

MEISTERWERKE VII

ALEXEJ VON JAWLENSKY

JACQUES LIPCHITZ

AUGUST MACKE

EMIL NOLDE

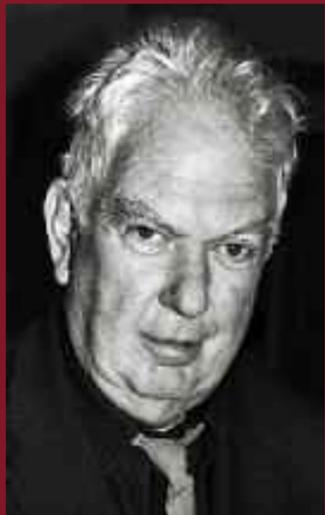
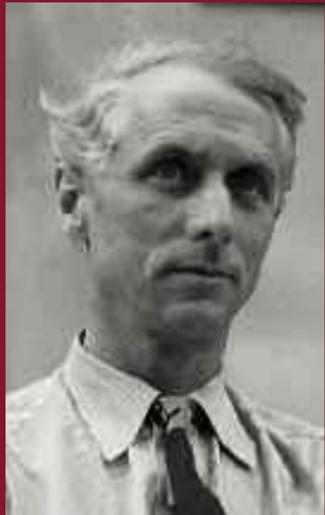
MAX ERNST

FERNAND LÉGER

ALEXANDER CALDER

WLADIMIR VON BECHTEJEFF

GALERIE THOMAS



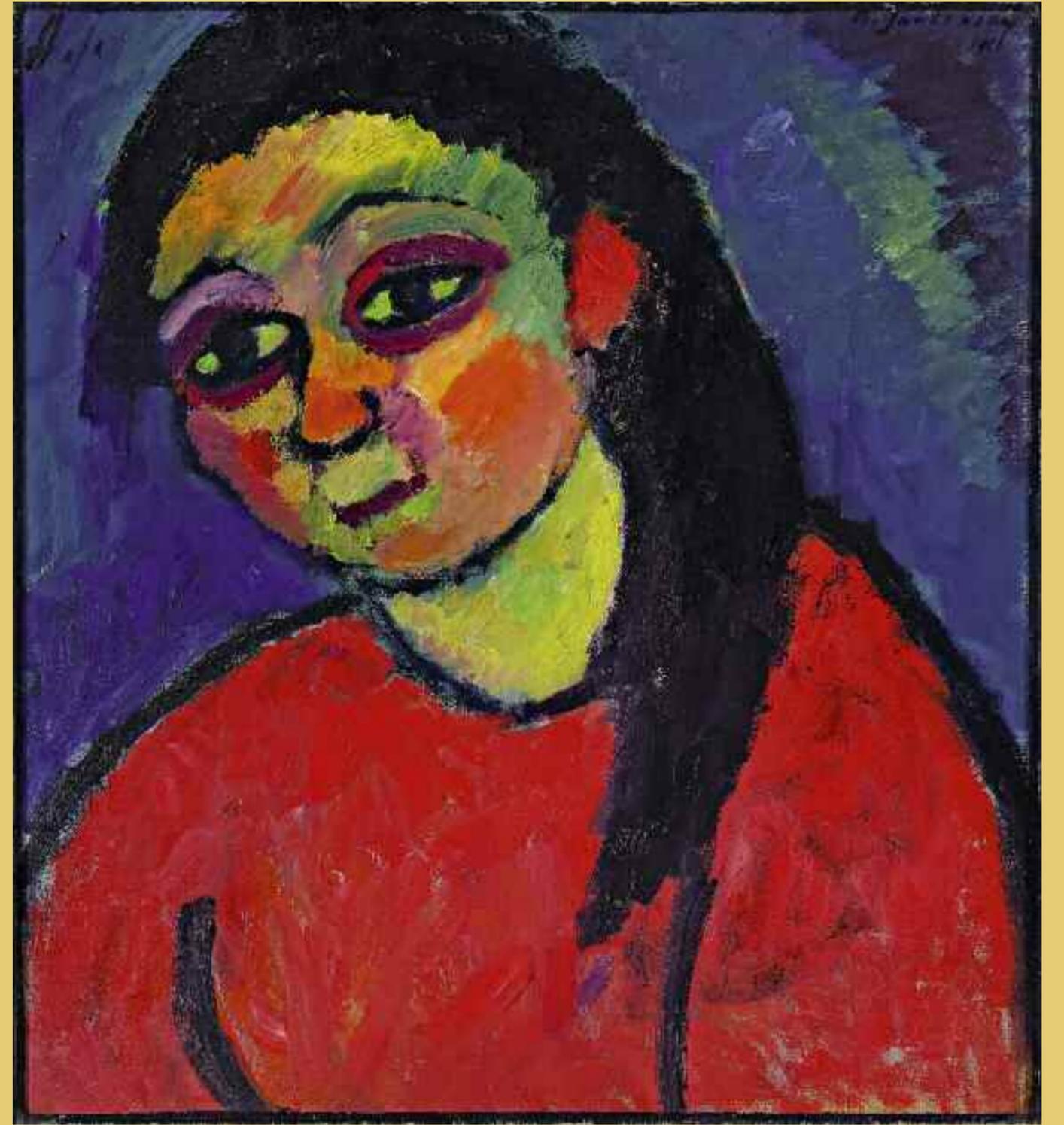
MEISTERWERKE VII

GALERIE THOMAS

INHALT

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

JACQUES LIPCHITZ LA BAIGNEUSE 1919	54
MAX ERNST FEMMES TRAVERSANT UNE RIVIÈRE EN CRIANT 1927	62
FERNAND LÉGER DEUX FEMMES TENANT DES FLEURS 1954	70
ALEXANDER CALDER CARROI 1966	78
FERNAND LÉGER 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 20th 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.



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 auf 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 mondhelle 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 heiraten 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.



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

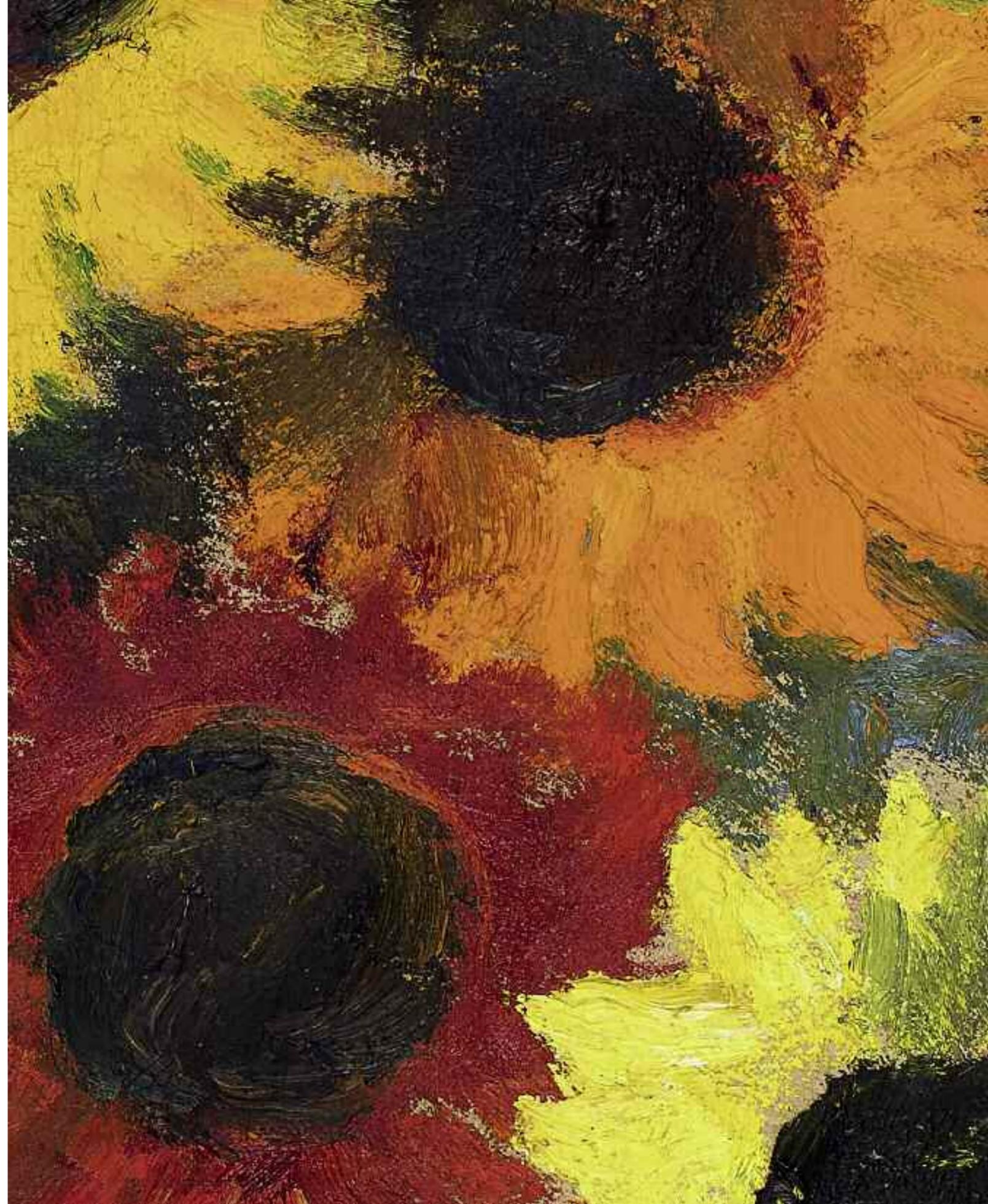
Das Blumenmotiv war für Nolde, den begeisterten Gärtner und Blumenliebhaber, zeit seines Lebens, spätestens aber seit der Übersiedlung nach Seebüll, ein besonderes Thema seiner Kunst. In seinen Gemälden und Aquarellen ist das Blumenstilleben überreichlich vertreten. Bis heute ist der Blumen Garten Noldes 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.'



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 Bechthejeff 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 Bechthejeffs Malerei einzigartig macht. Das Thema des Zirkus, wenngleich ein Parademotiv der ganzen klassischen Moderne, von Kirchner und Heckel bis zu Picasso und Chagall, stand Bechthejeff 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 Bechthejeff 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 Bechthejeffs Malweise, die sich gerade in diesem Bild durch ihre Schönlinigkeit auszeichnet, lassen sich vielfältige Quellen erkennen, aus denen der Künstler schöpft. Hatte Bechthejeff 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 Bechthejeff schon 1902 veranlasst hatte, nach München zu gehen und an den er sich nach seiner Rückkehr aus Paris 1909 noch enger angeschlossen. Bechthejeff 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. Bechthejeff 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 Bechthejeff 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 Ratschlag 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.



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 grafiek.
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

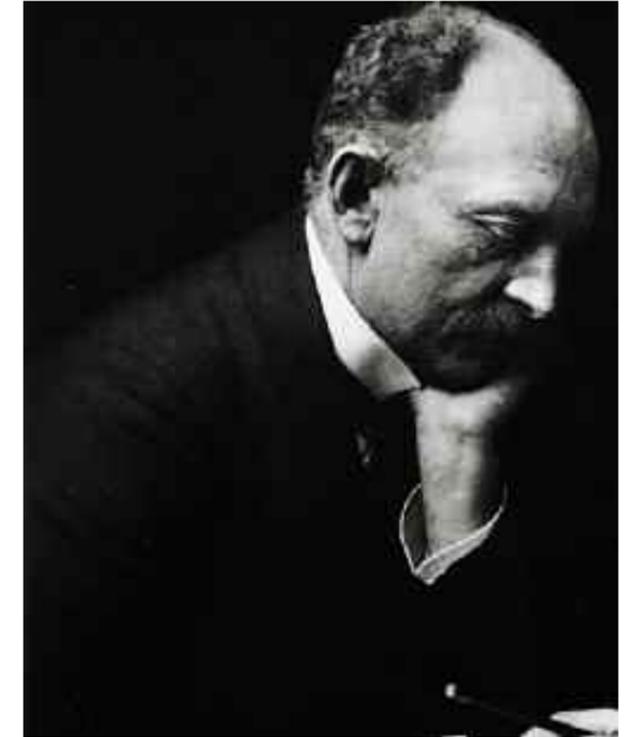
eines bestimmten Landstrichs, sondern um die atmosphärische Besonderheit der Farben und den Ausdruck einer Stimmung, so dass eher eine Seelenlandschaft entsteht als eine topographische Wiedergabe. Dadurch gelingt es Nolde, mit nur wenigen Bildelementen und mit fast rein malerischen Mitteln eine Intensität 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.



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.



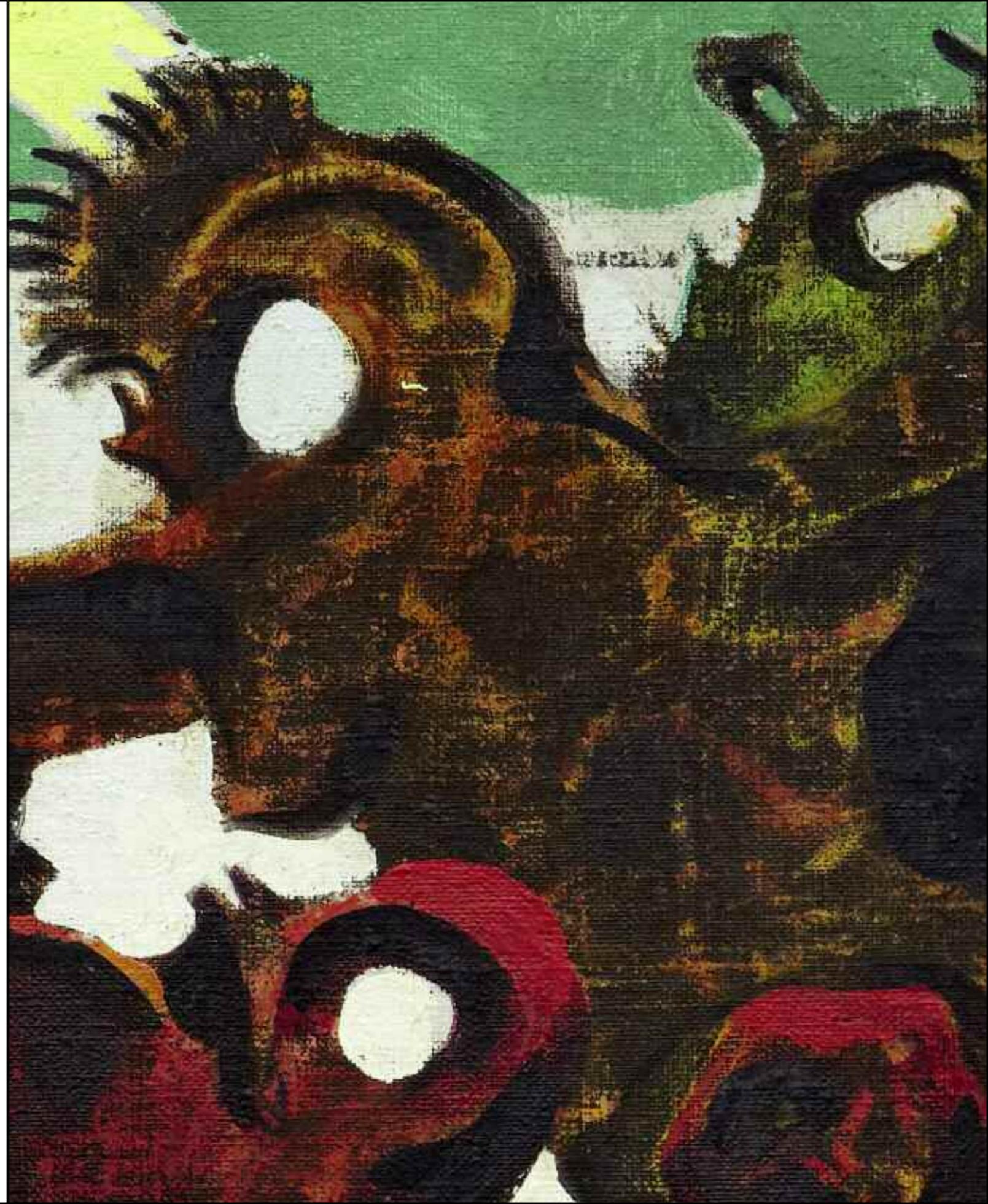
LA HORDE 1927
MAX ERNST

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

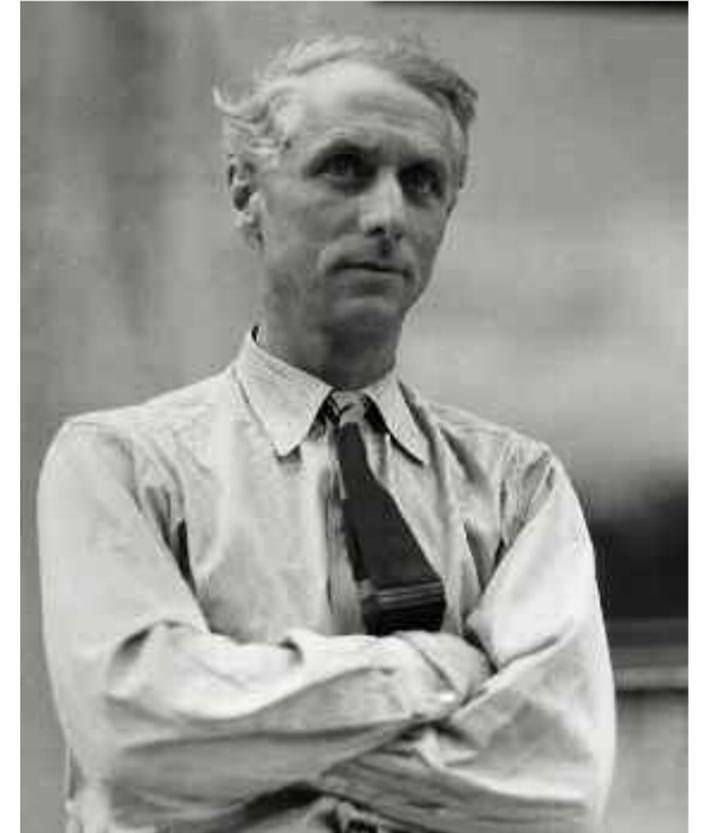
Romantiker „Gefühl angesichts der Natur“ nannten: „Die wunderbare Freude, im Freien frei zu atmen und sich gleichzeitig von feindlichen Bäumen von allen Seiten einschließen zu lassen. Innen und außen, frei und gefangen zugleich“. Werner Spies hat die Gruppe der Grattage-Bilder aus den späten zwanziger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

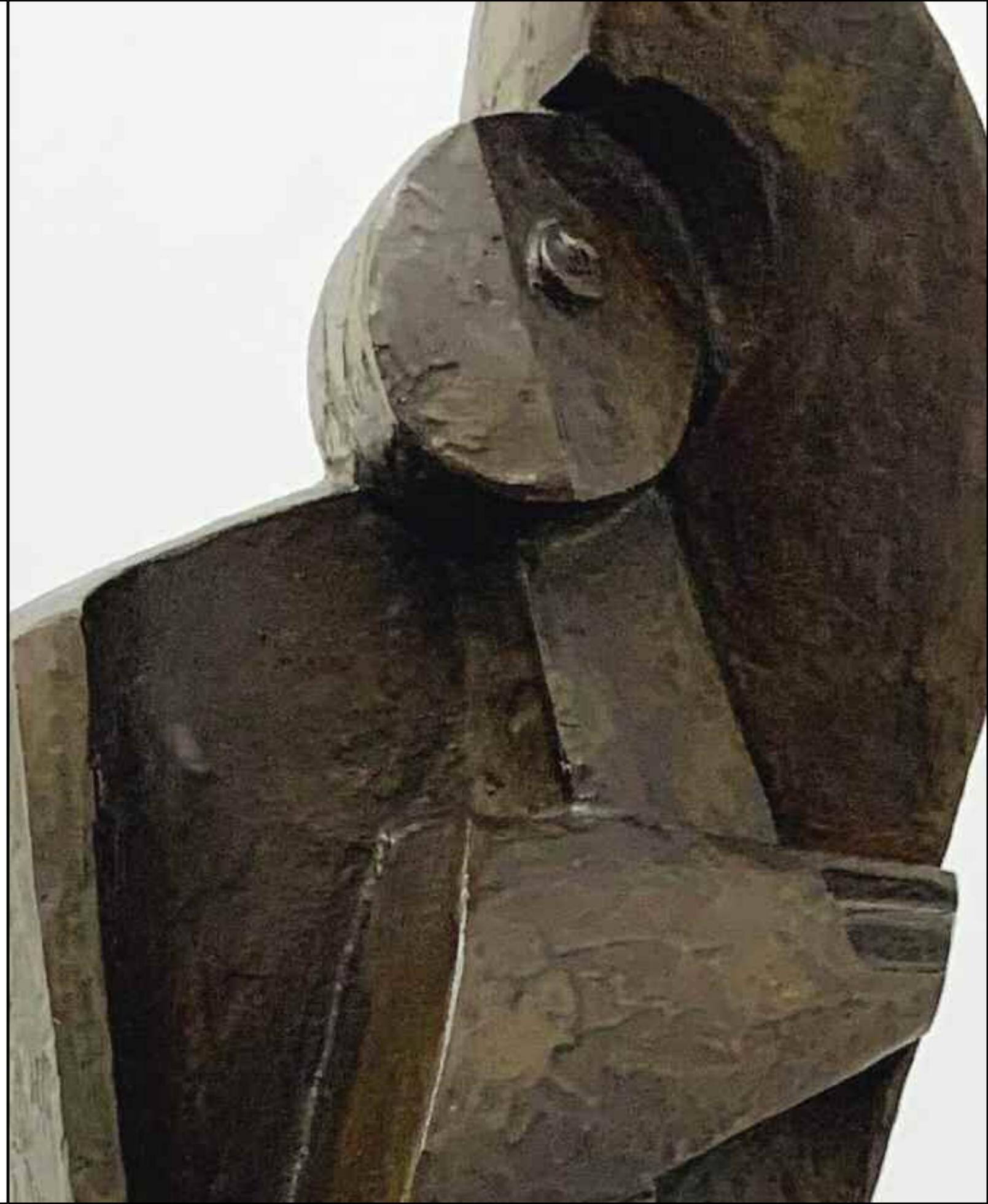
Obwohl in stereometrische, abstrahierte Einzelformen aufgelöst, ist die Figur der stehenden Badenden klar erkennbar. Die einzelnen Körperteile sind in einem dreischichtigen Aufbau zusammengefügt, der Kopf, Arme, Rumpf und Beine ablesbar läßt. Der Kopf ist durch ein stilisiertes Auge, der Rumpf durch 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.



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“.

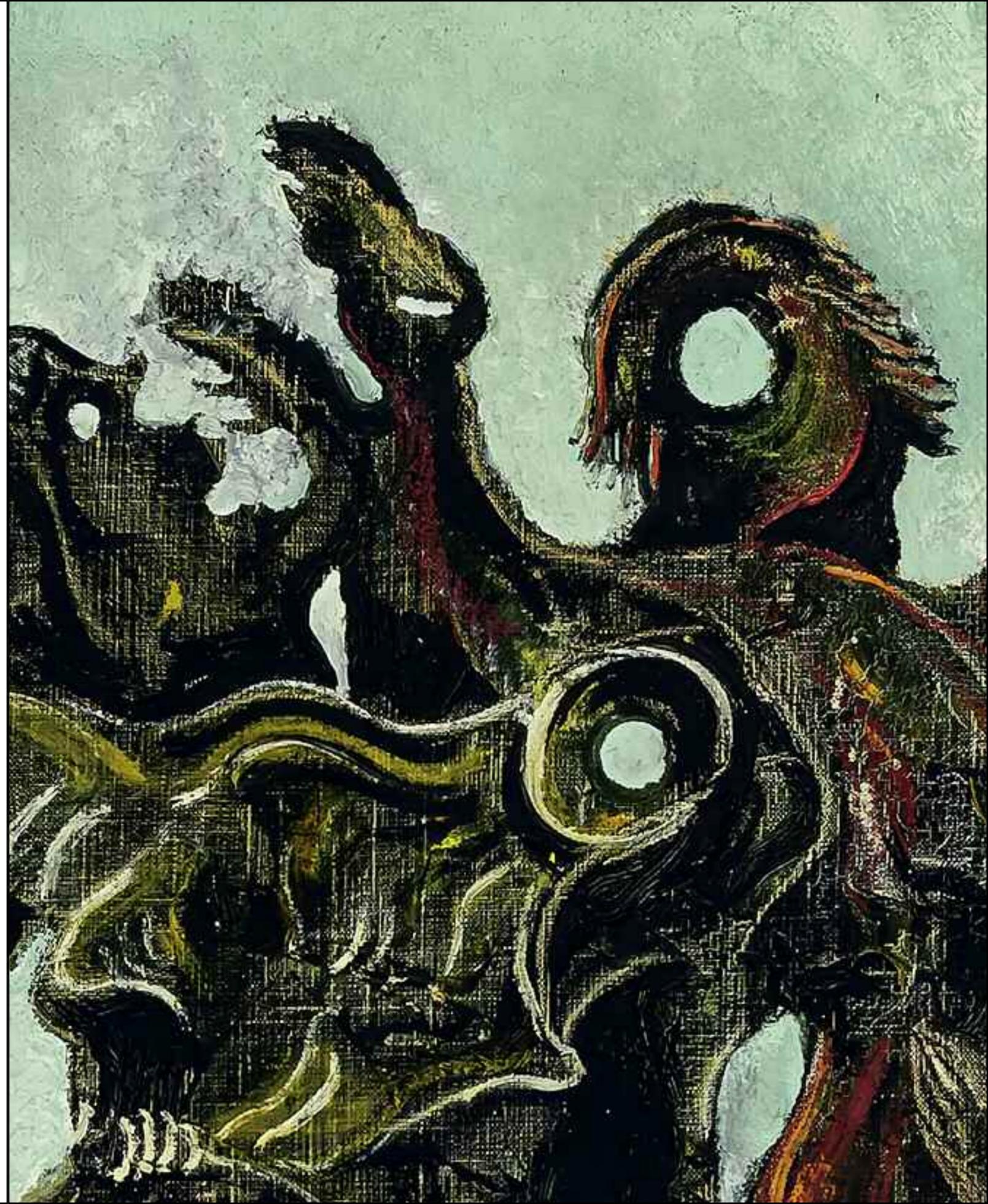
Max Ernst, der heute als einer der wichtigsten Vertreter des Dadaismus und Surrealismus gilt, wurde 1891 in Brühl bei Köln geboren. Sein Vater, ein Maler autodidakt, war es, der ihn mit der Kunst in Kontakt brachte. Mit achtzehn Jahren begann Max Ernst zunächst das Studium der Philosophie, das er aber 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





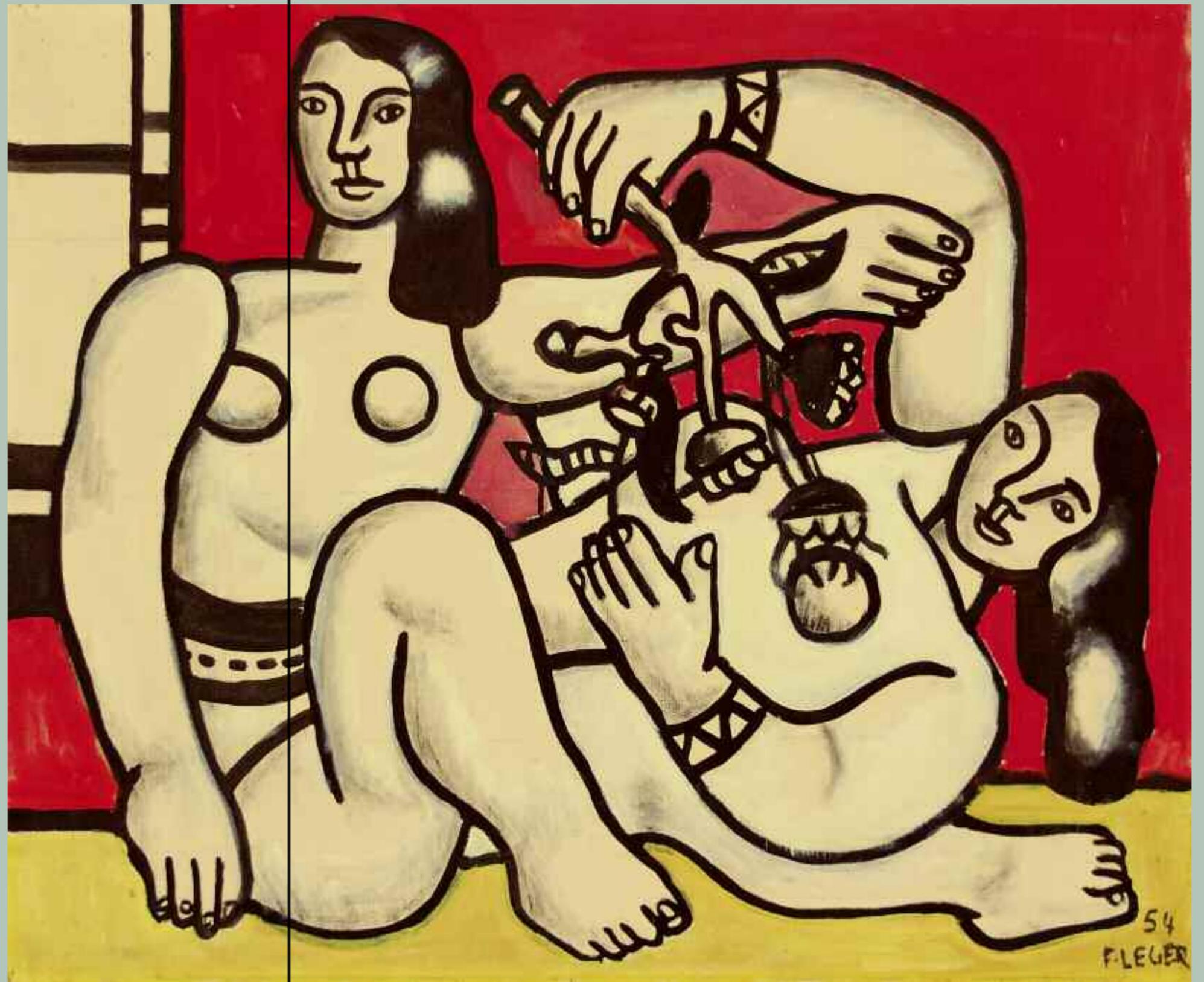
Max Ernst
Forêt
1927
Gouache auf Papier auf Holz
Berlin, Nationalgalerie

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



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

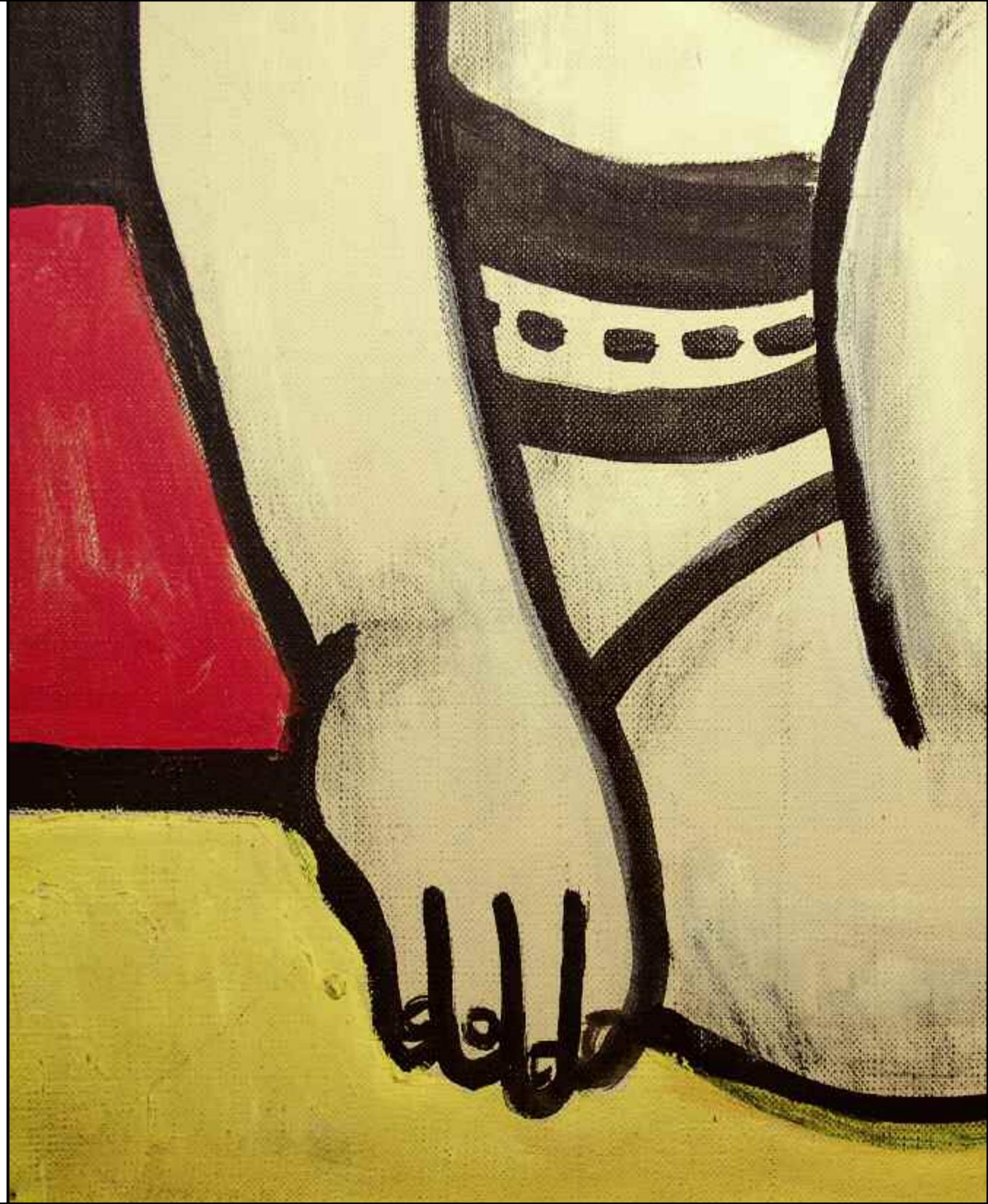
Fernand Léger hat *Deux femmes tenant des fleurs* 1954 in seinem Atelier in Gif-sur-Yvette gemalt und damit ein Thema aufgegriffen, das sich in seinem malerischen Werk immer wieder findet. Das bildprägende Paar zweier weiblicher Akte hat er in seiner Komposition so miteinander in räumliche Beziehung 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.

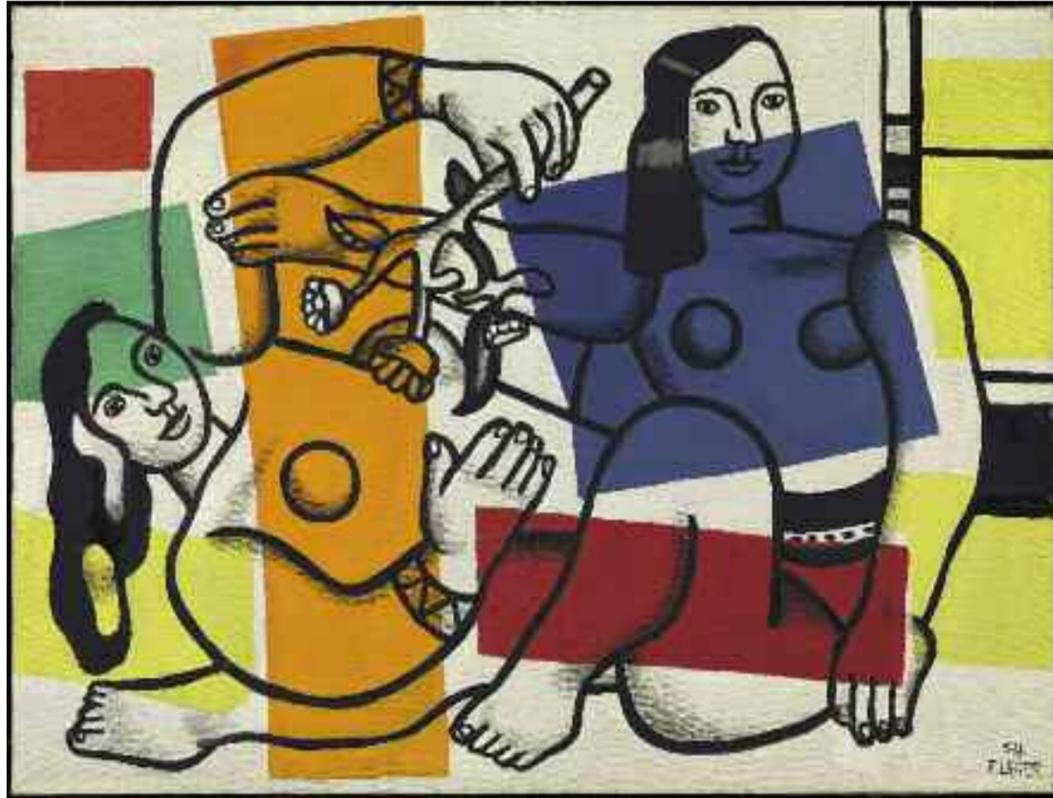
Das Bild von 1954 steht in Verbindung mit einer Werkgruppe monumentaler Figurendarstellungen der zwanziger und dreißiger Jahre wie etwa *Femme tenant des fleurs* von 1922 (heute Düsseldorf, Kunstsammlung NRW) oder *Les deux soeurs* von 1935 (heute Nationalgalerie Berlin). Die Beschäftigung Légers mit 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

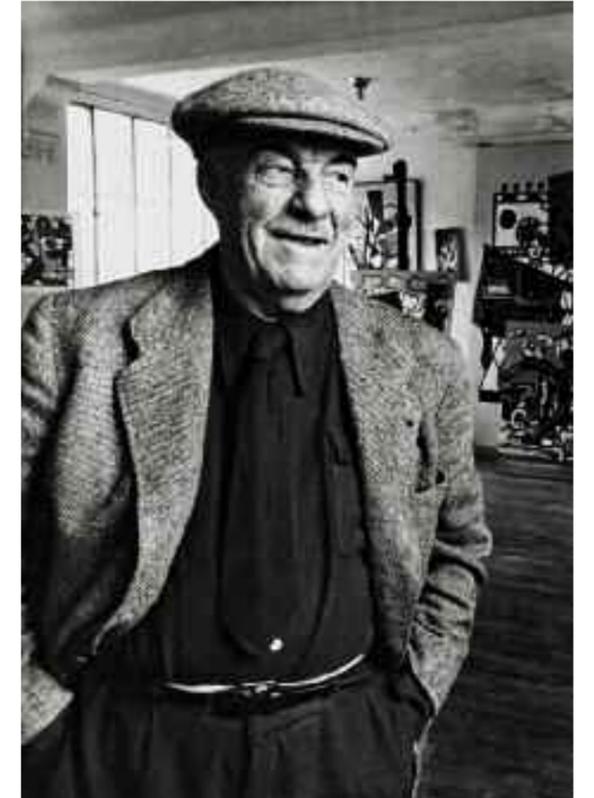
gegenwärtige Bilddisposition durchgehend von Kontrastwerten bestimmt, die den eingeschlagenen Weg rechtfertigen dürften.“

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

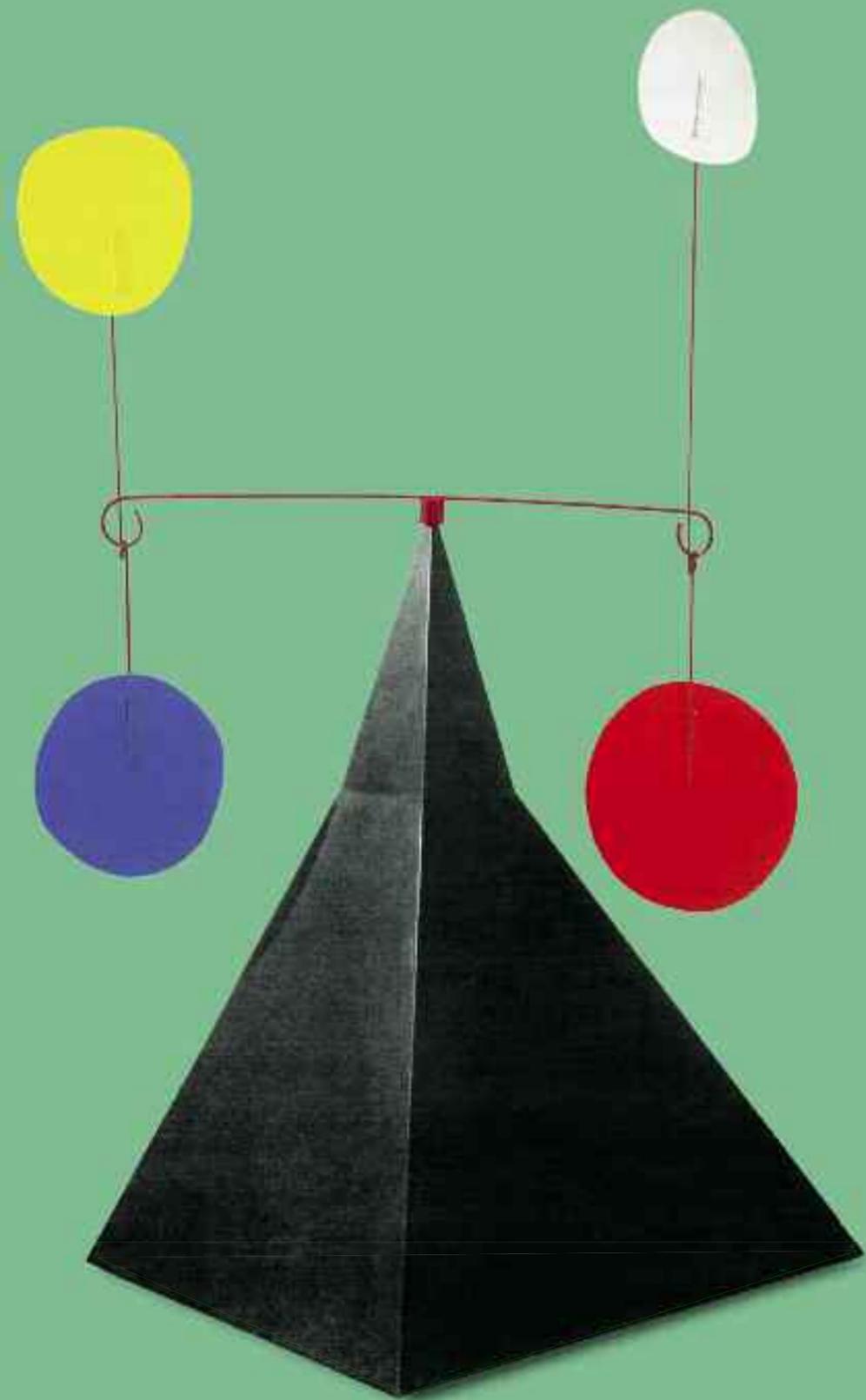
ARGENTAN 1881 – 1955 GIF-SUR-YVETTE



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.



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

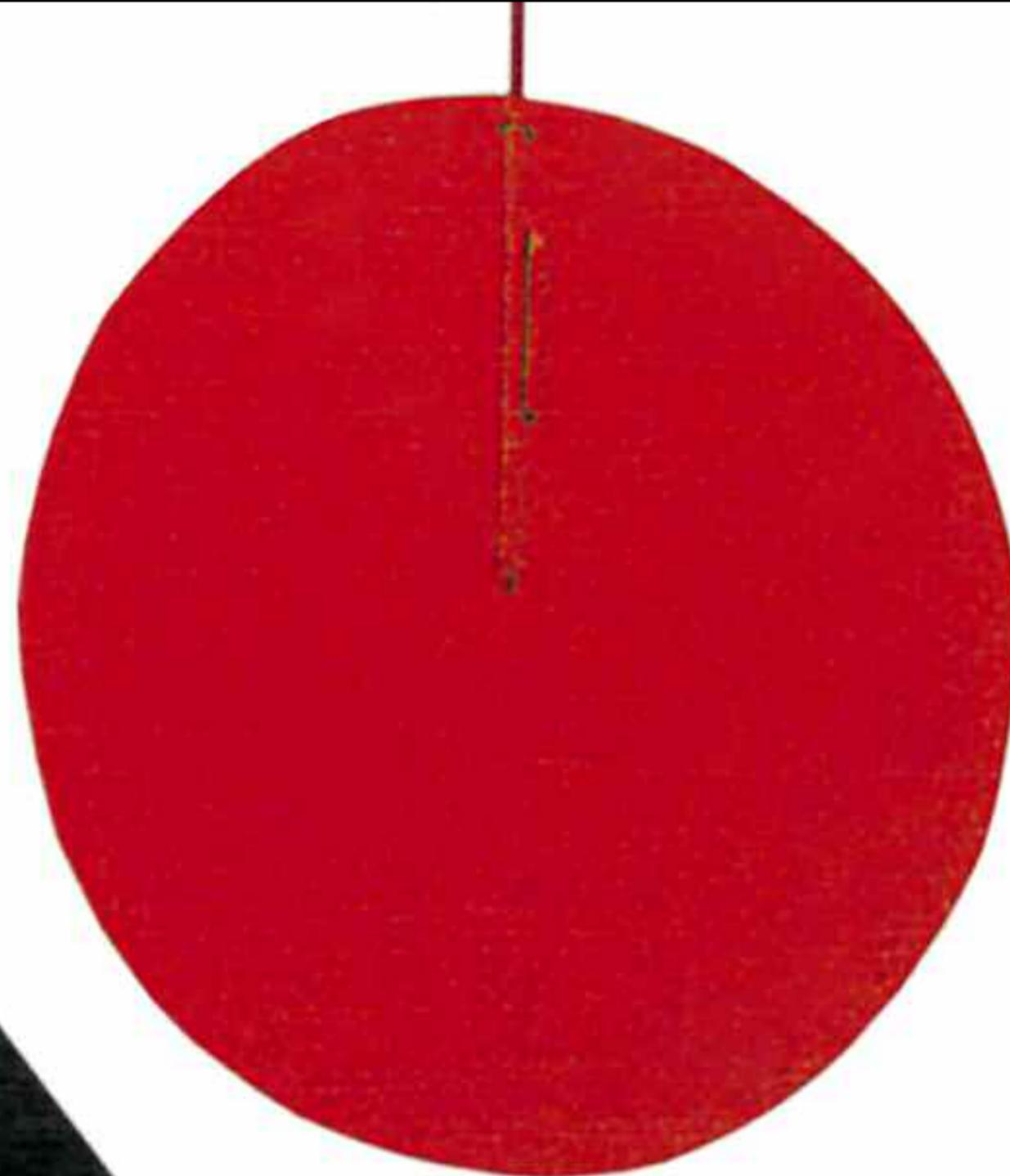
Alexander Calder hat mit seinen kinetischen Skulpturen seit den 1930er Jahren eine völlig neue und eine der markantesten Positionen der Bildhauerkunst des 20. Jahrhunderts geschaffen. Seine Mobiles, geädelt durch die Namensgebung, die ihnen Marcel Duchamp verliehen hat, sind Ikonen der modernen Kunst. Nicht weniger gilt dies für seine sogenannten Stables, 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 Stables, 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 Stables, 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 Stables 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 Stables 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:

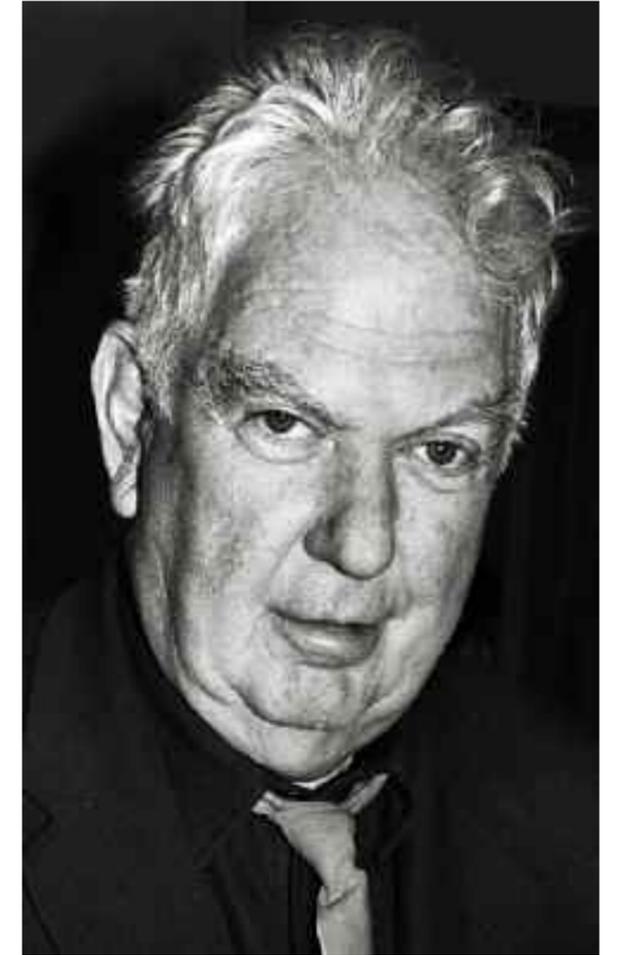
„Wie kann Kunst realisiert werden? Aus Volumen, Bewegung, Räumen, die durch den großen Raum, das Universum, begrenzt sind. Aus verschiedenen Massen, dicht, schwer, mittelmäßig – angezeigt durch Variationen der Größe oder Farbe – gerichtete Linienvektoren, die Geschwindigkeiten, Beschleunigungen, Kräfte 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

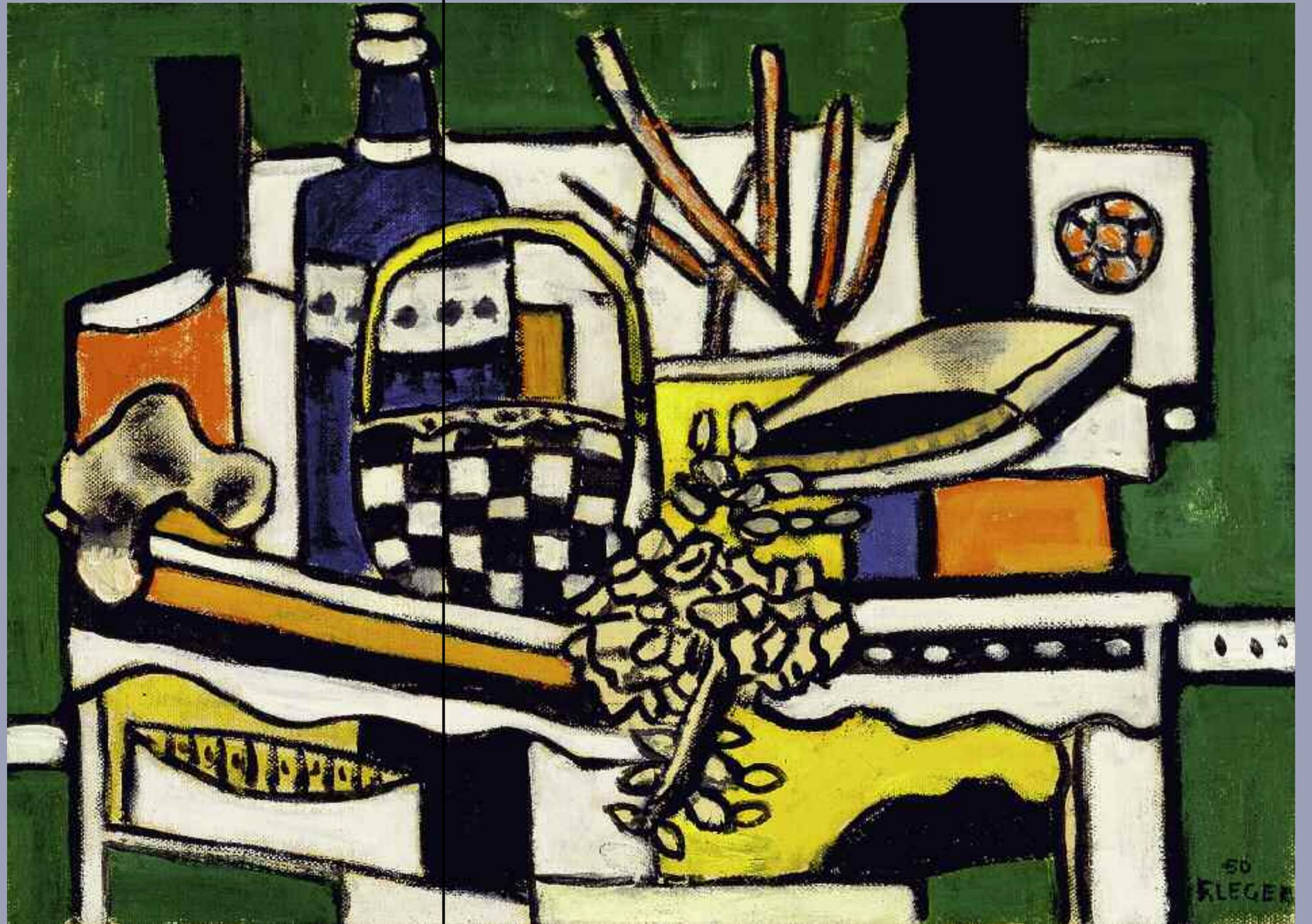


Alexander Calder,
 1952

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'.



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

© 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