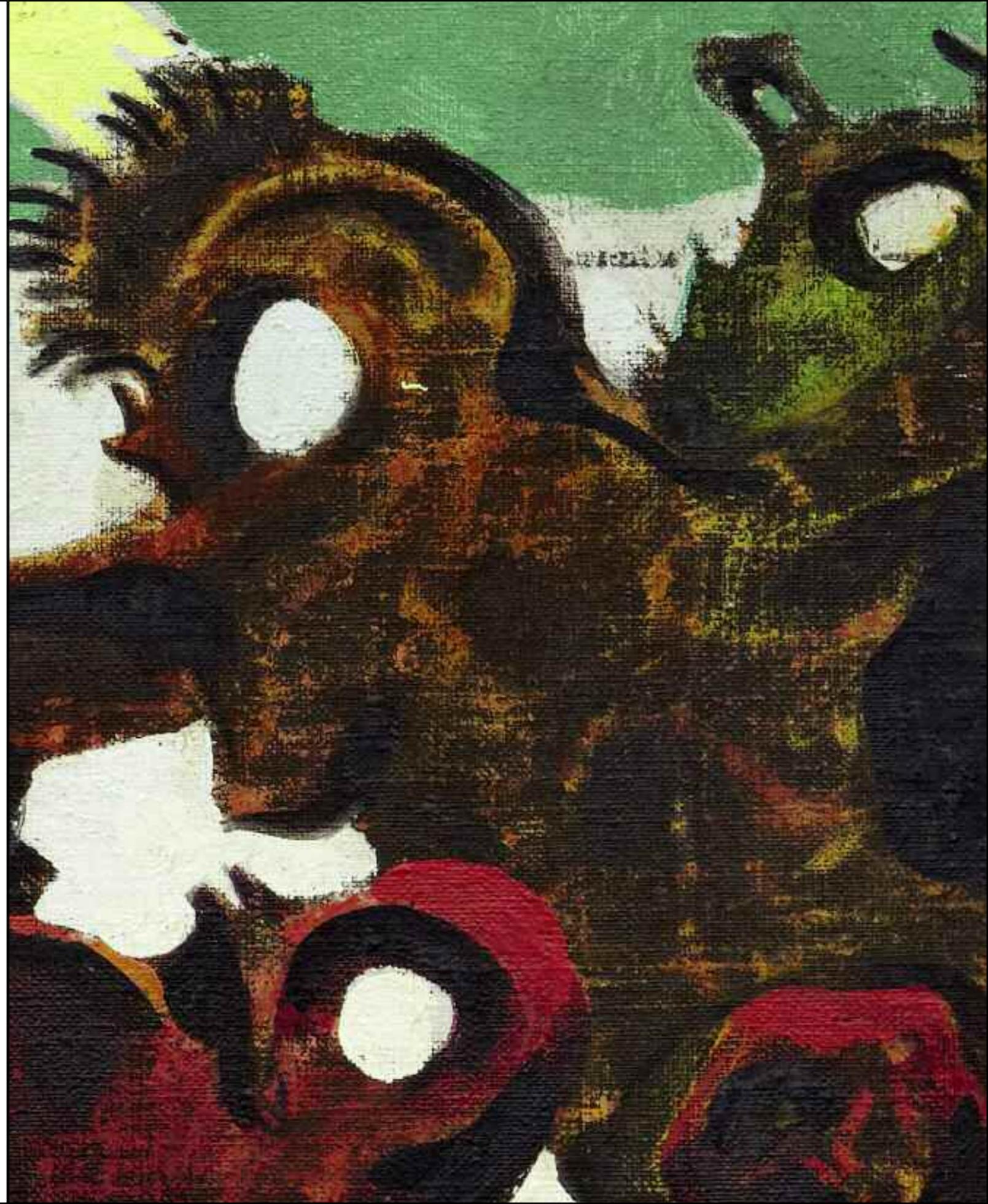
**LA HORDE 1927**  
MAX ERNST

Die zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts gehören sicherlich zu den wichtigsten Perioden im Schaffen von Max Ernst und markieren zugleich den Höhepunkt des Surrealismus. In dieser Zeit entwickelte Max Ernst nicht nur einen großen Teil seiner Themen und Bildbezüge, sondern auch ganz originäre und neue künstlerische Techniken, die er zunehmend perfektionierte und die charakteristisch für seine Arbeit werden sollten. Zunächst experimentierte Ernst mit der Frottage, wobei er mit Farbstiften und Graphit Strukturen von Holzböden auf ein Blatt Papier abrieb und die entstehenden Formen weiter verfremdete, in seine Bilderfindungen integrierte und interpretierte. Eine halbautomatische, den Zufall und die spontane Eingebung begünstigende Technik, ganz im Sinne des Surrealismus, der unbewusste und ungesteuerte Vorgänge in seine Werke einzubinden suchte. Auf diese Weise schien es den Surrealisten und auch Ernst möglich, einen Blick hinter die bewusste und wahrnehmbare Welt zu werfen, ein ungreifbares Geistiges sichtbar werden zu lassen. Aus der Frottage entstand auch die auf seine Ölbilder übertragene Technik der Grattage, die es Ernst erlaubte, solche kontingenten Strukturen auch auf der Leinwand zu verwirklichen. Dabei verlief der Prozess ganz ähnlich, allerdings durch Abkratzen der bereits aufgetragenen Farbflächen von der Leinwand, die auf eine reliefierte, unebene Fläche gelegt wurde. Max Ernst beschreibt sein Vorgehen und seine Absichten mit dieser Technik in seinem Text 'Jenseits der Malerei' so:

„Das 'Frottage'-Verfahren ... schließt jede bewusste geistige Leistung (der Vernunft, des Geschmacks, der

Moral) aus und reduziert aufs äußerste den aktiven Anteil desjenigen, den man bisher den 'Autor' des Werkes genannt hat. ... Der Autor wohnt der Entstehung seines Werkes als Zuschauer bei, gleichgültig oder leidenschaftlich die Grade seiner Entwicklung beobachtend. ... Immer mehr suchte ich meinen eigenen aktiven Anteil am Werden des Bildes zu verringern, um dem aktiven Anteil der halluzinatorischen Fähigkeiten des Geistes mehr Raum zu geben.“

*La Horde* gehört in diese Reihe von Bildern und entstand 1927, einem an herausragenden Bildern besonders reichen Jahr in Ernsts Werk. Die Hordenbilder sind eng verwandt mit den Waldbildern, die Ernst im gleichen Zeitraum schuf. Komposition, formale Eigenschaften und Ikonographie von *La Horde* sind diesen Waldbildern sehr ähnlich, nur dass die Strukturen der Grattage hier nicht als Wald, sondern sehr viel stärker figürlich interpretiert sind. Die unheimliche Gruppe der dämonenartigen Figuren erscheint hier vor einem hellblauen Hintergrund, an dessen Horizont sich ein grüner Himmel mit einer gelben sonnenartigen Halbkreis- oder Ringform abzeichnet. Die irritierende Szenerie gleicht einem Traumbild, das unschwer als die Verbildlichung eines inneren Seelenzustandes gelesen werden kann. Der Wald als Symbol des Unbewussten ist ein romantischer Topos, und als Heimstatt der Dämonen und Geister fast synonym mit ihnen. In seiner Autobiographie schrieb Max Ernst über seine „gemischten Gefühle“, als er zum ersten Mal in einen Wald ging: Freude und Unterdrückung und das, was die





Max Ernst  
*Die Horde*  
 1927  
 Öl auf Leinwand  
 Amsterdam, Stedelijk Museum

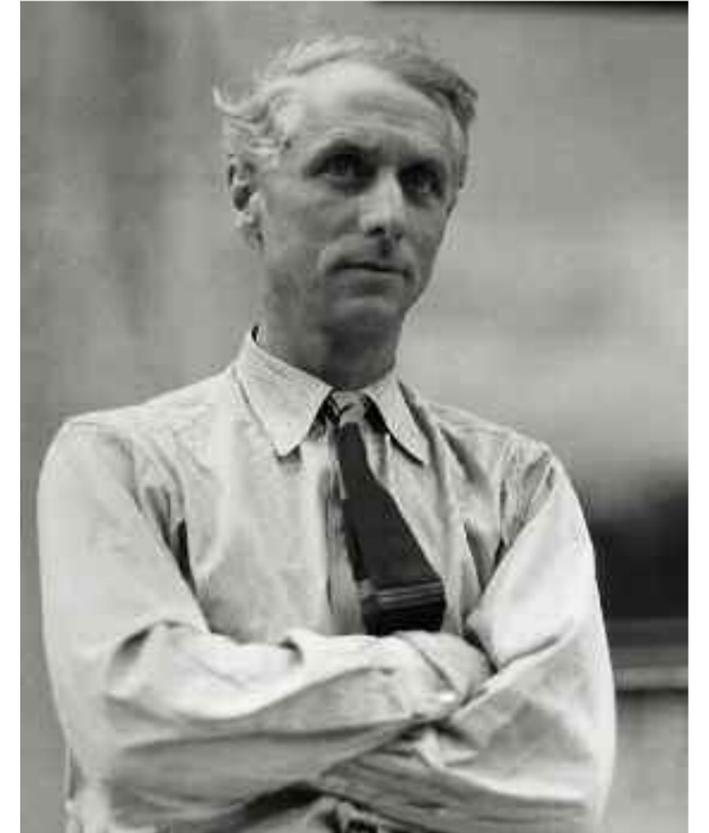
Romantiker „Gefühl angesichts der Natur“ nannten: „Die wunderbare Freude, im Freien frei zu atmen und sich gleichzeitig von feindlichen Bäumen von allen Seiten einschließen zu lassen. Innen und außen, frei und gefangen zugleich“. Werner Spies hat die Gruppe der Grattage-Bilder aus den späten zwanziger Jahren so beschrieben:

„Die dramatische Kraft der Bilder, der Reichtum der funkelnden Farben – all das führt in den späten zwanziger Jahren zu Höhepunkten des Imaginativen in der surrealistischen Kunst. Imaginäre-ekstatisch ist diese Bildwelt. ... Die Strukturen, die Max Ernst unter die Leinwand legt und die sich mit Hilfe des Grattageverfahrens zeichnerisch aussprechen, suggerieren den Bewußtseinsstrom, den die 'automatische

Schrift' freisetzt. Doch die 'Flüssigkeit' der Linie und der Bewegungsablauf bleiben stets einer präzisen Bildvorstellung – Figurenbilder, Vogelbilder, Horden, Wälder, Landschaften – untergeordnet. ... Kein Zweifel, in den Bildern dieser Jahre dominiert die Suche nach einem ekstatischen Ausdruck.“

## MAX ERNST

BRÜHL 1891 – 1976 PARIS



### DAS JAHR 1927

In den zwanziger Jahren war Max Ernst eine treibende Kraft dessen, was 'die heroische Zeit des Surrealismus' genannt wurde. 1922 siedelte Max Ernst ohne seine Familie, seine Frau Luise Straus und den gemeinsamen Sohn, nach Paris über und wohnte bei Paul Eluard, der einer seiner engsten Freunde auch während der Kriegszeit bleiben sollte. Mit der Veröffentlichung des Surrealistischen Manifests von André Breton begann 1924 die erste Hochphase des Surrealismus, unter intensiver Beteiligung von Max Ernst. Es entstehen in den Folgejahren herausragende Werke, die bis heute emblematisch für die surrealistische Kunst sind, neben den Gemälden etwa die berühmte Mappe der 'Histoire Naturelle', die 1926 erschien. Im selben Jahr ließ sich Max Ernst von seiner Frau scheiden, und es begann eine heftige Affäre mit Marie-Berthe Aurenche, die Ernst 1927 heiratete.

Dieses Jahr war zudem geprägt durch die heute ikonischen Serien der Waldbilder, der Vogel- und Hordenbilder. In diese Gruppe herausragender Werke gehören auch die hier vorgestellten Bilder *Femmes traversant une rivière en criant* ab Seite 62 und *La Horde* ab Seite 46. Die Verbindung mit Marie-Berthe Aurenche stand unter keinem guten Stern, auch wenn sie noch einige Jahre andauern sollte. Max Ernst litt zunehmend unter dem exzentrischen Wesen und der psychischen Labilität seiner zweiten Frau. 1936 verließ Ernst sie und floh mit seiner neuen Geliebten Eleonora Carrington aus Paris in die südfranzösische Provinz. Marie-Berthe Aurenche hingegen lernte 1940 Chaim Soutine kennen und wurde seine Lebensgefährtin.

# LA HORDE 1927

## MAX ERNST

oil on canvas

1927

46.1 x 54.9 cm / 18 1/8 x 21 5/8 in.

signed lower left

Spies/Metken 1126

The 1920s are undoubtedly one of the most important periods in Max Ernst's creative process and at the same time mark the culmination of Surrealism. During this time Max Ernst not only developed a large part of his subjects and references, but also very original and new artistic techniques, which he increasingly perfected and which should become characteristic of his work. Ernst first experimented with frottage, using coloured pencils and graphite to rub structures from wooden floors onto a sheet of paper, further alienating the resulting shapes, integrating and interpreting them in his pictorial inventions. A semi-automatic technique that favours chance and spontaneous inspiration, fully in the spirit of Surrealism, which tried to incorporate unconscious and uncontrolled processes into works of art. In this way it seemed possible for the Surrealists, including Ernst, to take a look behind the conscious and perceptible world, to make an intangible spiritual reality visible. The frottage, transferred to his oil paintings, also gave rise to the technique of grattage, which allowed Ernst to implement such contingent structures on the canvas. The process was very similar, but consisted in scraping off the already applied colour surfaces from the canvas, which was placed on a relieved, uneven surface. Max Ernst describes his approach and intentions with this technique in his text 'Beyond Painting': "The 'frottage' process ... excludes any conscious intellectual achievement (of reason, taste, morality) and reduces to the utmost the active part of what was previously called the 'author' of the work. ... The author attends the creation of his work as a spectator, indifferently or passionately watching the degrees of its development. ... More and more I tried to reduce my own active part in the development of the image in order to give more space to the active part of the hallucinatory abilities of the mind."

*La Horde* belongs to this series of pictures and was created in 1927, a year in Ernst's work that was particularly rich in outstanding pictures. The horde pictures are closely related to the forest pictures that Ernst created in the same period. The composition, formal characteristics and iconography of *La Horde* are very similar to these forest pictures, only that the structures of the grattage are not interpreted as a forest, but much more figuratively. The eerie group of demon-like figures appears here against a light blue background, on the horizon of which a green sky with a yellow, sun-like semicircular or ring shape emerges. The irritating scenery resembles a dream picture that can easily be read as the depiction of an inner state of the soul. The forest as a symbol of the unconscious is a romantic topos, and almost synonymous with the home of demons and spirits. In his autobiography, Max Ernst wrote about his "mixed feelings" when he first went into a forest: joy and oppression and what the romantics called "feeling in the face of nature":

"The wonderful joy of breathing freely outdoors and at the same time being surrounded by enemy trees on all sides. Inside and outside, free and captured at the same time." Werner Spies described the group of grattage paintings from the late twenties as follows:

"The dramatic power of the images, the richness of the sparkling colours – all this leads in the late 1920s to culminations of the imaginative in surrealist art. This pictorial world is imaginary and ecstatic. ... The structures that Max Ernst puts under the canvas and that are drawn using the grattage process suggest the stream of consciousness that the 'automatic writing' releases. But the 'fluidity' of the line and the sequence of movements always remain subordinate to a precise pictorial idea – figurative images, bird images, hordes, forests, landscapes. ... No doubt, the search for an ecstatic expression dominates in the paintings of these years."

### *The year 1927*

In the 1920s, Max Ernst was a driving force behind what was called "the heroic time of surrealism". In 1922, Max Ernst moved to Paris without his family, his wife Luise Straus and their son, and stayed with Paul Eluard, who was to remain one of his closest friends during the war. With the publication of André Breton's Surrealist Manifesto, the first high phase of surrealism began in 1924, with the intensive participation of Max Ernst. In the years that followed, outstanding works emerged that are still emblematic of surrealist art, such as the famous portfolio of 'Histoire Naturelle', which appeared in 1926, in addition to the paintings. In the same year, Max Ernst divorced his wife, and a violent affair began with Marie-Berthe Aurenche, which Ernst married in 1927. This year was also shaped by today's iconic series of forest paintings, bird memorials and horde paintings. The connection with Marie-Berthe Aurenche was not under a good star, even if it should continue for a few years. Max Ernst increasingly suffered from the eccentric nature and psychological instability of his second wife. In 1936, Ernst left her and fled from Paris to the southern French province with his new lover Eleonora Carrington. Marie-Berthe Aurenche, on the other hand, met Chaim Soutine in 1940 and became his partner.



## LA BAIGNEUSE 1919

JACQUES LIPCHITZ

Bronze  
1919 / Lebzzeitenguß um 1963  
Höhe 71,1 cm  
mit Signatur,  
nummeriert '3/7' und mit  
Daumenabdruck des Künstlers

Wilkinson 101

Die vorliegende Bronze wurde von der Modern Art Foundry, New York, gegossen, mit der Lipchitz seit Mitte der 1940er Jahre bis zu seinem Tode 1973 zusammengearbeitet hat. Die kleinen und mittleren Skulpturen hat Lipchitz lediglich signiert, nummeriert und mit einem Daumenabdruck versehen; einen Stempel der Gießerei tragen diese Skulpturen auf ausdrücklichen Wunsch des Künstlers nicht. Nur auf den monumentalen Güssen hat Lipchitz einen Stempel der Gießerei erlaubt.

Der Gips stammt aus dem Jahr 1917 und befindet sich heute in der Sammlung des Musée National d'Art Moderne in Paris.

### Provenienz

Atelier des Künstlers

Curt Valentin Gallery, New York (wahrscheinlich bis 1955)

Otto Gerson Gallery, New York

Marlborough Gerson Gallery (wahrscheinlich seit 1962)

Jane Wade, New York (bis 1975)

Art Museum of Indiana University (1975-1981)

Privatsammlung, Pennsylvania (seit 1981)

### Literatur

Wilkinson, Alan G. The Sculpture of Jacques Lipchitz: A Catalogue Raisonné: The Paris Years 1910-1940.

London 1996. Vol. 1, Nr. 101, S. 54.

Hammacher, A. M. Jacques Lipchitz. His Sculptures. New York 1960. Pl. 79, mit Abb.



## LA BAIGNEUSE 1919

JACQUES LIPCHITZ

Jacques Lipchitz gehört zu den Begründern und wichtigsten Vertretern der kubistischen Skulptur, die er unter dem Einfluß und parallel zu Raymond Duchamp-Villon und Umberto Boccioni entwickelte. 1908 nach Paris gekommen, machte er die Bekanntschaft von Pablo Picasso, Juan Gris und Alexander Archipenko. Um 1913 entstanden die ersten kubistischen Skulpturen, die er bis in die frühen 1920er Jahre fortführte. Die *Badende* von 1919, ein Thema, das Lipchitz seit 1917 wiederholt bearbeitete, stellt einen Höhepunkt dieser Werkgruppe dar. Das Thema der Badenden ist ebenso klassisch wie die Grundlagen der Formschöpfung, in die Lipchitz das Motiv goß.

Obwohl in stereometrische, abstrahierte Einzelformen aufgelöst, ist die Figur der stehenden Badenden klar erkennbar. Die einzelnen Körperteile sind in einem dreischichtigen Aufbau zusammengefügt, der Kopf, Arme, Rumpf und Beine ablesbar läßt. Der Kopf ist durch ein stilisiertes Auge, der Rumpf durch den Bauchnabel und eine Hand durch angedeutete Finger näher charakterisiert. Die gesamte Figur steht in einem klassischen Kontrapost aus Standbein und Spielbein, der zugleich den Eindruck einer bevorstehenden schreitenden Bewegung erzeugt. Durch all diese Elemente erhält die Skulptur einen eher dynamischen als statischen Ausdruck, und Lipchitz gelingt es so, die für den synthetischen Kubismus typische Gleichzeitigkeit und Allansichtigkeit, die Picasso und Gris in der Malerei gesucht hatten, auf die ohnehin dreidimensionale Skulptur zu übertragen.

Das Ziel des Kubismus, durch die strenge Reduktion auf grundlegende mathematisch-geometrische Formen der Realität und ihren Prinzipien viel näher zu kommen, als durch illusionistische, detaillierte Wiedergabe der sichtbaren Erscheinung, hat Daniel-Henry Kahnweiler in seiner Schrift 'Der Weg zum Kubismus', die ab 1915 entstand und 1920 erschien, also ein Jahr, nachdem Lipchitz die *Baigneuse* geschaffen hatte, dargelegt:

„Kein Gebäude schafft der Mensch, kein Gerät, dessen Linien nicht 'regelmäßig' wären. Hier, in Architektur und Tektonik, bilden denn auch Kubus, Sphäre und Zylinder die stetigen Grundformen. Die natürliche Körperwelt hat diese Formen nicht, noch regelmäßige Linien. Aber sie liegen fest verankert im Menschen. Sie sind die Voraussetzung für jedes körperliche Sehen. ... Der Kubismus nun, gemäß seiner besonderen Rolle als aufbauende und darstellende Kunst zugleich, hat in seiner Darstellung die Gestalten der Körperwelt den ihnen zugrundeliegenden 'Urformen' möglichst nahegebracht. Durch Anlehnung an diese Urformen, die die Grundlagen des menschlichen Körpersehens und – empfindens sind, gibt er die deutlichste Erläuterung und Begründung aller Formen.“

Auch für Lipchitz war dieser letztlich ganz klassische Ansatz, eine genuin künstlerische Sprache für die Natur zu finden, von großer Wichtigkeit und betont die Vorreiterrolle des Kubismus in dieser Hinsicht:

„Ich stelle mir den Kubismus sicherlich als eine Art Emanzipation vor, die sich wesentlich von den vorangegangenen künstlerischen Bewegungen





Links  
Jacques Lipchitz  
*La Baigneuse*  
seitliche Ansicht



Mitte  
Jacques Lipchitz  
*Harlekin mit Klarinette*  
1919  
Kalksandstein  
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle



Rechts  
Amedeo Modigliani  
*Jacques und Berthe Lipchitz*  
1916  
Öl auf Leinwand  
The Art Institute of Chicago

unterscheidet. So war der Impressionismus, obwohl es sich um eine revolutionäre Technik handelte, immer noch eine im Wesentlichen naturalistische Bewegung, die sich mit der genauen Untersuchung der Natur des Lichts und der Wirkung von Lichtveränderungen auf Darstellungsszenen und -objekte befasste. Der Kubismus hat der Malerei und der Skulptur eine neue Dimension hinzugefügt, die unsere Sichtweise auf die Natur und das Kunstwerk verändert hat.“

Die *Badende* von Lipchitz ist in diesem Sinne – und auch ganz formal durch die Rezeption frühgriechischer und sogenannter primitiver Kunst, die einen wichtigen Einfluß auf die kubistische Formfindung hatte – eine archaische Figur. Auch thematisch drückt sich dies durch die isolierte menschliche Figur in der imaginären freien Natur aus, wie in den vielen vorhergehenden künstlerischen Darstellungen von Badenden in der Moderne. Sie ist nicht einfach naturnah oder eine Nachahmung der natürlichen Erscheinung, sondern sie stellt eine eigene Natur vor Augen: eine Urform im Sinne Kahnweilers. Damit wird deutlich, dass es dem Kubismus nicht um eine

stereotype Stilbildung geht, sondern um eine Erweiterung der Wahrnehmungsmöglichkeiten. Jacques Lipchitz hat das Bestreben so formuliert: „Kubismus ist keine Formel, es ist keine Schule. Kubismus ist eine Philosophie, eine Sichtweise im Universum. Es ist, als stünde man an einem bestimmten Punkt eines Berges und schaut sich um. Wenn man höher geht, werden die Dinge anders aussehen; wenn man tiefer geht, sehen sie wieder anders aus. Es ist eine Sichtweise.“

## JACQUES LIPCHITZ

DRUSKIENIKI, LITAUEN 1891 – 1973 CAPRI



Jacques Lipchitz in seinem Atelier,  
Photographie

### DAS JAHR 1919

1891 in Litauen geboren, kam Lipchitz 1909 nach Paris und studierte dort zunächst in ganz akademischem Stil Bildhauerei an der Ecole des Beaux Arts. Nach wenigen Jahren führte ihn seine Bekanntschaft mit Diego Rivera in den Kreis der Kubisten, wodurch seine bildhauerische Entwicklung entscheidend beeinflusst wurde. Schon 1912 stellte Lipchitz im Salon d'Automne aus.

Seit 1915 intensivierte sich seine Auseinandersetzung mit der kubistischen Formauffassung in seinem Werk. Im selben Jahr lernte er Berthe Kitrosser kennen, die er 1916 heiratete. Inzwischen war Lipchitz in den Pariser Künstlerkreisen der Avantgarde weit vernetzt, sein Freund Amedeo Modigliani porträtierte ihn in diesem Jahr mit seiner Frau Berthe. 1919, das erste Jahr nach Kriegsende, wurde durch den Höhepunkt und allmählichen Abschluß seines kubistischen Werkes ein Scharnierjahr im Schaffen von Lipchitz. Anfang der 1920er Jahre kam die erste Phase seines Werkes zu einem Abschluß. Sein stärker werdendes Interesse an Abstraktion, Architektur und fließenden Formen äußert sich auch in seiner Annäherung an Le Corbusier und der Mitgliedschaft in dessen Gruppe 'Esprit Nouveau' ab 1922. 1924 erhielt Lipchitz die französische Staatsbürgerschaft.

# LA BAIGNEUSE 1919

JACQUES LIPCHITZ

bronze

1919 / lifetime cast around 1963

height 71.1 cm / height 28 in.

with signature, numbered '3/7' and with artist's thumb print

Wilkinson 101

The present bronze was cast by the Modern Art Foundry, New York. Lipchitz began working with the foundry in the mid 1940's and he continued to work with the company until his death in 1973. The small to medium size sculptures bear his signature, the edition number, the artist's thumbprint. Lipchitz did not want the foundry mark on these casts. He only allowed the foundry to stamp the monumental casts.

The plaster was created in 1917 and is part of the collection of the Musée National d'Art Moderne in Paris.

Jacques Lipchitz is one of the founders and most important representatives of cubist sculpture, which he developed under the influence and parallel to Raymond Duchamp-Villon and Umberto Boccioni.

Having come to Paris in 1908, he met Pablo Picasso, Juan Gris and Alexander Archipenko. Around 1913, the first cubist sculptures were created, which he continued until the early 1920s. The *Bather* from 1919, a subject that Lipchitz worked on repeatedly since 1917, is a highlight of this group of works. The subject of the bathers is as classic as it is the formal structure which Lipchitz chose for the motif. Although broken up into stereometric, abstracted individual forms, the figure of the standing bather is clearly recognizable. The individual parts of the body are assembled in a three-layer structure that allows the head, arms, torso and legs to be read. The head is further characterized by a stylized eye, the torso by the navel and a hand by indicated fingers. The entire figure is standing in a classic contrapposto pose with most of its weight on one leg and a free leg, which at the same time creates the impression of an impending walking movement. All these elements give the sculpture a dynamic rather than static expression, and Lipchitz succeeds in transferring the simultaneity and all-roundness that Picasso and Gris had sought in painting to the three-dimensional sculpture, which is typical of synthetic Cubism. The goal of Cubism, to get much closer to reality and its principles by strictly reducing representation to basic mathematical-geometric forms rather than by illusionist, detailed rendering of the visible appearance, has been described by Daniel-Henry Kahnweiler in his writing 'The Path to Cubism', which was developed from 1915 and appeared in 1920, one year after Lipchitz had created the *Baigneuse*, as follows:

"Man does not create a building, nor a device whose lines are not 'regular'. Here, in architecture and tectonics, cubes, spheres and cylinders form the constant basic forms. The natural corporeal world does not have these forms, nor regular lines. But they are firmly anchored in humans. They are the prerequisite for all corporeal vision. ... Cubism, in accordance with its special role as both constructive and performing art, has brought the forms of the corporeal world as close as possible to the underlying 'original forms' in its representation. By referring to these archetypes, which are the basis of human

corporeal seeing and feeling, it gives the clearest explanation and justification of all forms."

For Lipchitz, too, this ultimately classic approach – to find a genuinely artistic language for nature – was of great importance and emphasizes the pioneering role of Cubism in this regard: "I certainly imagine Cubism as a kind of emancipation that differs significantly from previous artistic movements. Impressionism, though it was a revolutionary technique, still was an essentially naturalistic movement that dealt with the precise study of the nature of light and the effect of light changes on scenes and objects. Cubism has added a new dimension to painting and sculpture that has changed our way of looking at nature and the artwork."

In this sense, Lipchitz' *Bather* is an archaic figure – and also formally through the reception of early Greek and so-called primitive art, which had an important influence on cubist form finding. This is also expressed thematically through the isolated human figure set in an imaginary free nature, as in many previous artistic representations of bathers in modern art. It is not simply close to nature or an imitation of natural appearance, but rather it presents its own nature: an archetype in Kahnweiler's sense. This makes it clear that Cubism is not about stereotypical style formation, but rather about expanding the possibilities of perception. Jacques Lipchitz formulated the endeavor as follows:

"Cubism is not a formula, it is not a school. Cubism is a philosophy, a perspective in Universe. It's like standing at a certain point on a mountain and looking around. If you go higher, things will look different; if you go lower, you see them different again. It's a point of view."

## *The year 1919*

Born in Lithuania in 1891, Lipchitz came to Paris in 1909 and studied sculpture in the academic style at the École des Beaux Arts. After a few years, his acquaintance with Diego Rivera led him to the Cubist circle, which had a decisive influence on his sculptural development. Lipchitz exhibited in the Salon d'Automne as early as 1912. Since 1915, his engagement with the cubist concept of form intensified in his work. In the same year, he met Berthe Kitrosser, whom he married in 1916. In the meantime, Lipchitz was widely networked in the Parisian avant-garde artist circles, his friend Amedeo Modigliani portrayed him this year with his wife Berthe. 1919, the first year after the end of the War, became a pivotal year in the work of Lipchitz due to the climax and gradual completion of his cubist work. In the early 1920s, the first phase of his work came to a conclusion. His growing interest in abstraction, architecture and flowing forms is also evident in his approach to Le Corbusier and membership in his group 'Esprit Nouveau' from 1922 on. In 1924, Lipchitz was granted French citizenship.



## FEMMES TRAVERSANT UNE RIVIÈRE EN CRIANT 1927

MAX ERNST

Öl auf Leinwand  
1927  
81 x 60 cm  
signiert oben rechts

Provenienz  
Paul Gustave und Norine van Hecke, Brüssel  
Sammlung David Nahmad, New York (bis 1989)  
Sammlung Max Kohler, Zürich  
Privatsammlung

Spies/Metken 1111

Ausstellungen  
Galerie Van Leer, Paris 1927. Exposition Max Ernst. Nr. 28.  
Galerie Le Centaure, Brüssel 1927. Exposition Max Ernst. Nr. 44.  
Kunsthau Zürich, Haus der Kunst München, Nationalgalerie Berlin, 1998. Eine Reise ins Ungewisse.  
Nr. 188, S. 443, Farbabb. S. 377.

### Literatur

Ernst, Max. Beyond Painting and other Writings by the Artist – The Documents of Modern Art,  
Director Robert Motherwell. New York 1948. S. 67 mit Abb.  
Schloss Augustusburg, Brühl 1951. Max Ernst – Gemälde und Graphik 1920-1950. S. 34 mit Abb.  
Russell, John. Max Ernst – Leben und Werk. Köln 1966. Nr. 37 Anhang mit Abb.  
Spies, Werner und Metken, Sigrid und Günter. Max Ernst Werke 1925-1929. Köln 1976. S. 165, Nr. 1111 mit Abb.



## FEMMES TRAVERSANT UNE RIVIÈRE EN CRIANT 1927

MAX ERNST

Von Max Ernst stammt das Zitat „... Kunst hat mit Geschmack nichts zu tun, Kunst ist nicht da, dass man sie 'schmecke'“. Und in der Tat, vielen seiner Zeitgenossen 'schmeckte' seine Kunst nicht.

Sie betrachteten seine bizarren, bisweilen irrationalen und rätselhaften Bildschöpfungen als Provokation – und als solche waren sie auch gemeint. Max Ernst lehnte sich gegen gesellschaftliche Konventionen auf, verstand sein Werk als Revolte und Kritik. Nicht umsonst sagte er an anderer Stelle „Wenn die Kunst ein Spiegel der Zeit ist, so muss sie wahnsinnig sein“.

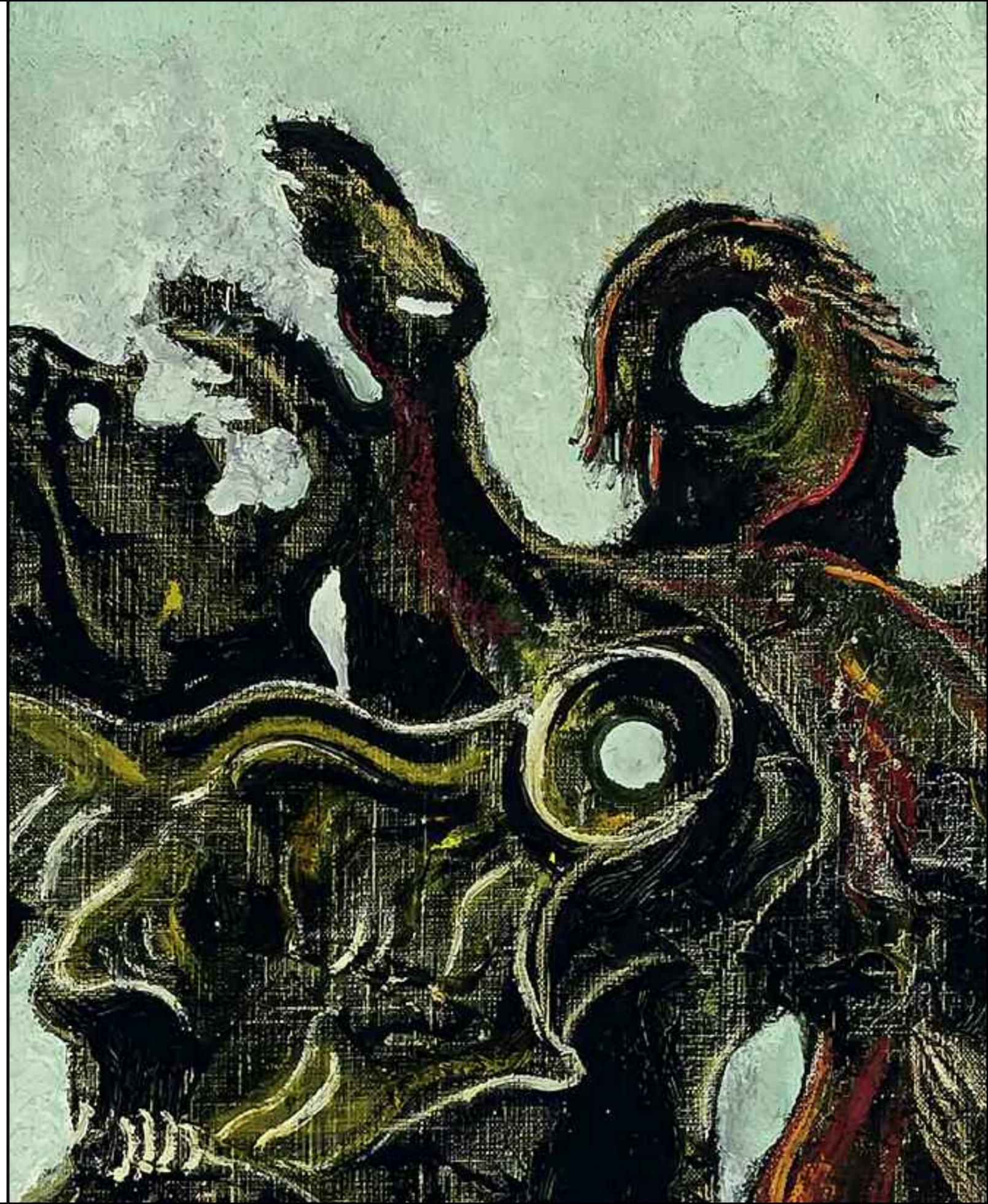
Max Ernst, der heute als einer der wichtigsten Vertreter des Dadaismus und Surrealismus gilt, wurde 1891 in Brühl bei Köln geboren. Sein Vater, ein Maler autodidakt, war es, der ihn mit der Kunst in Kontakt brachte. Mit achtzehn Jahren begann Max Ernst zunächst das Studium der Philosophie, das er aber bald aufgab, um sich ganz der Kunst zu widmen. Schon in dieser Zeit interessierten ihn die Bildwerke von psychisch Kranken, was auf sein späteres Interesse am Unterbewusstsein hinweist. 1911 lernt er August Macke kennen und tritt den Rheinischen Expressionisten bei. 1919 schlägt er dann die entscheidende Richtung ein; er ist eines der Gründungsmitglieder der Kölner Dada-Gruppe. Drei Jahre später, 1922, lässt er sich in Paris nieder und gehört zum festen Kreis der Surrealisten.

Andre Breton, der Vater des Surrealismus, war ein faszinierter Leser von Sigmund Freuds Schriften. Tief beeinflusst von dessen Theorien zum Unterbewusstsein

und wie es das Individuum regiert, strebte Breton nach einer Kunst, die die Tür zu diesen unergründlichen Tiefen des menschlichen Geistes aufstoßen könne. Und der Künstler, der scheinbar freien Zugang zu diesen Bereichen hatte, war für ihn Max Ernst – der Magiker, der „Mann der unendlichen Möglichkeiten“.

Max Ernst erfand gänzlich neue Techniken, die den Zufall ins Spiel brachten und dabei seinen bewussten Willen als Künstler außer Kraft setzten. Die Frottage, die er 1924 entwickelte war eine dieser Techniken. Bei diesem Verfahren wird die Oberflächenstruktur eines Gegenstandes durch Abreiben mit Bleistift oder Kohle auf Papier oder Leinwand übertragen. So entstehen bestimmte Muster, deren Strukturen der Künstler im Vorhinein nicht bestimmen kann. Um die Frottage den Bedingungen der Malerei anzupassen, erfand Max Ernst die Decalcomanie und die Grattage. Bei letzterer Technik werden auf die Leinwand mehrere Farbschichten aufgetragen und anschließend wieder abgeschabt. Auf diese Weise kommen die unteren Farbschichten wieder zum Vorschein. Die Decalcomanie beschreibt ein 'Abklatschverfahren'. Farbe wird an willkürlich gewählten Stellen auf einer Oberfläche aufgebracht; die Leinwand wird darüber gelegt, leicht angedrückt und wieder abgehoben. Das Resultat bei allen Verfahren sind vom Material allein gesteuerte Strukturen, die Max Ernst als Inspirationsquelle zur kalkulierten Weiterbearbeitung des Bildes dienten.

Waren seine Collagen der Anfangszeit von scharfem Witz geprägt, wirken seine Bildwelten





Max Ernst  
*Forêt*  
1927  
Gouache auf Papier auf Holz  
Berlin, Nationalgalerie

zunehmend bedrohlich. Mit ihnen reflektiert Ernst die Kriegserinnerungen und bringt sein Bild von der menschlichen Kreatur zum Ausdruck. Die dunklen Wälder und die von Schlingpflanzen überwucherten Landschaften scheinen jeglichen zivilisatorischen Status zu negieren. Licht dringt kaum in diese leeren Ebenen ein. Die wilden Horden und ausufernden Wesen werden von keiner rationalen Kraft gesteuert. Wie Ungetüme wirken sie und versinnbildlichen die animalische, Kraft, die im Menschen schlummert. Das Kämpferische als solches wird von Max Ernst und den Surrealisten als Grundtendenz jeglichen Lebens betrachtet. Deshalb bewerten sie die Möglichkeiten, die sozialen und politischen Strukturen zu humanisieren, skeptisch.

Wie kaum ein anderer Maler seiner Generation verbindet Max Ernst in seinen Werken Zeitgeistkritik mit phantastischer Malerei, Sarkasmus und Protest mit höchster Kunst.

Als letzter Aberglaube, als trauriges Reststück des Schöpfungsmythos blieb dem westlichen Kulturkreis das Märchen vom Schöpferum des Künstlers. Es gehört zu den ersten revolutionären Akten des Surrealismus, diesen Mythos mit sachlichen Mitteln und in schärfster Form attackiert und wohl auf immer vernichtet zu haben, indem er auf die rein passive Rolle des 'Autors' im Mechanismus der poetischen Inspiration mit allem Nachdruck bestand und jede 'aktive' Kontrolle durch Vernunft, Moral oder ästhetische Erwägungen als inspirationswürdig entlarvte. Als Zuschauer kann er der Entstehung des Werkes beiwohnen und seine Entwicklungsphasen mit Gleichgültigkeit oder Leidenschaft verfolgen. Wie der Dichter seinen automatischen Denkvorgängen lauscht und sie notiert, so projiziert der Maler auf Papier oder Leinwand, was ihm seine optische Einbildungskraft eingibt.

*Max Ernst*

# FEMMES TRAVERSANT UNE RIVIÈRE EN CRIANT 1927

MAX ERNST

oil on canvas

1927

81 x 60 cm / 31 7/8 x 23 5/8 in.

signed upper right

Spies/Metken 1111

It was Max Ernst who said, "Art has nothing to do with taste, art is not there to be 'tasted'". And indeed, many of his contemporaries did not find his art to their 'taste' at all.

They regarded his bizarre, at times irrational and mysterious creations as a provocation – which of course is exactly what they were intended to be. Ernst rebelled against social convention and saw his work as an act of revolt and critique. Not by chance did he say elsewhere: "If art is a mirror of the times, they must be crazy."

The artist who these days counts as a leading exponent of Dadaism and Surrealism was born in Brühl near Cologne in 1891. He came into contact with art through his father, a self-taught painter. At the age of eighteen he went to university to study philosophy but soon dropped out again in order to devote himself entirely to art. His fascination with pictures produced by the mentally ill even at this early stage can be read as presaging his later interest in the subconscious. He got to know August Macke in 1911 and joined the group of Rheinische Expressionisten. The decisive turn came in 1919, when he became a co-founder of the Cologne-based Dada Group. Three years later, in 1922, he settled in Paris and henceforth belonged to the circle of the Surrealists.

Andre Breton, the Father of Surrealism, was fascinated by the writings of Sigmund Freud. Profoundly influenced by Freud's theories of the subconscious and how it governs the individual, Breton strove for art with the capacity to open the door on the human soul. And to his mind, the artist most likely to have access to such realms was Max Ernst – Ernst the magician, the 'man of limitless possibilities'.

Ernst invented completely new techniques for bringing chance into play and for putting his own conscious will as an artist on hold. The frottage, which he developed in 1924, was one such method. Frottage entails transferring the surface texture of an object onto paper or canvas by rubbing it with pencil or charcoal. This gives rise to a pattern which the artist cannot define in advance. To adapt frottage to the conditions of painting, Ernst also applied decalcomania and grattage. For the latter technique, several layers of paint are applied to the canvas and then scraped away again so as to bring the layers underneath back to light. Decalcomania, meanwhile, is essentially a form of counterproofing. Here, paint is applied to a surface more or less at random, a canvas laid on top of it, pressed down and then removed again. The outcome in all three cases is a structure shaped solely by the material, and it was these structures that served Ernst as a source of inspiration for the carefully calibrated development of the work.

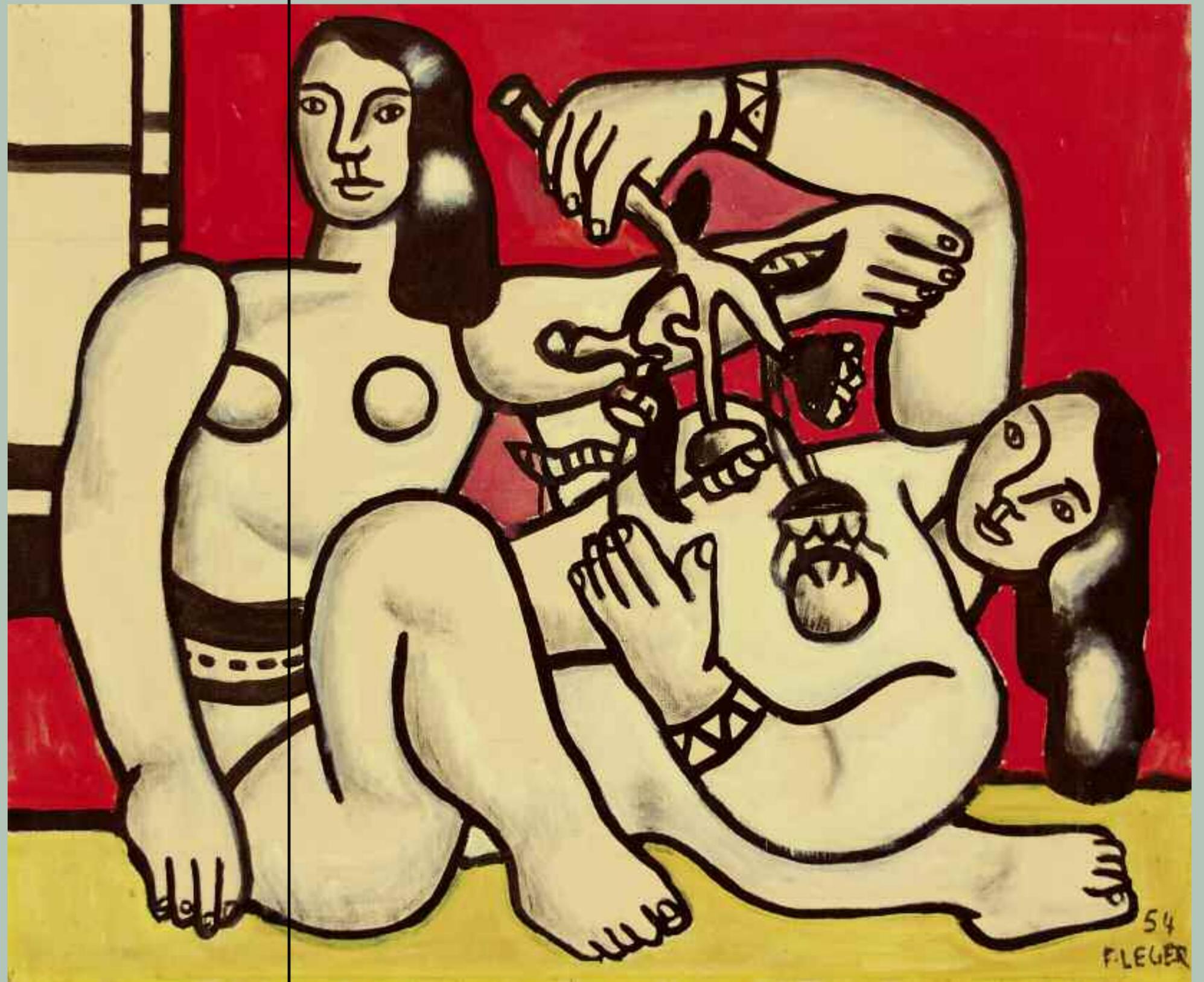
Whereas the collages of his early period are full of wit, the worlds that Ernst created became increasingly menacing. He recalled and reflected on the war and used his art to lend expression to his image of the human species. His dark forests and landscapes overgrown with climbing, creeping plants, seem to negate all claims to civilization. Scarcely any light at all penetrates these empty plains. The wild hordes and fantastical creatures are not steered by any rational power. They come across as monsters, symbolizing the animalistic aspects and brute force latent in all humans. Like all the Surrealists, Ernst believed that all living creatures are inclined to belligerence. Hence his sceptical view of humanizing social and political structures as a force for good.

Max Ernst combines fantasy, critique, sarcasm and protest with high art as does almost no other painter of his generation.

As a last superstition, as a sad remnant of the creation myth in Western culture, the fairy tale of the artist's creativity remained. It is one of the first revolutionary acts of Surrealism to have attacked this myth in a matter-of-fact manner and in the sharpest form and probably destroyed it forever by insisting emphatically on the purely passive role of the 'author' in the mechanism of poetic inspiration and exposing all 'active' control through reason, morality or aesthetic considerations as worthy of inspiration. He can attend the creation of the work as a spectator and follow the degrees of its development with indifference or passion.

As the poet listens to his automatic thought processes and notes them, the painter projects on paper or canvas, what his visual imagination supplies him with.

– Max Ernst



## DEUX FEMMES TENANT DES FLEURS 1954

FERNAND LÉGER

Öl auf Leinwand  
1954

54,3 x 65 cm  
signiert und datiert unten rechts  
rückseitig signiert, datiert  
und betitelt

Hansma 1629

Mit einer von Georges  
Bauquier signierten,  
gestempelten und  
05/09/1991 datierten  
Echtheitsbestätigung  
auf der Rückseite.

Provenienz

Atelier des Künstlers

Frank Elgar, Paris

Paul Haim, Paris

René Verdier, Villeneuve s/Lot (1974)

Galerie Melki, Paris (Etikett rückseitig)

Privatsammlung, Großbritannien (1992)

Privatsammlung, Schweiz

Privatsammlung, USA

Ausstellungen

Musée Despiau-Wlérick. Mont-de-Marsan 1974. Fernand Léger. Abb. Nr. 13 (Etikett verso).

Musée Ingres. Montauban 1977. Fernand Léger. S. 23 Abb. Nr. 27 (Etikett verso).

Centre culturel. Issoire 1988. Fernand Léger: oeuvres de 1928 à 1955. Abb. Nr. 14 (Etikett verso).

Literatur

Hansma, I., Lefebvre du Prey, C. Fernand Léger, Catalogue raisonné de l'oeuvre peint et supplément 1954-1955. Vol. X. Paris 2013. S. 68/69, Nr. 1629 mit Farbabb.



## DEUX FEMMES TENANT DES FLEURS 1954

FERNAND LÉGER

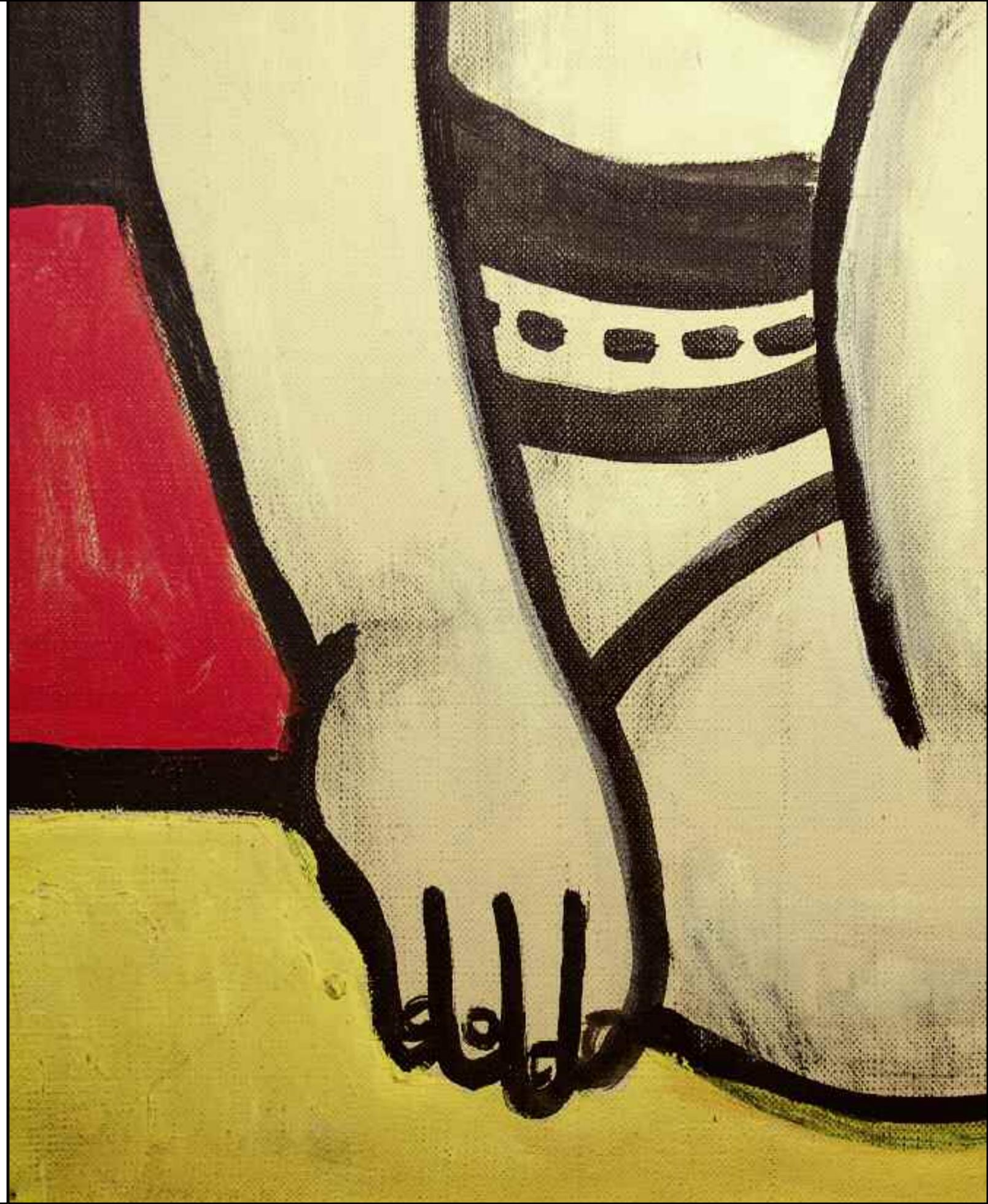
Fernand Léger hat *Deux femmes tenant des fleurs* 1954 in seinem Atelier in Gif-sur-Yvette gemalt und damit ein Thema aufgegriffen, das sich in seinem malerischen Werk immer wieder findet. Das bildprägende Paar zweier weiblicher Akte hat er in seiner Komposition so miteinander in räumliche Beziehung gesetzt, dass er auf diese Weise die Interaktion der figürlichen Formen mit dem Raum und der Farbe erforschen konnte. Solche Paare werden oft durch ein Requisit begleitet, so wie hier der Blume, die dem gesamten Bildaufbau ein Zentrum oder eine Akzentuierung hinzufügt. Die beiden weiblichen Figuren sind in ihrer stilistischen Auffassung, mit den stark umrissenen Gliedmaßen, der kaum modulierten Binnenfarbe und der kräftigen Kontrastierung durch das dominierende Rot des Hintergrundes eine Weiterführung von Légers mechanistisch anmutenden, aber dennoch klassisch wirkenden Figuren der zwanziger Jahre. Sie beleben damit einen Neoklassizismus wieder, der sich bei Léger bis in die frühen zwanziger Jahre zurückverfolgen lässt, und dessen Quellen auch in Picassos neoklassischer Phase jener Epoche zu suchen sind.

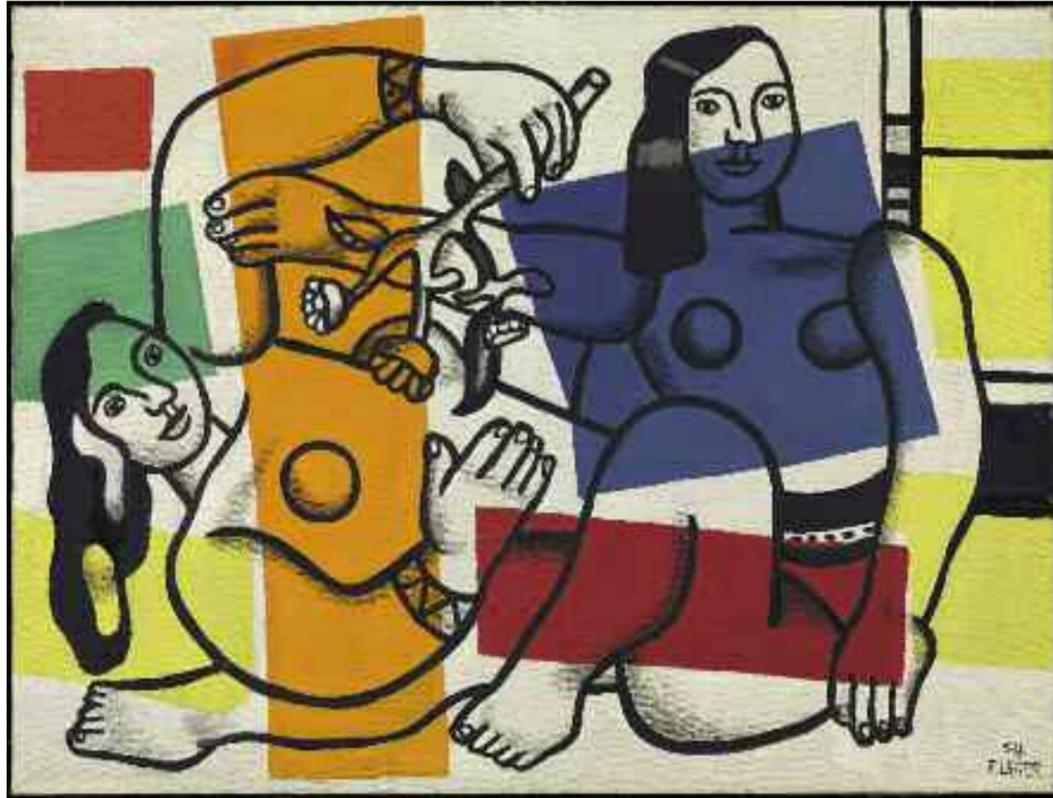
Das Bild von 1954 steht in Verbindung mit einer Werkgruppe monumentaler Figurendarstellungen der zwanziger und dreißiger Jahre wie etwa *Femme tenant des fleurs* von 1922 (heute Düsseldorf, Kunstsammlung NRW) oder *Les deux soeurs* von 1935 (heute Nationalgalerie Berlin). Die Beschäftigung Légers mit dem Thema und der Komposition spannt sich also über drei Jahrzehnte, und weitere Bilder könnten genannt werden. Solche Varianten und

Repetitionen hat Léger auch bei vielen anderen Sujets geschaffen und über viele Jahre weiterentwickelt, worin ein Grundprinzip seiner künstlerischen Auffassung zu erkennen ist.

Besonders nah steht dem Werk ein im gleichen Jahr entstandenes Gemälde gleichen Titels, das sich heute in der Tate Gallery in London befindet. Es zeigt in den Umrissen annähernd die gleiche Frauenkomposition, die Léger hier aber spiegelverkehrt angelegt hat. Ganz anders ist dagegen die farbliche Komposition: Léger hat hier, wie in vielen seiner Werke dieser Zeit, in einer für ihn charakteristischen Weise die Farben von den Konturen der Darstellung radikal getrennt und als kompakte Balken oder Streifen kurzerhand quer auf die Bildfläche gelegt. Dadurch entstehen ganz andere Bildräume und eine nochmals veränderte Hervorhebung der Farbe. In den fünfziger Jahren nannte Léger dieses Verfahren der Trennung von Farben und Konturen „couleurs dehors“ („Farben draußen“) und eröffnete sich damit eine zweite Option der Objektivierung seiner Malerei.

Die Verwendung kräftiger Primärfarben war bis 1954 ein fester Bestandteil von Légers Werk, und er selbst hat sich zu seinen künstlerischen Zielen so geäußert: „Ich wollte nicht mehr zwei Komplementärfarben zusammen verwenden. Ich wollte die Farben isolieren, um ein sehr rotes Rot und ein sehr blaues Blau zu erzeugen. Wenn man ein Gelb neben ein Blau stellt, erzeugt man sofort eine Komplementärfarbe, Grün. ... Ich bemühte (mich), Klarheit in Farbe, Masse und Kontrast zu erreichen.“





Fernand Léger  
*Deux femmes tenant des fleurs*  
 1954  
 Öl auf Leinwand  
 London, Tate Gallery

Verglichen mit der Version in der Tate Gallery ist das vorliegende Gemälde deutlich monumentaler, und nicht so abstrakt – konstruktiv aufgefasst. Die Figuren der beiden weiblichen Akte treten sehr viel deutlicher in den Vordergrund und stehen mit dem glühenden Rot des übrigen Bildes in einem intensiven Spannungsverhältnis. Beide verharren in der Behauptung ihres Raumes. Dennoch sind die Figuren auch hier nicht der eigentliche Bildgegenstand. Stattdessen sah Léger in ihnen vor allem Material zur Bildkomposition. Er selbst stellt in seinem Text „Meine Auffassung von der Figur“ fest, „dass für mich die menschliche Gestalt, der Körper des Menschen, keine größere Bedeutung hat als Fahrräder und Schlüssel. Wirklich! All diese Dinge sind für mich bildnerisch gültige Objekte, über die ich nach freiem Ermessen verfüge. ... Seit die abstrakte Kunst uns gänzlich von hemmenden Traditionen befreit hat, ist es uns möglich, die menschliche Gestalt nicht mehr als Gefühls-, sondern einzig als bildnerischen Wert zu verwenden. ... Vielleicht läßt sich feststellen, dass in meinen letzten Kompositionen die Figur, die sich nun mit Dingen verbindet, eine gewisse Tendenz verrät, zum Hauptobjekt zu werden. ... So oder so wird meine

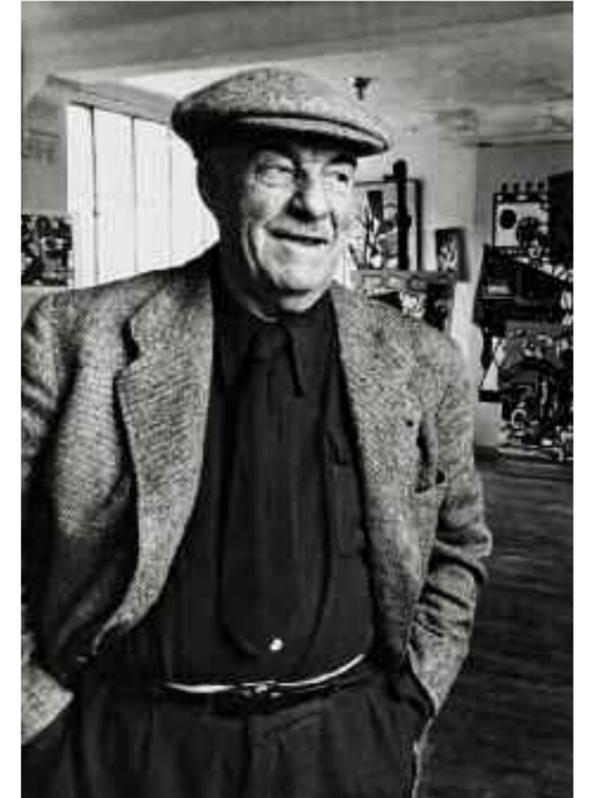
gegenwärtige Bilddisposition durchgehend von Kontrastwerten bestimmt, die den eingeschlagenen Weg rechtfertigen dürften.“

Daher rührt in die statuarische Strenge und Monumentalität der *Deux femmes tenant une fleur*. Léger faßt hier, ganz im Sinne der dargestellten langen Reihe von Versionen und Formulierungen des Themas, mehrere charakteristische Elemente seines bisherigen Werks zusammen. Das Gemälde ist eine Verbindung von Konstruktivismus durch den statischen, fast zweidimensionalen Hintergrund, in dem Léger auch eine Reminiscenz an Piet Mondrian angedeutet hat, und von Klassizismus, der sich deutlich in den massiven Formen der beiden Körper ausspricht. Dieses Amalgam kombiniert Léger darüber hinaus mit den Ideen des Surrealismus, betrachtet man die Kontorsion der Gliedmaßen und der Körper insgesamt oder das irritierend hermetisch dargestellte Objekt der Blume.

*Deux femmes tenant des fleurs* wurde im Jahr vor Légers Tod gemalt – es ist durch all die genannten Eigenschaften durchaus eine Quintessenz des malerischen Werkes von Fernand Léger.

## FERNAND LÉGER

ARGENTAN 1881 – 1955 GIF-SUR-YVETTE



### DIE JAHRE 1950 BIS 1955

1945 kehrte Fernand Léger nach Kriegsende aus New York zurück, wohin er während der deutschen Besetzung Frankreichs geflohen war. Nachdem er schon Ende der vierziger Jahre mit Keramik experimentiert hatte, richtete sich Léger 1950 in Biot ein Keramikatelier ein. Im selben Jahr starb seine erste Frau Jeanne. In dieser Zeit hatte sein Interesse für große Projekte an und in Gebäuden und für monumentale Skulpturen, Reliefs und Mosaik zugenommen, die zumeist auf seinen Gemälden basieren. Daneben malte er weiterhin intensiv. Am 21. Februar 1952 heiratete er Nadia Khodossevitich, die er schon 1924 durch ihr Studium bei ihm in Paris kennengelernt hatte. Ebenfalls 1952 kaufte Fernand Léger das Gut 'Gros Tilleul' in Gif-sur-Yvette bei Paris und richtete sein Atelier dort ein. 1954 war noch einmal ein sehr produktives Jahr, in dem Léger in seiner Malerei gewissermaßen sein früheres Werk einer Revision unterzog und es aktualisierte. Auch

die vielen angestoßenen Großprojekte betreibt Léger weiter, so entstehen etwa die Entwürfe für die Universität von Caracas und die Oper von São Paulo. Auf der Biennale von São Paulo erhielt er Anfang 1955 den Malerpreis. Im selben Jahr verstarb Léger in seinem Atelier in Gif-sur-Yvette.

# DEUX FEMMES TENANT DES FLEURS 1954

FERNAND LÉGER

oil on canvas

1954

54.3 x 65 cm / 21 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 25 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> in.

signed and dated lower right

verso signed, dated and titled

Hansma 1629

With a certificate signed, stamped and dated 05/09/1991 by Georges Bauquier on the reverse.

Fernand Léger painted *Deux femmes tenant des fleurs* in his studio in Gif-sur-Yvette in 1954, picking up on a subject that can be found again and again in his painterly work. In his composition, he placed the image-defining couple of two female nudes in spatial relationship with one another in such a way that he was able to explore the interaction of the figurative forms with space and colour. Such couples are often accompanied by a prop, such as the flower here, which adds a centre or an accentuation to the overall composition. From a stylistic point of view, the two female figures are – with their strongly outlined limbs, the barely modulated inner colour and the strong contrast due to the dominant red of the background – a continuation of Léger's mechanistic-looking, but nevertheless classical figures from the 1920s. In doing so, they revive a neoclassicism that can be traced back to the early twenties, and whose sources can also be found in Picasso's neoclassical phase of that era. The painting of 1954 relates to a group of monumental figures of the twenties and thirties such as *Femme tenant des fleurs* of 1922 (today Düsseldorf, Kunstsammlung NRW) or *Les deux sœurs* of 1935 (today Nationalgalerie Berlin). Léger's preoccupation with the theme and the composition thus spanned three decades and further works could be mentioned. Léger has also created variants and repetitions in many other subjects and developed them over many years, which constitutes a basic principle of his artistic conception. Particularly close to this work is a painting of the same title made in the same year, which today belongs to the Tate Gallery in London. It shows roughly the same female composition in the outlines, which Léger created here in reverse. The colour composition, on the other hand, is quite different: here, as in many of his works of the time, Léger radically separated the colours from the contours of the depiction in a characteristic way and placed them across the picture surface as compact bars or strips. This creates completely different pictorial spaces and a different emphasis on the colour. In the 1950s, Léger called this process of separating colours and contours "couleurs dehors" ("colours outside"), thus opening up a second option for objectivity in his painting. The use of strong primary colours was an integral part of Léger's work until 1954, and he stated the following about his artistic goals: "I no longer wanted to use two complementary colours together. I wanted to isolate the colours to create a very red red and a very blue blue. If you put a yellow next to a blue, you immediately create a complementary colour, green. ... I tried to achieve clarity in colour, mass and contrast."

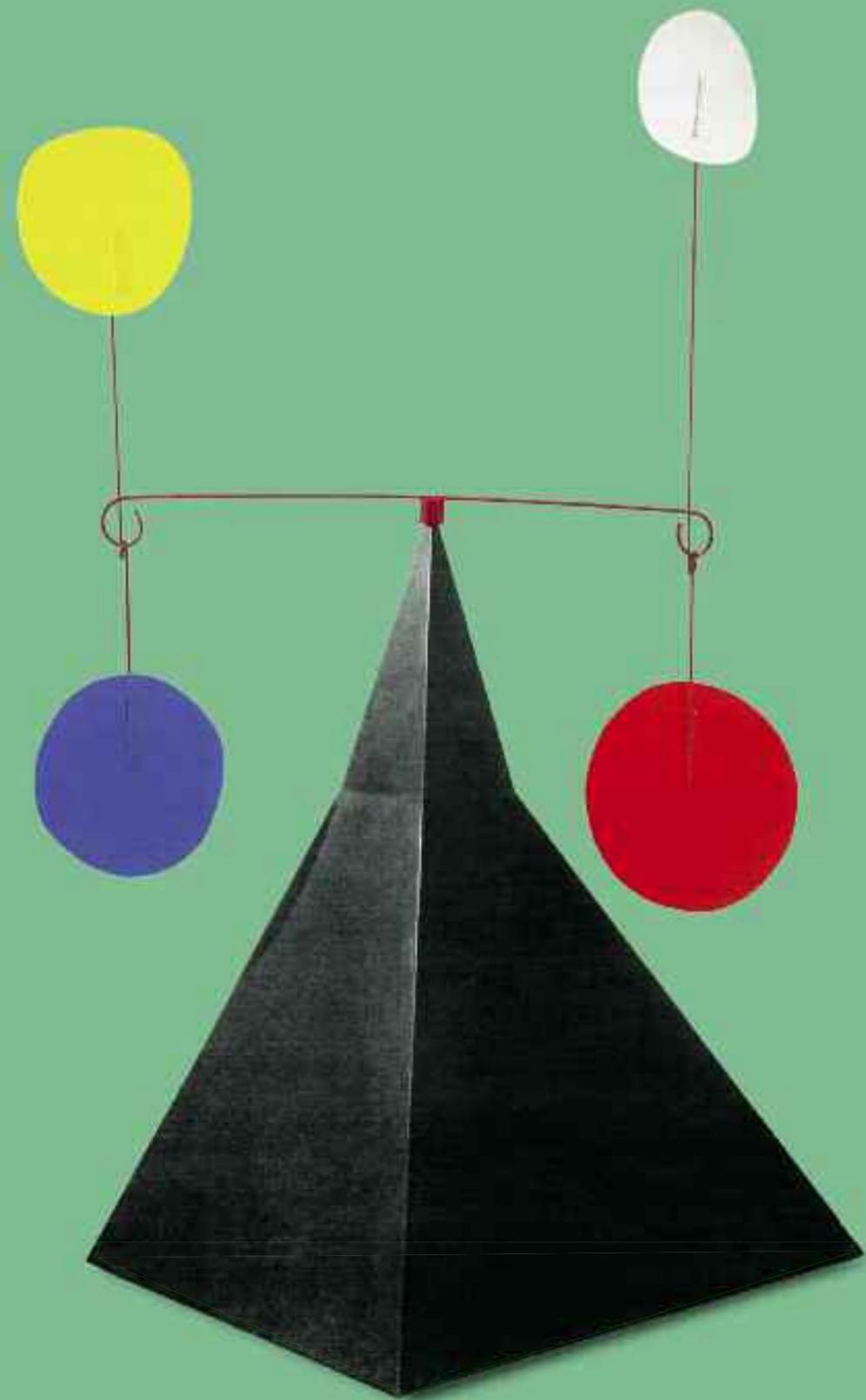
Compared to the version in the Tate Gallery, the present painting is significantly more monumental, and not as abstract and constructivist. The figures of the two female nudes come to the

fore much more clearly and are in an intense relationship with the glowing red of the rest of the picture. Both persistently claim their space. Nevertheless, the figures are not the actual subject of the picture here either. Instead, Léger saw them primarily as material for composition. He explains in his text "My view of the figure" that "for me the human shape, the body of a person, has no greater meaning than bicycles and keys. Really! All of these things are objects of artistic validity for me, which I have at my own discretion. ... Since abstract art has completely freed us from inhibiting traditions, it has been possible for us to no longer use human form as emotional, but only as artistic value. ... Maybe it can be said that in my latest compositions, the figure, which now connects with things, reveals a certain tendency to become the main object. ... Either way, my current image disposition is determined by contrast values that should justify the chosen path."

Hence the stately austerity and monumentality of the *Deux femmes tenant une fleur*. Here, Léger summarizes several characteristic elements of his previous work, in the spirit of the long series of versions and formulations of the subject presented. The painting is a combination of constructivism through the static, almost two-dimensional background, in which Léger also hinted at a reminiscence of Piet Mondrian, and classicism, which is clearly expressed in the massive forms of the two bodies. Léger also combines this amalgam with the ideas of Surrealism, considering the contortion of the limbs and the body as a whole or the irritatingly hermetically depicted object of the flower. *Deux femmes tenant des fleurs* was painted the year before Léger's death – due to all the above-mentioned properties, it is definitely a quintessence of Fernand Léger's painterly work.

## *The years 1950 to 1955*

In 1945 Fernand Léger returned from New York after the War, where he had fled during the German Occupation of France. After experimenting with ceramics at the end of the 1940s, Léger set up a ceramic studio in Biot in 1950. In the same year, his first wife Jeanne died. During this time his interest in large projects in and outside of buildings and for monumental sculptures, reliefs and mosaics, which are mostly based on his paintings, had increased. In addition, he continued to paint intensively. On February 21, 1952, he married Nadia Khodossevitch, whom he had already met in 1924 while studying with him in Paris. Also in 1952, Fernand Léger bought the 'Gros Tilleul' estate in Gif-sur-Yvette near Paris and set up his studio there. 1954 was another very productive year in which Léger, in a certain sense, revised and updated his earlier work in his painting. Also Léger continued to operate the many large-scale projects initiated, such as the designs for University of Caracas and the Opera of São Paulo. At the São Paulo Biennale, he received the painter's prize in early 1955. The same year, Léger died in his studio in Gif-sur-Yvette.



**CARROI 1966**  
ALEXANDER CALDER

Metall und Draht, bemalt  
1966  
199,9 x 131,3 x 73,7 cm  
signiert, monogrammiert und  
datiert auf der roten Scheibe

Das Werk ist im Archiv der  
Calder Foundation, New  
York, unter der Nummer  
A01599 registriert.

Provenienz  
Galerie Maeght, Paris  
Brook Street Gallery, London  
James Goodman Gallery, New York (1977)  
Allan Stone Gallery, New York  
Privatsammlung, Connecticut  
Privatsammlung, New York

Ausstellungen  
Galerie Maeght, Paris 1966. Calder: Gouaches and Totems. Nr. 12.  
Galerie Jan Krugier, Genf 1966. Alexander Calder.  
Galerie Beyeler, Basel 1973. Calder Miró. Nr. 53.  
The Bruce Museum, Greenwich 1995. The mobile, the stabile, the animal: Wit in the art of  
Alexander Calder. Nr. 8.  
The O'Hara Gallery, New York 1999. Motion Emotion – The Art of Alexander Calder. Nr. 25  
Galerie Thomas, München 2001. Calder and Miró.  
Gerald Peters Gallery, Santa Fe 2003. The Whimsical World of Alexander Calder.  
Elins Eagles Smith Gallery, San Francisco 2004. Alexander Calder: Sculpture and Works on Paper.

Literatur  
Galerie Maeght. Derrière le Miroir. Paris 1966. S. 22, mit Abb.



## CARROI 1966

ALEXANDER CALDER

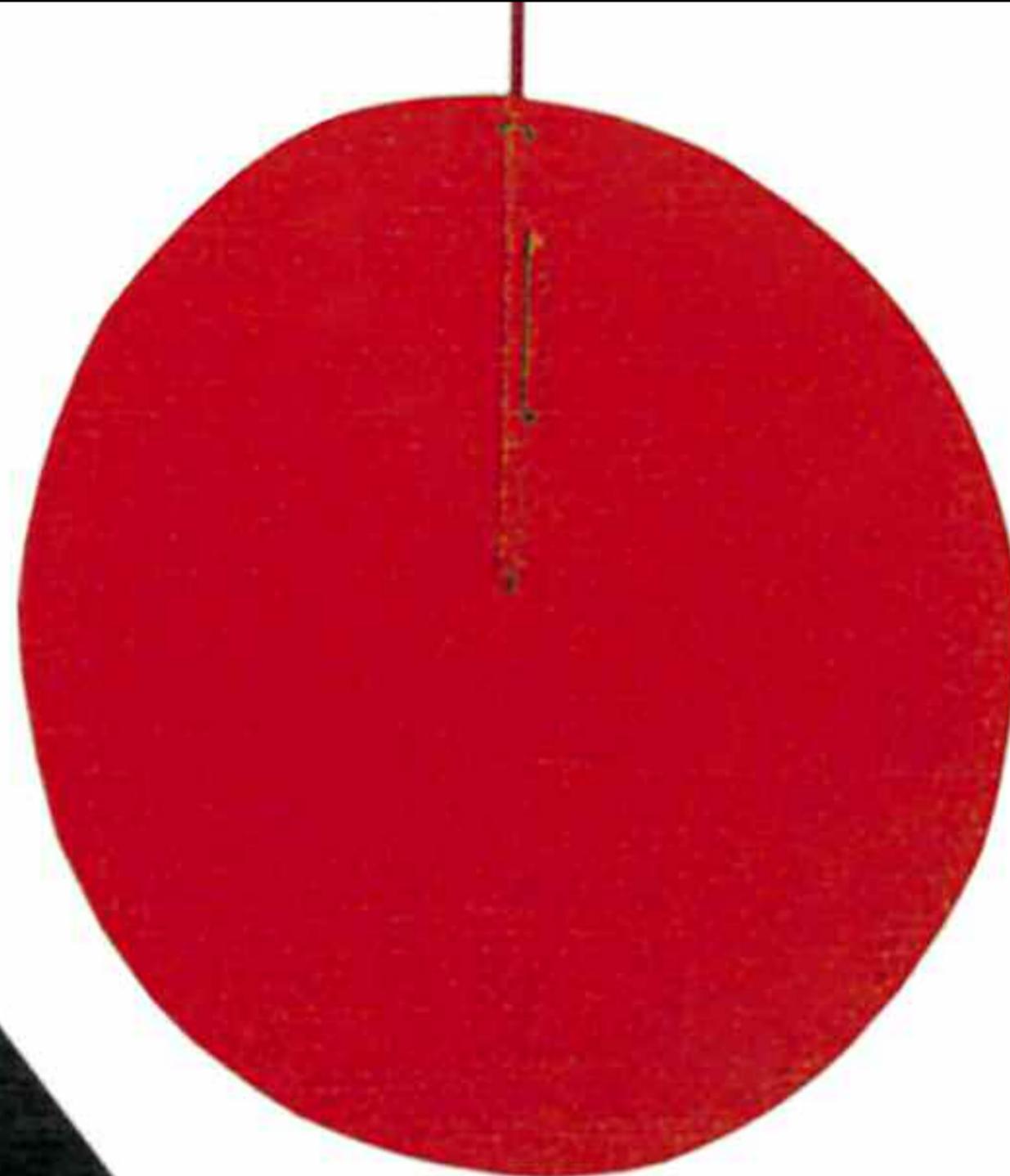
Alexander Calder hat mit seinen kinetischen Skulpturen seit den 1930er Jahren eine völlig neue und eine der markantesten Positionen der Bildhauerkunst des 20. Jahrhunderts geschaffen. Seine Mobiles, geädelt durch die Namensgebung, die ihnen Marcel Duchamp verliehen hat, sind Ikonen der modernen Kunst. Nicht weniger gilt dies für seine sogenannten Stabiles, die sich dadurch von den Mobiles unterscheiden, dass sie einen skulpturalen Sockel haben, mit denen Calder häufig einen kinetischen, mobilen Teil des Werkes, anders als bei seinen hängenden Mobiles, an einem Standort verankert und mit einer immobilen Masse verknüpft, ihnen gewissermaßen eine Basis, einen Bezugspunkt gibt. Zu diesen Stabiles, in Calders Werk ebenso wie die Mobiles seit den 1930er Jahren Teil des Schaffensprozesses, gehört das 1966 entstandene Werk *Carroi*.

Das Werk ist nach dem Atelierhaus Calders in Frankreich bei Saché an der Loire benannt. Es liegt an der Route du Carroi, die zum Haut Carroi führt, einer Erhebung, die einen weiten Ausblick auf das Loiretal bietet. Durch diesen Titel ist, relativ selten bei Calder, eine ziemlich genaue ikonographische Lesung des Werkes möglich. Die schwarze pyramidal geformte Basis ist der titelgebende Höhenzug des Haut Carroi. Von seiner Spitze zweigt der Mobile-Teil der Arbeit ab, an dessen Enden sich vier unregelmäßig rund geformte Metallscheiben befinden. Anordnung und Farben – weiß, gelb, blau und rot – ermöglichen die unschwere Lesung als Mond (oder Gestirne), Sonne, Wasser (der Loire) und Land. Ihre

zufällige Bewegung je nach Luftzug oder anderer kinetischer Einwirkung ist ein sehr sprechendes Symbol der Naturschauspiele, die Calder selbst von seinem an diesem Ort gelegenen Atelier betrachten konnte. Calder hatte das Haus in der Nähe von Saché bereits seit den fünfziger Jahren bewohnt, Ende der sechziger Jahre ließ er sich zusätzlich ein Atelier errichten. *Carroi* liegt zeitlich zwischen diesen Ereignissen und ist eine Liebeserklärung an den Ort, der so eng mit seinem künstlerischen Schaffen verbunden ist.

Der massive Unterbau des Stabiles, der 'Haut Carroi', steht in einem starken Spannungsverhältnis zu dem spielerischen mobilen Teil, der, leicht und filigran, von ihm ausgeht und über ihm steht, ihn umspielt. Nicht nur die schiere Masse der opaken pyramidenartigen Form steht im Kontrast zu den beweglichen, verletzlich und spielerisch wirkenden Scheiben des Mobiles. Auch die schwarze Farbe, die Negation des Lichtes, das umso mehr mit den farbigen Scheiben und ihrer Bewegung spielt, erzeugt eine stets veränderliche Spannung, die charakteristisch für Calders Stabiles ist und sie von den Mobiles grundsätzlich unterscheidet. Denn während diese scheinbar schwerelos in der Luft zu schweben scheinen und ihre zarten Bewegungen beinahe tänzerisch ausführen, sind die Stabiles geerdet, einem festen Punkt zugeordnet und erhalten durch dieses Spannungsverhältnis ihre besondere Ausstrahlung.

Von Beginn an war Calders Werk geprägt durch die künstlerischen, aber auch die naturwissenschaftlichen Umwälzungen seiner Zeit. Die fortschreitende





Alexander Calder  
*Horizontal*  
 1974  
 Stahl  
 Paris, Musée National d'Art  
 Moderne Centre Pompidou

Entdeckung der Welt der Atome, die physikalischen Theorien über die Zeit und die vierte Dimension haben ihn genauso fasziniert wie seine Zeitgenossen. Das kinetische Element seiner Werke ist nicht nur eine künstlerische Erfindung und der Kern seiner Skulpturen. Diese Reflektion auf Zeit, Raum und Bewegung ist zugleich eine unmittelbare Reaktion auf die umwälzenden neuen Weltansichten der Physik. Calder hat diese Einflüsse auf seine Kunst schriftlich so ausgedrückt:

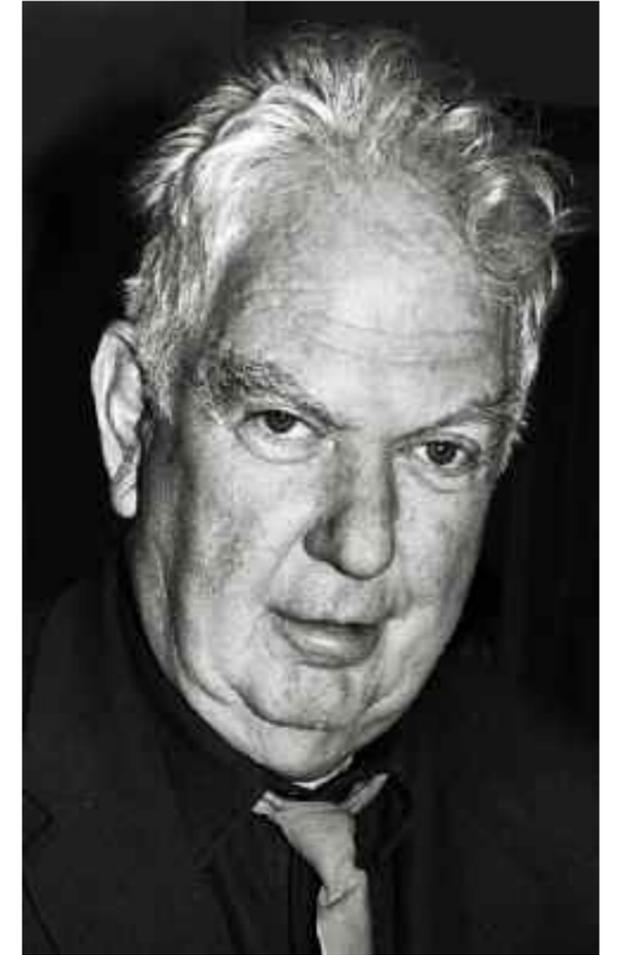
„Wie kann Kunst realisiert werden? Aus Volumen, Bewegung, Räumen, die durch den großen Raum, das Universum, begrenzt sind. Aus verschiedenen Massen, dicht, schwer, mittelmäßig – angezeigt durch Variationen der Größe oder Farbe – gerichtete Linienvektoren, die Geschwindigkeiten, Beschleunigungen, Kräfte usw. darstellen. Diese Richtungen bilden zwischen ihnen sinnvolle Winkel und Ausrichtungen. ... Räume, Volumen, die mit kleinsten

Mitteln im Gegensatz zu ihrer Masse stehen oder sie sogar einschliessen, nebeneinander, durchbohrt von Vektoren, gekreuzt von Geschwindigkeiten. Nichts davon ist festgelegt. Jedes Element ist in der Lage, sich zu bewegen, zu rühren, zu oszillieren, in seinen Beziehungen zu den anderen Elementen in seinem Universum zu kommen und zu gehen. Es muss nicht nur ein flüchtiger Moment sein, sondern eine physische Verbindung zwischen den verschiedenen Ereignissen im Leben.“

Und Jacques Prévert, der französische Dichter, der sogar ein Poem zu Ehren von Calder geschrieben hat, würdigt und charakterisiert den Künstler mit diesen Worten: „Ziseleur des Metalls, Uhrmacher des Windes, Trainer der schwarzen Wildkatzen, heiterer Ingenieur, verstörender Architekt, Bildhauer der Zeit, das ist Calder.“

## ALEXANDER CALDER

PHILADELPHIA 1898 – 1976 NEW YORK



Alexander Calder,  
 1952

### DAS JAHR 1966

Nachdem die großen Retrospektiven von 1964 im Guggenheim Museum in New York und 1965 im Centre Pompidou in Paris zu Ende gegangen waren, war Alexander Calder im Jahr 1966 künstlerisch im wesentlichen mit den Aufträgen für den öffentlichen Raum beschäftigt. Solche monumentalen Werke hatten den Künstler in den vorangegangenen Jahren mehr und mehr in Anspruch genommen. Drei große 'Stabiles' wurden 1966 im Beisein Calders aufgestellt und eingeweiht: Im Mai das Werk *Peace* für das Gebäude der Vereinten Nationen in New York und, im selben Monat, *La Grande Voile* für das Massachusetts Institute of Technology, das er zusammen mit dem Architekten I. M. Pei konzipiert hatte, und schließlich folgte, im Dezember 1966, *Monaco* in der Hauptstadt des Fürstentums an der Côte d'Azur. Die Einweihung erlebte Calder im Beisein von Fürst Rainier und seiner Gattin Gracia Patricia, der vormaligen amerikanischen Schauspielerinnen Grace Kelly.

Mit nur wenigen und kurzen Unterbrechungen für Reisen in die USA verbrachte Calder das Jahr mit seiner Frau Louisa in Frankreich, zumeist in seinem Haus in Saché. Calder trat im selben Jahr auch als Schriftsteller hervor: bei Pantheon Books erschien seine Autobiographie 'An Autobiography with Pictures'.

# CARROI 1966

## ALEXANDER CALDER

sheet metal and wire, painted

1966

199.9 x 131.3 x 73.7 cm / 78 3/4 x 51 3/4 x 29 in.

signed, signed with monogram and dated on the red disk

The work is registered in the archives of the Calder Foundation, New York under application number A01599.

With his kinetic sculptures, Alexander Calder since the 1930s created a completely new and one of the most striking positions in 20<sup>th</sup> century sculpture. His mobiles, ennobled by the naming that Marcel Duchamp gave them, are icons of the modern art. This applies no less to his so-called stables, which differ from the mobiles in having a sculptural base that Calder often uses to apply a kinetic, mobile part, and unlike his hanging mobiles, are anchored at one location and linked to an immobile mass, giving them a basis, a reference point. The work *Carroi* from 1966 belongs to these stables, which are part of his oeuvre along with the mobiles since the 1930s.

The work is titled after Calder's studio in France at Saché, situated next to the river Loire. It is located along the Route du Carroi that leads to the Haut Carroi, an elevation that offers a wide view of the Loire Valley. This title allows a fairly precise iconographic reading, which rarely occurs in Calder's work. The black pyramidal base stands for the eponymous elevation of the Haut Carroi. The mobile part of the work branches off from its tip, at the ends of which are four irregularly shaped metal disks. The arrangement and colours – white, yellow, blue and red – enable easy reading as the moon (or stars), sun, water (the Loire) and land. Their random movement, depending on the drafts or other kinetic influences, is a very speaking symbol of the natural spectacles that Calder could see from his studio in this place. Calder had lived in the house near Saché since the 1950s, and at the end of the 1960s he also had a studio built. The creation of *Carroi* lies between these events and is a declaration of love for the place that is so closely linked to his artistic work.

The massive substructure of the stable, the 'Haut Carroi', is in a strong tension with the playful mobile part, which, light and delicate, originates from it and stands above it, playing around it. It is not only the sheer mass of the opaque pyramid-like shape that contrasts with the mobile, vulnerable and playful-looking disks of the mobile. The black colour, the negation of light, which plays all the more with the coloured disks and their movement, also creates an ever-changing tension, which is characteristic of Calder's stables and which distinguishes it fundamentally from the mobiles. While these seem to float weightlessly in the air and perform their gentle movements almost in a dance-like manner, the stables are grounded, assigned to a fixed point and receive their special charisma through this tension. From the beginning, Calder's work was shaped by the artistic but also the scientific upheavals of his time. The progressive discovery of the world of atoms, the physical theories about time and the fourth dimension fascinated him as much as his contemporaries. The kinetic

element of his works is not just an artistic invention and the core of his sculptures. This reflection on time, space and movement is also an immediate reaction to the revolutionary new worldview of physics. Calder expressed these influences on his art in writing as follows:

"How can art be realized? Out of volumes, motion, spaces bounded by the great space, the universe.

Out of different masses, tight, heavy, middling – indicated by variations of size or colour – directional line – vectors which represent speeds, velocities, accelerations, forces, etc... These directions making between them meaningful angles and alignments. ...Spaces, volumes, suggested by the smallest means in contrast to their mass, or even including them, juxtaposed, pierced by vectors, crossed by speeds. Nothing at all of this is fixed. Each element able to move, to stir, to oscillate, to come and go in its relationships with the other elements in its universe. It does not have to be a fleeting moment but rather a physical connection between the different events in life."

And Jacques Prévert, the French poet who even wrote a poem in honor of Calder has valued and characterized the artist with these words: "Chaser of metal, watchmaker of the wind, trainer of the black wildcats, cheerful engineer, disturbing architect, sculptor of time, that's Calder."

### *The year 1966*

After the great retrospectives of 1964 in the Guggenheim Museum in New York and 1965 in

Centre Pompidou in Paris, Alexander Calder's artistic work in 1966 was mainly for public space. Such monumental works had occupied the artist more and more in the previous years. Three major 'stables' were erected and inaugurated in 1966 in Calder's presence: in May the *Peace plant* for the United Nations building in New York and, in the same month, *La Grande Voile* for the Massachusetts Institute of Technology, where he collaborated with architect I.M. Pei, and finally, in December 1966, *Monaco* followed in the capital of the principality on the Côte d'Azur. The inauguration took place in the presence of Prince Rainier and his wife Gracia Patricia, the former American actress Grace Kelly.

With just a few short breaks to travel to the United States, Calder spent the year with his wife Louisa in France, mostly in his house in Saché. Calder also appeared in the same year as an author: Pantheon Books published his autobiography, titled 'An Autobiography with Pictures'.



## LA BOUTEILLE BLEUE 1950

FERNAND LÉGER

Öl auf Leinwand  
1950  
33 x 46 cm  
signiert und datiert unten rechts  
rückseitig signiert, datiert  
und betitelt

Provenienz  
Galerie Louise Leiris, Paris (bis 1973)  
Privatsammlung, New York (bis 1987)  
Solomon & Company Fine Art, USA  
Privatsammlung, Europa (bis 2013)  
Privatsammlung

Bauquier 1381

Ausstellungen  
Kunstforeningen, Kopenhagen 1951. Fernand Léger Udstilling. Nr. 29.  
Galerie Motte, Genf & Galerie 22, Paris 1974. F. Léger. Nr. 4, mit Farbabb.

Literatur  
Bauquier, Georges. Fernand Léger, Catalogue Raisonné 1949-1951. Vol. 8. Paris 2003.  
Nr. 1381, mit Farbabb. S. 109.



## LA BOUTEILLE BLEUE 1950

FERNAND LÉGER

In seinem 1950 entstandenen Stilleben *La bouteille bleue* kombiniert Fernand Léger Alltagsgegenstände mit biomorphen und abstrakten Formen. Die Objekte rund um die titelgebende blaue Flasche befinden sich auf einem Tischchen oder einer Anrichte, sie sind zum Teil unleserlich, kryptisch in ihrer Erscheinung, gleichen aber ähnlichen Objekten, die in Légers malerischem Werk immer wieder auftauchen. Im Bild herrscht eine unklare Perspektive und eine labile Statik. Manche Dinge scheinen abzurutschen, andere zu schweben. Tiefenraum, Perspektive und Schwerkraft sind in diesem Gemälde aufgehoben. Das Wesen der Dinge als dreidimensionale, im Raum verortete Objekte wird negiert. Neben den Gegenständen und ihren kräftigen schwarzen Konturen spielt die Farbverteilung eine Hauptrolle. Vor einem grünen Hintergrund verteilt Léger schwarze (durch die Konturen) und weiße, blaue, gelbe und orange Partien. Damit umfasst das Spektrum vier der sechs Primär- und Komplementärfarben des Farbkreises, Rot und Violett bleiben ausgeschlossen. Dies entspricht Légers Auffassung der Kontrastwirkung, die durch Vereinzelung der Farben und Verschiebung des Komplementärprinzips eine reinere, direktere Farbwirkung zu erzielen sucht.

Es geht Léger offenkundig nicht so sehr um eine Schilderung eines zufälligen oder arrangierten Stillebens, das noch dazu, wie es die Tradition will, in der Kombination und Anordnung der Gegenstände eine symbolische Bedeutung verbirgt. Vielmehr behandelt Léger die figürliche Welt in radikal abstrakter Weise als Material der kompositionellen Arbeit des Malers.

Léger selbst erklärte das abstrakte Element seiner Malerei so:

„Der realistische Wert eines Kunstwerks ist völlig unabhängig von einem nachahmenden Charakter. Diese Wahrheit sollte als Dogma akzeptiert und im allgemeinen Verständnis der Malerei axiomatisch gemacht werden. ... Bildrealismus ist die gleichzeitige Anordnung von drei großen Komponenten: Linien, Formen und Farben ... Das moderne Konzept ist keine Reaktion gegen die Idee der Impressionisten, ist aber im Gegenteil eine Weiterentwicklung und Erweiterung ihrer Ziele durch den Einsatz von Methoden, die sie vernachlässigt haben ... Die moderne Konzeption ist nicht einfach eine vorübergehende Abstraktion, die nur für wenige Eingeweihte gilt; es ist der totale Ausdruck einer neuen Generation, deren Bedürfnisse sie teilt und deren Bestrebungen sie beantwortet.“

Was Léger damit schon lange vor dem Entstehungsjahr dieses Gemäldes meinte, erschließt sich, wenn die Elemente seines Spätwerkes näher betrachtet werden. Die teils unleserlichen Rätselformen seines Stillebens verweisen eindeutig auf den Surrealismus. Schon der 1924 entstandene Film 'Ballet mécanique' zeigt Légers Beschäftigung mit dem Surrealismus, und deutliche Einflüsse treten in seinem Werk bereits vor den dreißiger Jahren auf. Im Zusammenhang mit dem bereits oben Gesagten ist es aufschlussreich, wie sich Léger über sein Gemälde *La Joconde aux clés* von 1930 – einem der surrealistischen Schlüsselwerke in seiner Malerei – geäußert hat:

„Eines Tages hatte ich einen Schlüsselbund auf eine



Rechts  
Fernand Léger  
*La bouteille noire*  
1951  
Öl auf Leinwand  
Privatbesitz

Leinwand gemalt, meinen Schlüsselbund. Ich wusste nicht, was ich neben ihn setzen sollte. Ich brauchte etwas, das das absolute Gegenteil eines Schlüsselbunds wäre. Als ich mit der Arbeit fertig war, ging ich aus. Ich war nur ein paar Meter gelaufen, und was sollte ich in einem Schaufenster sehen? Eine Postkarte der Mona Lisa! Sofort wusste ich, dass ich das brauchte; was hätte einen größeren Kontrast zu den Schlüsseln bilden können? Dann fügte ich auch eine Dose Sardinen hinzu. Es war so ein starker Kontrast.“

Léger beschreibt die surrealistische Methode der Verbindung des Unvereinbaren, ganz im Geiste des Comte de Lautréamont, dem literarischen Urvater der Surrealisten, um aus diesem überraschenden Kontrast die Möglichkeit zu gewinnen, die Wahrnehmungsgrenzen zu erweitern.

Zugleich verfolgte Léger aber auch weiterhin das malerische Prinzip der konstruktiven Vereinfachung und Verflachung, des Plakativen und eines an die Werbegraphik erinnernden Stiles. Dies ist Fall in seinem ein Jahr später entstandenen Stilleben mit sehr ähnlichem Thema, *La bouteille noire*.

In *La bouteille bleue* hingegen schafft Léger eine fragmentierte, prismatische Auflistung von Formen in einer mehrfach verzerrten Perspektive, wodurch sich eine klare Reminiszenz an die Gestaltungsprinzipien des Kubismus ergibt, den Léger mehr als dreißig Jahre vor Entstehung dieses Gemäldes mit befördert hat.



In den fünfziger Jahren reflektierte Léger über die Bilderwelt der modernen Gesellschaft, um eine Position für die Kunst zu definieren. Seine Sichtweise ist durchaus kritisch:

„Dies ist die sichtbare Welt, in der die fortschrittlichsten Werbetechniken verwendet werden, die den Massen in ihrem täglichen Leben vertraut sind. Welche Art von Repräsentationskunst möchten Sie diesen Menschen dann anbieten, wenn sie jeden Tag von Kino, Radio, riesigen Fotomontagen und Werbetafeln gefordert werden? Wie können Sie mit diesen enormen modernen Mechanismen konkurrieren, die Ihnen tausendfach Kunst geben?“

Möglicherweise ist diese Auseinandersetzung mit der Bilderflut der Gegenwart einer der Gründe, weshalb sich Léger zunehmend für die Mitgestaltung dieser Gestaltung der Lebensumwelt interessierte und Großprojekte an Bauten und im öffentlichen Raum plante. Aber dies ist nur eine Seite der Medaille: in seiner Malerei gab es ein Reservat für Bilderfindungen, die die Alltagswirklichkeit nicht bieten konnte. Dieses Reservat sind die unsere Sehgewohnheiten herausfordernden surrealistischen Kompositionen, so wie das Stilleben der *Bouteille bleue*.

„Die Freiheit, mit der wir heute über Linien, Formen und Farben verfügen, ermöglicht eine Lösung des architektonischen Problems der begleitenden und der sprengenden Farbe. – Eine melodiose Farbverteilung unterstreicht und ‘begleitet’ die Mauer, während keine kontrastierende sie ‘sprengt’. ...

Mit Hilfe jener Freiheiten, denen die vorangegangenen Versuche zum Durchbruch verholfen haben, müssen neue Sujets, die mit den früheren, selbst den besten, in keinerlei Zusammenhang mehr stehen, hervorgebracht und eingesetzt werden. ...

Nie zuvor waren die optischen, dekorativen und gesellschaftlichen Erscheinungsformen einer Zeit so spannungsgeladen und so reich an neuen bildnerischen Elementen wie heute. Die Entdeckungen der modernen Naturwissenschaften erschließen uns ein grenzenloses Feld bisher unbekannter bildnerischer Formen, und das Kino hat uns mit dem ‘Menschenfragment’ konfrontiert, der packenden Großaufnahme einer Hand, eines Auges, einer Gestalt. Hier hat der heutige Maler seinen Bedarf an Dokumenten zu decken. Irgendein hundertfach vergrößertes Bruchstück drängt uns zu einem Neuen Realismus, der zum Ausgangspunkt einer neuen Malerei werden muß.“

*Fernand Léger*

# LA BOUTEILLE BLEUE 1950

FERNAND LÉGER

oil on canvas  
1950  
33 x 46 cm / 13 x 18 1/8 in.  
signed and dated lower right  
verso signed, dated and titled

Bauquier 1381

In his still life *La bouteille bleue*, created in 1950, Fernand Léger combines everyday objects with biomorphic and abstract forms. The objects around the blue bottle of the title are placed on a small table or a sideboard, some of them are illegible, cryptic in appearance, but similar objects appear again and again in Léger's paintings. The painting gives an unclear perspective and conveys unstable statics. Some things seem to slide, others seem to float. Deep space, perspective and gravity are eliminated in this painting. The essence of things as three-dimensional objects located in space is negated. In addition to the objects and their strong black contours, the colour distribution plays a major role. Against a green background, Léger distributes black (through the contours) and white, blue, yellow and orange areas. The spectrum thus comprises four of the six primary and complementary colours of the colour wheel, red and violet are excluded. This corresponds to Léger's view of the contrast effect, which seeks to achieve a purer, more direct colour effect by separating the colours and shifting the complementary principle.

Léger is obviously not so much concerned with portraying a random or arranged still life that, as tradition has it, hides a symbolic meaning in the combination and arrangement of the objects. Rather, Léger treats the figurative world in a radically abstract manner as the material of the painter's compositional work. Léger himself explained the abstract element of his painting as follows:

"The realistic value of a work of art is completely independent of an imitative character.

This truth should be accepted as dogma and axiomatic in the general understanding of painting. ... Visual realism is the simultaneous arrangement of three major components: Lines, shapes and colours ... The modern concept is not a reaction against the Impressionists' idea, but on the contrary is a further development and extension of their goals by using methods that they have neglected ... The modern concept is not a temporary abstraction that only applies to a few insiders; it is the total expression of a new generation whose needs it shares and whose aspirations it answers."

What Léger meant by this long before the painting was created can be seen when the elements of his late work are examined more closely. The sometimes illegible puzzles of his still life clearly refer to Surrealism. The film 'Ballet mécanique', which was made in 1924, shows Léger's preoccupation with Surrealism, and significant influences already appear in his work before the 1930s. In connection with what has already

been said, it is revealing how Léger expressed himself about his painting *La Joconde aux clés* from 1930 – one of the surrealist key works in his oeuvre:

"One day I had painted a keychain on a canvas, my keychain. I didn't know what to put next to it. I needed something that would be the opposite of a keychain. When I was done with work I went out. I had only run a few meters and what should I see in a shop window? A postcard of the Mona Lisa! I knew immediately that I needed it; what could have been a greater contrast to the keys? Then I added a can of sardines. It was such a strong contrast."

Léger describes the surrealist method of connecting the incompatible, in the spirit of Comte de Lautréamont, the literary forefather of the Surrealists, to come up with this surprising contrast to gain the opportunity to expand the limits of perception. At the same time, Léger continued to pursue the painterly principle of constructive simplification and flattening, of the bold and of a style reminiscent of advertising graphics. This is the case in his still life with a very similar theme, *La bouteille noire*, which was created a year later.

In *La bouteille bleue*, on the other hand, Léger creates a fragmented, prismatic listing of forms in a multi-distorted perspective, resulting in a clear reminiscence of the design principles of Cubism, which Léger promoted more than thirty years before the creation of this painting. In the 1950s, Léger reflected on the pictorial world of modern society in order to define a position for art. His point of view is quite critical:

"This is the visible world, using the most advanced advertising techniques that people are familiar with in their daily lives. What kind of representational art would you like to offer these people when they are challenged every day by the cinema, radio, huge photo montages and billboards? How can you compete with these enormous modern mechanisms that give you art thousands of times over?"

This examination of the flood of images of the present may be one of the reasons why Léger became increasingly interested in helping to shape this design of the living environment and was planning large-scale projects on buildings and in public space. But this is only one side of the coin: in his painting there was a reserved space for inventions that everyday reality could not offer. This reserve are the surrealist compositions that challenge our viewing habits, just like the still life of *La bouteille bleue*.

"The freedom which we now have with lines, shapes and colours enables the architectural problem of the accompanying and the explosive colour to be solved. – A melodious colour distribution underlines and 'accompanies' the wall, while no contrasting 'bursts' it. ... With the help of the freedom that the previous attempts helped to make a breakthrough, new subjects that have no connection whatsoever with the previous ones, even the best ones, must be produced and used. ... Never before have the visual, decorative and social manifestations of a time been so exciting and so rich in new artistic elements as today. The discoveries of modern science open up a limitless field of previously unknown artistic forms, and the cinema has confronted us with the 'human fragment', the gripping close-up of one hand, an eye, a shape. This is where today's painter has to meet his need for documents. Any fragment that is enlarged a hundred times urges us to a new realism that must become the starting point for a new painting."

– Fernand Léger

## © DER ABBILDUNGEN

© VG Bild-Kunst, Bonn 2020: Max Ernst, Fernand Léger  
© Nachlass Wladimir von Bechtejeff 2020  
© Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York 2020  
© The Estate of Jacques Lipchitz, New York 2020  
© Nolde Stiftung Seebüll 2020

S. 4 Mitte rechts, 53: picture alliance / dpa  
S. 4 oben links, 10, 13: © Archivio Jawlensky S.A., Locarno  
S. 4 oben rechts, 29, 42, 45: © Nolde Stiftung Seebüll  
S. 4 unten links, 61: © bpk / CNAC-MNAM / Marc Vaux  
S. 4 unten Mitte, 77: picture alliance / Imagno  
S. 4 unten rechts, 85: picture alliance / Fred Stein  
S. 52: © bpk / Herrmann Buresch  
S. 60 Mitte: © bpk / Staatliche Kunsthalle Karlsruhe / Wolfgang Pankoke  
S. 60 rechts: © bpk / The Art Institute of Chicago / Art Resource, New York  
S. 68: © bpk / Nationalgalerie, SMB, Sammlung Scharf-Gerstenberg / Roman März  
S. 76: © Tate  
S. 84: © bpk / CNAC-MNAM / Philippe Migeat

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

## IMPRESSUM

Alle elf hier vorgestellten Arbeiten  
sind verkäuflich. Preise auf Anfrage.  
Es gelten unsere Lieferungs- und Zahlungsbedingungen.  
Maße: Höhe vor Breite vor Tiefe

Meisterwerke VII  
Katalog 137  
© Galerie Thomas 2020

Katalogbearbeitung:  
Ralph Melcher

Photos:  
Walter Beyer  
Archiv Galerie Thomas

Layout:  
Sabine Urban, Gauting

Lithos:  
Reproline mediateam GmbH + Co. KG, München

Druck:  
SDM, Stulz-Druck & Medien GmbH, München

Mo - Fr 9 - 18 · Sa 10 - 18

Türkenstrasse 16 · 80333 München · Germany  
Telefon +49-89-29 000 80 · Telefax +49-89-29 000 888  
info@galerie-thomas.de · www.galerie-thomas.de

**GALERIE THOMAS**

**GALERIE THOMAS**