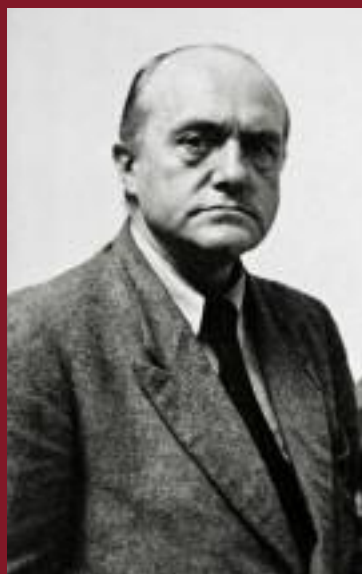


MEISTERWERKE V

MAX BECKMANN
ALEXEJ VON JAWLENSKY
ERNST LUDWIG KIRCHNER
FERNAND LÉGER
EMIL NOLDE
PABLO PICASSO
CHAIM SOUTINE

GALERIE THOMAS

MEISTERWERKE V



MEISTERWERKE V

GALERIE THOMAS

INHALT

MAX BECKMANN

KLEINE DREHTÜR AUF GELB UND ROSA	1946	6
STILLEBEN MIT WEINGLÄSERN UND KATZE	1929	16

ALEXEJ VON JAWLENSKY

STILLEBEN MIT OBSTSCHALE	1907	26
--------------------------	------	----

ERNST LUDWIG KIRCHNER

LUNGERNDE MÄDCHEN	1911	36
MÄNNERBILDNIS LEON SCHAMES	1922	48

FERNAND LÉGER

LA FERMIÈRE	1953	58
-------------	------	----

EMIL NOLDE

BLUMENGARTEN G (BLAUE GIEßKANNE)	1915	68
KINDER SOMMERFREUDE	1924	76

PABLO PICASSO

TROIS FEMMES À LA FONTAINE	1921	86
----------------------------	------	----

CHAIM SOUTINE

LANDSCHAFT IN CAGNES	ca. 1923-24	98
----------------------	-------------	----

Max
Berkman



KLEINE DREHTÜR AUF GELB UND ROSA 1946

MAX BECKMANN

Öl auf Leinwand

1946

60 x 40,5 cm

signiert und datiert unten rechts

Göpel 712

Provenienz

Atelier des Künstlers

Hanns und Brigitte Swarzenski, New York

Privatsammlung, USA (durch Erbschaft innerhalb der Familie)

Privatsammlung, Deutschland (seit 2006)

Ausstellungen

Busch Reisinger Museum, Cambridge/Mass. 1961.

20th Century Germanic Art from Private Collections in Greater Boston.

o. Nr. (Titel: *Leaving the restaurant*)

Kunsthalle, Mannheim; Hypo Kunsthalle, München 2014 - 2014.

Otto Dix und Max Beckmann, *Mythos Welt*. Nr. 86, Abb. S. 156.

Literatur

Reifenberg, Benno; Hausenstein, Wilhelm. *Max Beckmann, Werkverzeichnis*. München 1949. Nr. R 568.

Göpel, Erhard und Barbara. *Max Beckmann, Katalog der Gemälde*. Bern 1976.

Bd. I, S. 428, Nr. 712, Abb. Bd. II, Taf. 259.



KLEINE DREHTÜR AUF GELB UND ROSA 1946

MAX BECKMANN

Das in Beckmanns Exil in Amsterdam entstandene Gemälde *Kleine Drehtür auf Gelb und Rosa* gehört in die recht umfangreiche thematische Gruppe der Darstellungen von Personen in Bars oder Hotels.

Das Hochformat zeigt im Mittelgrund eine Frau und rechts hinter ihr einen Mann, die durch eine Drehtür schreiten, wie der Titel des Bildes suggeriert. Die Drehtür selbst wird durch eine schwarze Gitter- oder Rahmenstruktur angedeutet, die das linke Drittel der weiblichen Figur überschneidet. Dahinter auf der linken Seite ist eine dritte, vermutlich männliche Person zu erkennen. Im rechten Hintergrund ist eine lamellenartige Struktur, möglicherweise eine Fenster- oder Türjalousie dargestellt. Die in einen Mantel mit Pelzkragen und blütenartiger Brosche oder einem Bukett gekleidete Frau trägt einen weißen Hut mit schwarzem Band, während der Mann in ihrer Begleitung in dunkler Kleidung und mit dunkler Kopfbedeckung erscheint. Obwohl Beckmann ihn stark verschattet darstellt, ist dieser Mann offenbar bärtig und hat seinen Blick seitwärts auf die schräg vor ihm gehende Frau gerichtet. Die Rolle des dritten Mannes oder seine Beziehung zu den beiden vorderen Figuren bleibt unklar. Ebenso uneindeutig lässt sich die Frage beantworten, ob die dargestellten Personen im Begriff sind, einzutreten oder ein Gebäude zu verlassen. Der spärliche Hintergrund ließe beide Interpretationen zu, wobei Beckmanns Lichtführung von hinten links oben sowie die steile Diagonalkomposition mit den stark angeschnittenen Figuren im Vordergrund eher auf das Verlassen eines Gebäudes hinweisen. Solche Momentaufnahmen des Eintretens oder Verlas-

sens oder den vorübergehenden Aufenthalt hat Max Beckmann, der sich häufig in Cafés, Hotelbars oder Nachtclubs aufhielt, seit den späten dreißiger Jahren des öfteren zum Bildthema gemacht. Seine Reise an die Côte d'Azur von 1939 war in dieser Hinsicht ebenso fruchtbar wie die Jahre in Amsterdam, und die Motive aus Südfrankreich hat der Künstler noch über Jahre im Exil immer wieder aufgegriffen. Auch die Hotels und Bars, die Beckmann in Amsterdam frequentierte, tauchen wie im vorliegenden Fall immer wieder als Bildthema auf. Ähnliche Situationen kann man in *Zwei Frauen (in Glastür)* von 1940 oder in dem Gemälde *Zwei Frauen an der Treppe (Hotelhalle)*, entstanden zwischen 1942 und 1948, erkennen.

Die *Kleine Drehtür auf Gelb und Rosa* mag eines dieser Häuser wiedergeben, wie das Hotel de l'Europe, die Bar Créola (z. B. *Bar Créola*, 1943) oder die Tivoli-Bar. Am wahrscheinlichsten, wenn man die zeitliche Nähe der Entstehung zu seinen Tagebucheinträgen vom Januar und Februar 1945 betrachtet, bezieht sich Max Beckmann hier auf die Caliente-Bar. Zwischen dem 13. Januar und dem 11. Februar erwähnt Beckmann drei Besuche in der Caliente-Bar, die er im Jahr zuvor auch schon einmal gemalt hatte, und notiert an ebenfalls drei Tagen, dass er an der *Kleinen Drehtür* gemalt hat. Im Oktober 1944 vermerkt Beckmann im Tagebuch, er habe „sechs bis sieben Caliente-Bilder entworfen“. Auch die Bar Créola ist als Schauplatz denkbar, denn auf dem schon erwähnten *Selbstbildnis in der Bar* von 1942 ist dasselbe Gitter wie in *Bar Créola* zu sehen. Und in seinem Tagebuch bezeichnet Beckmann dieses Bild am 27. Juni 1942 als





Zwei Frauen (in Glastür)
1940
Museum Ludwig, Köln



Doppelbildnis Max Beckmann
und Quappi
1941
Stedelijk Museum, Amsterdam

Selbstporträt mit Ringeltür, was durchaus eine Drehtür meinen könnte. Möglicherweise handelt es sich bei dem Ort des Geschehens aber auch um ein Hotel, oder es ist ohnehin ein Amalgam, eine Verschmelzung mehrerer Bildideen von verschiedenen Orten, also gewissermaßen eine ebenso metaphorische wie symbolische Darstellung des Drehtür-Motivs. Zusammen mit den weiteren typischen ikonographischen Versatzstücken ergäbe sich daraus eine durchaus stimmige Interpretation. Neben dem Gitter oder Rahmen, der das Bild zugleich durchschneidet und gliedert, findet sich das auffällige Blumenbukett, als Brosche oder Strauß, wiederholt in Beckmanns Bildern dieser Periode. Auch der weiße Hut mit dunklem Band taucht wiederholt auf und verweist möglicherweise auf Mathilde 'Quappi' Beckmann, seine zweite Frau, die das Exil mit ihm teilte. Der scheinbar bärtige Mann trägt eine Kopfbedeckung, die an Beckmanns *Selbstbildnis mit schwarzer Kappe* von 1934 erinnert und deshalb die Möglichkeit eröffnet, in dieser Figur doch ein angedeutetes Selbstporträt des Künstlers zu erkennen.

In allen Bildern mit dieser Thematik kann die Drehtür oder die Tür im allgemeinen als Symbol des Abschieds, der Trennung verstanden werden. Hinzu kommt die 'transitorische' Situation an der Bar oder im Hotel, in welchen man sich nur vorübergehend oder auf der Reise befindet. Der in seiner persönlichen wie künstlerischen Existenz gefährdete Beckmann, zum Zeitpunkt der Bildentstehung im Amsterdamer Exil und schon ein Jahr später mit den Gedanken und Vorbereitungen der Übersiedlung in die USA beschäftigt, hat dies nicht nur in konkreten, sondern auch in symbolischen Reisebildern immer wieder aufgegriffen, etwa in der

Reise auf dem Fisch oder den *Argonauten*. Die Bar kann darüber hinaus als Metapher des 'Weltkriegstheaters' gelesen werden, ist sie doch (wie das Hotel) ein Treffpunkt für Heimatlose, Fremde, Reisende und Künstler – man kann wiederum an ein Bild Beckmanns denken: *Artisten-Café* von 1944. Bis hin in die populäre Kultur greifen die Ästhetik und die Ikonographie das Barmotiv als Signum dieses Zustands auf, am berühmtesten sicherlich in dem Kultfilm schlechthin, 'Casablanca', den Michael Curtiz wenige Jahre zuvor, nämlich 1942, gedreht hatte. Auch die Drehtür kann als symbolisches Element verstanden werden, und bei dem humanistisch gebildeten Max Beckmann ist nicht von der Hand zu weisen, dass das klassische Konzept des Rads der Fortuna im Zusammenhang mit dem Zwischenreich der Bar und dem Motiv des Übergangs zumindest mitgeschwungen haben mag.

Max Beckmann schenkte das Gemälde in Amerika dem Sohn des ehemaligen Städteldirektors Georg Swarzenski – einem langjährigen Unterstützer Beckmanns –, Hanns Swarzenski, einem Kunsthistoriker und Mittelalterexperten, der Beckmann bei seiner Übersiedlung ebenfalls Unterstützung leistete. 1946 malte Beckmann ein Doppelporträt von Hanns Swarzenski und Curt Valentin und damit zwei Amerika-Exilanten, die beide von großer Wichtigkeit für den Künstler waren, Valentin vor allem als Galerist und Händler, der großen Anteil daran hatte, Beckmann in den USA bekannt zu machen. Die *Kleine Drehtür* erscheint mit all ihren symbolischen Verweisen und Verbindungen zur Biographie Beckmanns als Metapher des Exilantenschicksals und damit als passendes Geschenk für Gleichgesinnte und Schicksalsgenossen.

PROVENIENZ SWARZENSKI

Der 1903 in Berlin geborene Hanns Swarzenski wuchs in Frankfurt am Main auf, wo sein Vater Georg Swarzenski Direktor des Städelschen Kunstinstituts war. Schon sein Vater Georg war eng mit Max Beckmann befreundet, der seit 1925 in Frankfurt lehrte, und so machte der junge Hanns Swarzenski schon früh die Bekanntschaft des Malers.

Die Freundschaft des Vaters zu Beckmann übertrug sich auf seinen Sohn, mit welchem Beckmann bis zu seinem Tod in Verbindung blieb. Hanns Swarzenski war wie sein Vater Kunsthistoriker mit einem Schwerpunkt auf mittelalterlicher Kunst, aber beide engagierten sich auch für das zeitgenössische Kunstgeschehen, so dass bereits früh Werke Beckmanns sowohl in das Frankfurter Museum als auch in die Privatsammlung der Swarzenskis gelangten.

Die enge Verbundenheit Beckmanns mit der Familie Swarzenski drückt sich auch in den nicht wenigen Porträts der Familienmitglieder aus, die Beckmann schuf. In der Zeit des Nationalsozialismus folgte Hanns Swarzenski seinem Vater, der 1933 seines Direktorenamtes enthoben wurde und 1938 in die USA emigrierte, im selben Jahr in das amerikanische Exil. Beide lehrten zunächst in Princeton – Hanns Swarzenski als Mitarbeiter von Erwin Panofsky – und gingen dann nacheinander als Kustoden an das Museum of Fine Arts in Boston. Schon 1937 schrieb Beckmann aus dem Amsterdamer Exil an Hanns Swarzenski über dessen Bemühungen, für Beckmann eine Ausreisemöglichkeit in die Vereinigten Staaten zu organisieren: „Wir wälzen dauernd Pläne und die Entscheidung ist schwierig wird

aber bestimmt bald kommen. Die Idee mit Barr ist nicht schlecht und würde mich eventuell auch entschließen Ihrem Rat zu folgen, wenn sich B. wirklich einsetzt.“ Alfred H. Barr, Direktor des Museums of Modern Art in New York, hatte damals eine Einladung an Beckmann ausgesprochen. Der Kontakt blieb erhalten, und schon 1946 besuchte Hanns Swarzenski, ebenso wie Curt Valentin, den Künstler in Amsterdam.

Aus diesen beiden Begegnungen resultierte Beckmanns Doppelporträt der beiden Männer, die ihn von Amerika aus nach Kräften unterstützten, welches der Maler zunächst Curt Valentin schenkte, bevor es in den Besitz Hanns Swarzenskis und dadurch an das Museum in Boston kam. Vermutlich bei Swarzenskis Besuch in Amsterdam 1946 oder aber später in den USA erhielt der Kunsthistoriker die *Kleine Drehtür* zum Geschenk, und das Gemälde verblieb im Besitz von Hanns Swarzenski und seiner Frau, der bekannten deutschen Schauspielerin Brigitte Horney.



Max Beckmann
Bildnis Curt Valentin und
Hanns Swarzenski
1946
Museum of Fine Arts, Boston



MAX BECKMANN

LEIPZIG 1884 – 1950 NEW YORK

DAS JAHR 1946

Seit 1937 befand sich Max Beckmann mit seiner Frau Quappi im holländischen Exil in Amsterdam. Am 17. Juli 1937 fand die Übersiedlung statt, wie Beckmann in seiner Bilderliste vermerkt hat, und vermutlich etwas später schrieb er in großer Schrift 'Emigré' daneben.

Genau einen Tag später sollte Hitler die 'Große Deutsche Kunstausstellung' im neuen Haus der Kunst in München eröffnen. Beckmann plante noch 1939, sich dauerhaft in Paris niederzulassen oder in die USA auszuwandern. Beide Pläne machte freilich der Kriegsausbruch zunichte, und das Ehepaar Beckmann blieb in Amsterdam. Während der Kriegsjahre wohnten die Beckmanns dort am Rokin 85 im Haus des Tabakshändlers de Haan, in welchem Beckmann über der Wohnung des Paares auch ein Dachatelier zu seiner Verfügung hatte. Hier entstanden in den zehn Jahren des Exils zahlreiche Werke, darunter auch die ersten Triptychen.

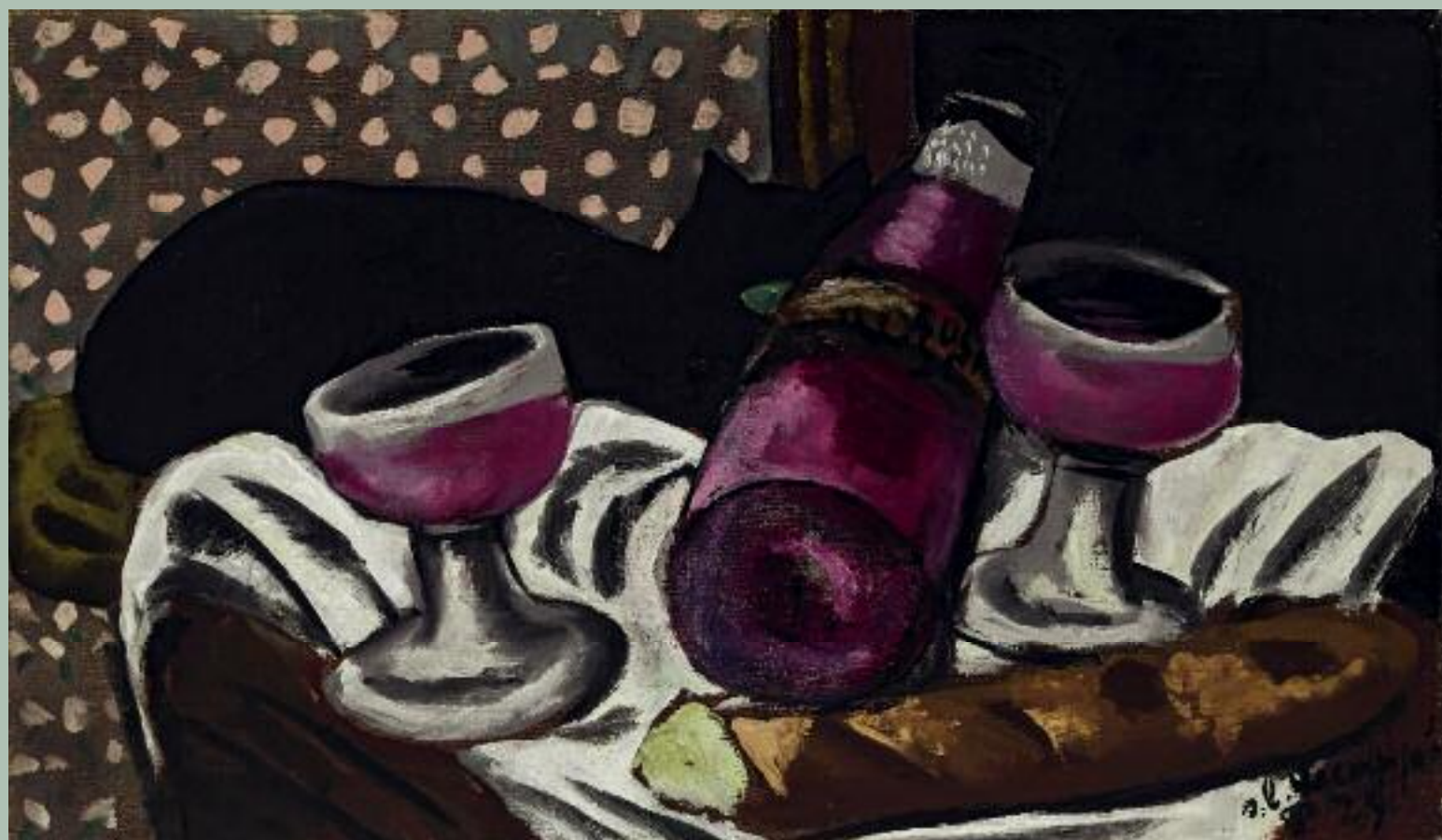
1946 korrespondierte Beckmann erneut häufig in die USA, vor allem mit seinem Händler Curt Valentin, der ihn im März um eine neue Graphikmappe gebeten hatte, woraus Day and Dream entstand. Die Rezeption von Beckmanns Werk verstärkte sich zu beiden Seiten des Atlantiks, und nicht nur Curt Valentin hatte erfreuliche Verkaufsmeldungen zu übermitteln. Auch in Deutschland besann man sich wieder auf den bedeutenden, während der Nazizeit verfeimten

Künstler, und Werke Beckmanns waren 1946 sowohl auf der ersten Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung als auch – im Juni und August – in der Villa Stuck bei Günther Franke in München wieder zu sehen – und zu kaufen. Sage und schreibe 81 Gemälde, insgesamt gar 113 Werke Beckmanns konnte das Münchner Publikum ein Jahr nach Kriegsende bewundern.

Nach der emotional und wirtschaftlich schwierigen Kriegszeit verblieb 1946 jedoch trotz dieser Erfolge oder zumindest positiven Entwicklungen immer noch eine große Unsicherheit, ob Beckmann in den Niederlanden als Deutscher zum unerwünschten Ausländer erklärt und abgeschoben werden würde. Erst im August 1946 erhielt der Maler die notwendigen Papiere, die diese Bedrohung abwenden konnten. Nach einer Reise an die Côte d'Azur im Frühling 1947 konnten der Künstler und seine Frau im August desselben Jahres nach New York aufbrechen.

links:
Max Beckmann in seinem Atelier
Amsterdam, 1938

Max
Berkman



STILLEBEN MIT WEINGLÄSERN UND KATZE 1929

MAX BECKMANN

Öl auf Leinwand

1929

35,5 x 60,5 cm

signiert, datiert und

bezeichnet 's.l. Quappi P 29'

unten rechts

Göpel 310

Provenienz

Atelier des Künstlers

Alfred Flechtheim, Berlin

I. B. Neumann, New York (vor 1936)

Anna Bing-Arnold

Los Angeles County Museum of Art (1950 bis 2005)

Privatsammlung Deutschland

Ausstellungen

Kunsthalle, Basel 1930. Max Beckmann. Nr. 99.

Kunsthhaus, Zürich 1930. Max Beckmann. Nr. 76.

Galerie de la Renaissance, Paris 1931. Max Beckmann. Nr. 36.

Galerie Alfred Flechtheim, Berlin 1932. Max Beckmann. Nr. 18.

Franz Marc Museum, Kochel 2013. Max Beckmann, Kleine Stilleben. S. 52f., mit Farbabbb.

Kunsthalle, Hamburg 2014/15. Max Beckmann, Die Stilleben. S. 118, mit Farbabbb.

Literatur

Wichert, Fritz. Kunst und Künstler. Bd. 29 (1931). Abb. S. 7.

Der Kunstwanderer. 1932. S. 200.

Rains Galleries. Auktionskatalog 481. New York 1936. Nr. 48.

Plaza Art Galleries. Auktionskatalog 1917. New York 1940. Nr. 56.

Los Angeles County Museum. Bulletin of the Art Division 10 (1958). Nr. 4, Abb. S. 8.

Rechts unten hatte der Künstler das Bild ursprünglich signiert und bezeichnet 'Beckmann P 29'. Dann hat er jedoch diese Signatur übermalt und statt dessen, etwas höher, die Widmung an seine Frau Quappi angebracht. Die ursprüngliche Signatur ist im Streiflicht erkennbar.



STILLEBEN MIT WEINGLÄSERN UND KATZE 1929

MAX BECKMANN

Max Beckmann malte das Stilleben mit Weingläsern und Katze im Jahr 1929 kurz nach seiner Ankunft mit seiner Frau Mathilde 'Quappi' Beckmann in Paris, wo der Künstler seit diesem Jahr ein Atelier und eine Wohnung angemietet hatte. Das Stilleben reflektiert wohl den ersten Abend des Paares in der französischen Hauptstadt, und es bekommt seine persönliche Note durch die Widmung an seine Frau, die Beckmann später hinzufügte: über seine Signatur in der rechten unteren Ecke schrieb er 's[einer] l[ieben] Quappi'.

Auf dem querformatigen Bild stehen zwei gefüllte Weingläser links und rechts neben einer liegenden Weinflasche auf einem nachlässig in Falten geworfenen Tuch. Im Vordergrund werden Wein und Gläser durch ein angebrochenes Brot, ein typisches französisches Baguette, ergänzt, und hinter dieses Ensemble hat sich eine schwarze Katze gekauert, die sich als schwarze Fläche abhebt und mit einem einzelnen grünen Auge aus der Dunkelheit hervorleuchtet. Das Tier und die anderen Objekte befinden sich offenbar auf einem Tisch oder einer Anrichte, die vor einer dunklen Wand und einem Fenster mit Vorhang oder einem Paravent steht.

Komposition und Arrangement finden sich sehr ähnlich in anderen Stilleben Beckmanns aus dieser Zeit wieder, so etwa im Stilleben mit umgestürzten Kerzen aus demselben Jahr. Allen Stilleben gemeinsam ist, dass sie trotz der auf den ersten Blick einfachen und scheinbar zufällig wiedergegebenen Gegenstände eine starke Symbolik besitzen. Im Fall der umgestürzten und erloschenen Kerzen, denen zwei brennende Kerzen beigelegt sind,

ist das traditionelle Vanitas-Motiv der Vergänglichkeit offenkundig. Auch das weiße Tischtuch findet sich wieder, ebenso wie der Bildausschnitt mit Tisch im Vordergrund und einer dunklen Wand im Hintergrund, an welche sich auf der rechten Seite ein Rahmen (von einer Tür, einem Fenster oder einem Paravent) und ein Stoff mit einem Blumenmuster, vielleicht ein Vorhang oder ein Paraventbezug, anschließen.

Der in diesen Stilleben wiederholte im Ausschnitt gezeigte Raum mag die Pariser Wohnung der Beckmanns darstellen. Das typische Stoffornament der gestreuten Blumen im Hintergrund – im Stilleben mit Weingläsern stark stilisiert – scheint in unterschiedlicher Verwendung zur Ausstattung der Beckmann'schen Wohnungen gehört zu haben, denn es tritt in vielfacher Weise in den Arbeiten Beckmanns in Erscheinung. Auf den Aquarellen, die Quappi Beckmann 1937 von der Amsterdamer Wohnung gemalt hat, findet man mit einem Blumenmuster verzierte Stoffe etwa als Vorhänge, auf einem Paravent und an Max Beckmanns Bett. Dieses Ornament verweist also durchaus auf eine Einordnung des Bildes in das private, persönliche Umfeld des Malers.

Die gefüllten Weingläser und die zwischen ihnen liegende Flasche zeigen an, dass der festgehaltene Moment noch nicht vergangen ist, und auf dem Etikett der Weinflasche ist 'Vin Rosé' zu lesen, eine Weinsorte, die Beckmann mit Vorliebe getrunken haben soll. Das Stangenweißbrot komplettiert das Stilleben zum einen zur typisierten Wiedergabe des 'Französischen', und in Verbindung mit der Widmung an Quappi drückt sich





Max Beckmann
Stilleben mit umgestürzten Kerzen
1929
Detroit Institute of Arts



Pablo Picasso
Nature morte à la Tête antique
1925
Musée d'art moderne, Paris

darin die Freude und die abendliche Feststimmung nach der Ankunft in Paris aus. Natürlich sind Wein und Brot auch darüber hinaus universelle Symbole, so dass es auf der Hand liegt, wenn man sie – wie in einigen Interpretationen des Gemäldes geschehen – mit dem christlichen Abendmahl assoziiert.

Die Katze schließlich taucht in den Gemälden Max Beckmanns über die Jahrzehnte immer wieder auf, gelegentlich auch in den Selbstporträts. Daher liegt es nahe, die Katze als Alter Ego des Künstlers zu verstehen – vor allem, wenn man berücksichtigt, dass Beckmann seine Briefe an Quappi häufig mit dem Kosenamen 'Dein Tiger' oder 'Dein Tigretto' unterzeichnet hat. Beckmann ist nicht der einzige Künstler der sich mit einer Katze porträtiert hat und damit, wie gelegentlich zu lesen ist, auf die animalische, ursprüngliche Seite des Künstlercharakters hinweisen wollte. Auch Frida Kahlo und Ernst Ludwig Kirchner haben sich selbst in symbolischer Begleitung von Katzen dargestellt, um nur zwei Beispiele zu nennen.

Es war Beckmanns erklärtes Ziel, durch seinen Aufenthalt und sein Arbeiten in Paris seine künstlerische Position in dieser Welthauptstadt der Kunst bekannter zu machen und es mit den damals dominierenden Künstlerpersönlichkeiten Matisse und Picasso aufzunehmen. Auch wenn Picasso der für Beckmann wichtigere Künstler war, mit dem es sich zu messen galt, so war es doch in starkem Maße die Kunst von Matisse, die großen Einfluß auf die Entwicklung des deutschen Malers hatte. Dies gilt für die Farbgebung und die Verwendung ornamentierter Flächen, aber

insbesondere für die sich intensivierende Verwendung von Schwarz, sowohl in den Konturen der Gegenstände als auch in den Farbflächen selbst. In den späten zwanziger und frühen dreißiger Jahren wird diese Entwicklung in Beckmanns Werk immer spürbarer, bis zu ihrem Höhepunkt in der ersten Hälfte seines letzten Lebensjahrzehnts. Auch Matisse und Picasso, dessen 1925 entstandenes Stilleben mit antikem Kopf frappierende Ähnlichkeiten mit Beckmanns Gemälden aufweist, stehen in formaler Hinsicht auf den Schultern von Riesen: was die Flächenkomposition der Stilleben und den Bildausschnitt angeht, beziehen sie sich ebenso wie Beckmann auf Cézanne und Manet, der zudem den wesentlichen Durchbruch für das geschaffen hatte, was Beckmann später 'Schwarzmalerei' nennen sollte. Sie alle folgen dabei der Strenge und formalen Kraft eines Altmeisters, dessen erratische Stilleben bis heute als protomodern angesehen werden: Francisco de Zurbarán.

Max Beckmann erzählt in seinem Stilleben mit Weingläsern und Katze also nicht nur von dem persönlichen Ereignis der Ankunft in Paris mit seiner Frau Quappi und versinnbildlicht dies über die individuelle Symbolik der Gegenstände, sondern er beansprucht über die Farbgebung, Lichtführung und Komposition des Werkes, die er in mehreren anderen Bildern bereits erprobt hatte und weiter entwickeln wird, zugleich seinen Platz in der kunstgeschichtlichen Ahnenreihe der Moderne. Beckmann fordert, auch in diesem Werk, eine Führungsrolle unter den Zeitgenossen, auf Augenhöhe mit Matisse und Picasso.

MAX BECKMANN

LEIPZIG 1884 – 1950 NEW YORK



DAS JAHR 1929

Das Jahr 1929 war für Beckmann in vielfacher Hinsicht ereignisreich. Nachdem er bereits 1925 einen Lehrauftrag für eine Meisterklasse an der Städel-Kunstgewerbeschule in Frankfurt am Main erhalten hatte, wurde er nun dort zum Professor berufen. Im Jahr zuvor hatte Beckmann den Reichsehrenpreis Deutscher Kunst erhalten, und sein Werk wurde in einer großen Retrospektive in Mannheim ausgestellt. Nun war es Beckmanns erklärtes Ziel, auch international zur angemessenen Anerkennung zu gelangen, und der Schlüssel lag in seinen Augen in einem Durchbruch in Paris.

Schon 1903 hatte der junge Künstler eine Studienreise in die französische Hauptstadt unternommen, und nun, im Jahr 1929, mietete er Wohnung und Atelier in der Seine-Metropole. Von hier aus, wo er mit seiner zweiten Frau Mathilde 'Quappi' Beckmann bis 1932 mehrere Monate im Jahr lebte und arbeitete, unternahm er Reisen an die Côte d'Azur, die sich in vielen Werken bis in die 1940er Jahre widerspiegeln.

Der Versuch, in Paris künstlerisch Fuß zu fassen und Aufmerksamkeit zu erlangen, sollte sich nicht als erfolgreich erweisen. Seinen Briefen aus diesen Jahren merkt man Beckmanns wechselnde Stimmung an, die zwischen Gereiztheit und einem Überlegenheitsgefühl gegenüber den wichtigsten Rivalen – Picasso und Matisse – changiert. Seine Bezugspersonen für

das Pariser Projekt waren die Kunsthändler Günther Franke in München und I. B. Neumann in Berlin und New York, der zugleich Beckmanns Präsenz in den Vereinigten Staaten organisieren sollte.

Schon im Folgejahr 1930 wurden Beckmanns Ambitionen jedoch von den politischen Veränderungen in Deutschland und den damit einhergehenden dunklen Vorahnungen überschattet. Beinahe prophetisch schrieb der Künstler schon am 23. Oktober 1930 an Günther Franke: „Vergessen Sie nicht, wenn Sie dazu Gelegenheit haben, den Nazis beizubringen, dass ich ein deutscher Maler bin.“

Max Beckmann in Paris,
um 1930

PROVENIENZ ALFRED FLECHTHEIM

Alfred Flechtheim gehört eindeutig zu den großen und bestimmenden Kunsthändlern und Galeristen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, dies gilt für die dezidiert moderne Programmatik seiner Galerie ebenso wie für seine fortschrittliche Auffassung vom Kunsthandelsbetrieb. Er selbst verstand sich in erster Linie als ein Vermittler französischer zeitgenössischer Kunst in Deutschland, wobei sein Engagement für die deutsche Avantgarde sicherlich nicht weniger bedeutsam war.

Alfred Flechtheim wurde 1878 in Münster geboren und begann sein Berufsleben zunächst als Getreidehändler in der Firma seines Vaters. Eine Reise zu Fortbildungszwecken nach Paris im Jahr 1906 führte allerdings zur Initialzündung, die Flechtheims Leidenschaft für die Gegenwartskunst vollends entfachte und ihn schließlich in den Kunsthandel führte.

1912 organisierte Flechtheim die Sonderbund-Ausstellung in Köln, deren Bedeutung kaum unterschätzt werden kann und in welcher erstmals alle aktuellen Kunstströmungen der heute klassischen Moderne, der deutschen wie der französischen, zusammen präsentiert wurden. 1913 fand dann die Eröffnung der ersten Galerie Flechtheim in Düsseldorf statt, die allerdings bereits 1917 wegen des Weltkrieges wieder geschlossen wurde.

Doch schon 1919 kam es zur Wiedereröffnung der Galerie Flechtheim in Düsseldorf, diesmal auf der Königsallee. Eine auf den schnellen Erfolg dieser Unternehmung folgende Expansion führte zur Eröffnung mehrerer Zweigstellen in Frankfurt, Köln und Wien, vor allem aber in Berlin, wo sich mit der Übersiedlung Alfred Flechtheims seit 1921 das Haupthaus der Galerie befand.

Lag zu Beginn von Alfred Flechtheims Galerietätigkeit ein Schwerpunkt noch auf den französischen Impressionisten, wurde der Neubeginn nach dem Ersten Weltkrieg von den Künstlern der 'Brücke' und des 'Sturm', den deutschen und besonders den rheinischen Expressionisten, die Flechtheim früh und als einer der ersten zeigte, bestimmt. Schließlich kamen zu diesen auch (wieder), seit der Niederlassung in Berlin, französische Künstler der Gegenwart.

Mit seiner Tätigkeit stieg in den zwanziger Jahren die Wertschätzung des Galeristen Flechtheim auch in Frankreich, was sich an seinem Beinamen 'Alfred, l'International' ablesen läßt.

Den Höhepunkt erlebte die Galerie 1928 mit der Feier zu Flechtheims 50. Geburtstag, nachzuempfinden in der als Festschrift gestalteten Sondernummer der von Alfred Flechtheim gegründeten



und herausgegebenen Zeitschrift 'Querschnitt'. Gleichwohl brachten die Weltwirtschaftskrise und der Schwarze Freitag 1929 auch für Flechtheim eine massive Verschlechterung der wirtschaftlichen Lage der Galerie. Die zunehmenden Schwierigkeiten veranlaßten ihn seit 1931, Werke aus seinen Kunstbeständen ins Ausland (in die Schweiz, nach Paris und London) zu verbringen, zum Teil in Ausstellungen oder an Kooperationspartner, an die er auch Teile seiner damaligen Bestände verkaufte.

Hinzu kamen die Verfemung und die Bedrohung durch die zwischenzeitlich an die Macht gelangten Nationalsozialisten. 1933 war die Liquidierung der Berliner Galerie wegen des drohenden Konkurses nicht mehr abzuwenden, zumal es ein faktisches Berufsverbot für Flechtheim nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten gab, da ihm die obligatorische Mitgliedschaft in der Reichskammer der Bildenden Künste verwehrt wurde.

Die Dependance in Düsseldorf wurde von Flechtheims vormaligem Mitarbeiter Alex Vömel übernommen, und Flechtheim selbst verließ im Herbst 1933 Berlin. Er ging zunächst in die Schweiz und nach Frankreich, schließlich nach London, wo er über eine Anstellung bei Fred Mayor ab 1934 wieder wirtschaftlich Fuß zu fassen versuchte. Kaum konnte er erste Ausstellungen

organisieren, als Flechtheim Anfang 1937 an den Folgen einer Blutvergiftung in London starb.

Seine in Berlin verbliebene Witwe Bertha Flechtheim (geborene Goldschmidt) nahm sich angesichts der drohenden Deportation 1941 das Leben.

Durch seine Ausstellungen und das Engagement für seine Künstler konnte sich Alfred Flechtheim das Renommée eines der maßgeblichen Galeristen erwerben. Hinzu kam eine moderne Galeriestruktur mit Künstlerverträgen und einer aktiven 'Kundenbetreuung', sein ambitioniertes Verlegertum und ein internationales Netzwerk, das er in Kooperation mit anderen herausragenden Händlern wie Kahnweiler, Cassirer, I.B. Neumann und Thannhauser etablierte. Man darf in der Wertschätzung seiner Leistung letztlich vor allen Dingen nicht aus den Augen verlieren, das Alfred Flechtheim sich nicht vorrangig für 'Klassiker' und längst arrivierte Künstler engagiert hat. Flechtheim organisierte Ausstellungen und handelte mit Kunstwerken, die weitgehend der aktuellen zeitgenössischen Kunst zuzurechnen waren. Er war kein 'Antiquar', sondern ein überzeugter Händler für Gegenwartskunst.

Alfred Flechtheim,
vor 1910

H. J. S. S. S.



STILLEBEN MIT OBSTSCHALE 1907

ALEXEJ VON JAWLENSKY

Öl auf Papier auf Pappe

1907

49 x 54,5 cm

Jawlensky 181

Provenienz

Dr. Werner Rusche, Köln

Viktor & Marianne Langen, Meerbusch (ab 1951)

Privatsammlung, Deutschland

Ausstellungen

Kunsthalle, Düsseldorf 1956. Düsseldorfer Kaufleute sammeln moderne Kunst. Nr. 71.

Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf; Kunstverein, Hamburg 1957.

Alexej von Jawlensky: 1864-1941. Nr. 31.

Boehringer Ingelheim GmbH. Ingelheim am Rhein 1998.

Die Explosion der Farbe – Fauvismus und Expressionismus 1905 bis 1911.

Literatur

Langen, V. & M. Sammlung Viktor und Marianne Langen.

Kunst des 20ten Jahrhunderts. Ascona 1986. Bd. I, S. 11 mit Abb.

Jawlensky, M., Pieroni-Jawlensky L. und Jawlensky, A. Alexej von Jawlensky.

Catalogue Raisonné of the Oil Paintings. London 1991. Bd. I. 1890-1914, S. 161, Nr. 181 mit Abb.



STILLEBEN MIT OBSTSCHALE 1907

ALEXEJ VON JAWLENSKY

Alexej von Jawlensky war in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts einer der Künstler, die sich besonders intensiv mit der französischen Kunst beschäftigten. Zum ersten Mal reiste er 1903 nach Paris. Zu dieser Zeit war Jawlenskys Werk noch weitgehend impressionistisch, sein Malstil orientierte sich bis dahin vor allem an seinem großen Vorbild van Gogh. Bereits 1905 beteiligte er sich am Pariser Salon d'automne und lernte dort Matisse kennen, der seine Malerei und Farbgebung stark beeinflusste.

Dies änderte sich im April 1907 durch die Begegnung Jawlenskys mit dem Maler und Benediktinermönch Willibrord (Jan) Verkade aus dem Kloster Beuron im oberen Donautal bei Tuttlingen, der Paul Gauguin gut gekannt hatte. Jawlensky schrieb über die Begegnung:

„In einer Ausstellung im Kunstverein in München lernte ich in demselben Jahr den Pater Willibrord Verkade aus dem Kloster Beuron kennen. Er war Maler, ein äußerst interessanter und gebildeter Mann. Ich wurde sehr mit ihm befreundet. Er besuchte mich täglich in meinem Atelier und arbeitete dort vom Frühling bis zum Herbst. Er malte Stilleben, sehr kultiviert und harmonisch, aber es fehlte das Temperament, das gerade in meinen Bildern anzutreffen war, und das wollte er gerade in meinen Arbeiten zähmen.“¹

Verkade blieb bis zum Frühjahr 1908 in München und bekam während dieser Zeit Besuch von seinem Freund Paul Sérusier, dem Gründer der 'Nabis', den Jawlensky ebenfalls kennenlernte. Die beiden brachten ihm den 'Cloisonnismus' nahe, das Gestaltungsprinzip, das ihr Vorbild Gauguin von der Schule von Pont-Aven übernommen hatte.

In seinem 1931 publizierten Buch 'Der Antrieb ins Vollkommene. Erinnerungen eines Malermönches' schrieb Verkade über Jawlensky:

„Ich habe selten in meinem Leben jemand kennengelernt, der ein so treffliches Urteil über Kunst hatte wie Jawlensky, der so sicher immer das Beste auszuwählen wusste und solch eine feine Spürnase für das Nächstkommende in der Malerei besaß.“²

Stilleben mit Obstschale verdeutlicht exemplarisch den radikalen Stilwandel in Jawlenskys Malerei. Die Komposition ist zwar noch von Paul Cézanne beeinflusst, doch Jawlensky hat die Darstellung – und damit die Tradition der Stillebenmalerei – gekippt, er hat die Früchte, den Teller und die Karaffe in einer prekären Schiefelage dargestellt.

Den Cloisonnismus charakterisiert die von Jawlensky hier angewandte Absetzung der einzelnen Farbf Flächen durch dunkle Konturen in Verbindung mit leuchtenden Farben. Jawlensky beschränkte sich

¹ Alexej Jawlensky, Lebenserinnerungen, in: Clemens Weiler [Hg.] Alexej Jawlensky, Köpfe-Gesichte-Meditationen, Hanau 1970, S. 110
² Willbrod Verkade, Der Antrieb ins Vollkommene. Erinnerungen eines Malermönches, Freiburg 1931, S. 170





hier auf die Primärfarben Gelb, Rot und Blau und deren Mischfarben, Grün und Orange. Die Farben werden durch die Konturen verstärkt, statt einer plastischen Wirkung entstehen Farbflächen, die sich jedoch zu einem harmonischen Bild zusammenfügen. Hier hat Jawlensky einen ersten Schritt hin zur Abstraktion getan.

Stilleben mit Krug und Äpfeln von 1907 schuf Jawlensky während einer mehrjährigen Phase des Experiments innerhalb des Stilleben-Genres. Aufbauend auf die Kunst von Cézanne und Matisse und inspiriert von der kühnen Farbgebung der Nabis und Fauves bildet das Gemälde mit dem interessanten Bildaufbau und der starken Farbigkeit einen Höhepunkt unter den frühen Stilleben Jawlenskys. Zugleich ist es sozusagen ein 'Ausreißer', die anderen Stilleben dieses Jahres sind zwar zum Teil stark abstrahiert und haben die dunklen Um-

rißlinien, sie sind jedoch viel statischer und nicht so mutig und dynamisch wie das vorliegende.

1905 schrieb Jawlensky in einem Brief: „Äpfel, Bäume, menschliche Gesichter sind für mich nur Hinweise, um in ihnen anderes zu sehen: das Leben der Farbe, erfaßt von einem Leidenschaftlichen, einem Verliebten.“

Paul Cézanne
Nature morte au rideau, cruche et fruits
1893/94
Privatsammlung

Paul Gauguin
Mata-Mata
1892
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza,
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid





ALEXEJ VON JAWLENSKY

TORSCHOK 1864 – 1941 WIESBADEN

DAS JAHR 1907

Im Winter 1896 war Jawlensky mit Marianne von Werefkin nach München übersiedelt.

Als unverheiratete Tochter des verstorbenen Kommandanten der Peter-und-Paul-Festung in St. Petersburg bekam Werefkin eine hohe Pension – sie entsprach damals etwa 22.000 Mark im Jahr. Jawlenskys Pension entsprach etwa 3.600 Mark im Jahr, daher übernahm sie alle laufenden Kosten und ermöglichte ihm ein von materiellen Sorgen unbelastetes Leben und Arbeiten.

‘Die Baronin’, wie man sie in München nannte, war eine überaus gebildete und belesene Frau, sie etablierte in der Giselastraße 23 einen Salon, der schnell Künstler und Intellektuelle anzog.

Jawlensky malte hauptsächlich Stilleben, da sie ihm, wie er sagte, für die Suche nach Harmonie in den Farben am besten dienten. 1905 stellte er zum ersten Mal in Paris im Salon d’Automne sechs Gemälde aus, 1906 waren es zehn Gemälde. Auf einer der beiden Ausstellungen machte er die Bekanntschaft von Henri Matisse. Außerdem beschäftigte er sich intensiv mit der Malerei Cézannes.

Gegen Ende des Jahres 1906 oder Anfang 1907 lernte Jawlensky Pater Willibrord Verkade kennen, der bis 1908 in München blieb und zeitweise in Jawlenskys Atelier malte. Verkade hatte 1891 Gauguin in Paris kennen gelernt und war in die Gruppe

der Nabis aufgenommen worden. Er bekam in München Besuch von Paul Sérusier, den er Jawlensky vorstellte.

Jawlensky machte in diesem Jahr auch die Bekanntschaft des Malers Karl Caspar, der 1907 die Künstlerin Maria Caspar-Filser heiratete. Caspar war einer der Künstler, mit denen Jawlensky 1913 die Neue Münchner Secession gründete und später ihr Vorsitzender.

Die Familie, zu der seit 1902 auch Jawlenskys Sohn Andreas mit Helene Nesnakomoff, dem Dienstmädchen von Marianne Werefkin gehörte, verbrachte den Sommer in Wasserburg am Inn. Andreas Jawlensky begann mit seinem Vater zu malen.

Im Herbst 1907 reiste Jawlensky mit Helene und Andreas nach Paris, um die Cézanne-Retrospektive im Salon d’Automne zu sehen. Sie reisten auch ans Meer, wo er bei Marseille Landschaften in strahlenden Farben malte.

links:
Jawlensky in München 1905

EZ Kishineu



LUNGERNDE MÄDCHEN 1911

ERNST LUDWIG KIRCHNER

Öl auf Leinwand	Provenienz
1911	Nachlass E. L. Kirchner, Kunstmuseum Basel
89 x 119 cm	Curt Valentin, New York (zwischen 1948 und 1954 von obigem erworben)
eingeritztes Monogramm	Roman Norbert Ketterer (im August 1955 von obigem erworben)
oben rechts	Sammlung von der Goltz, Düsseldorf (im März 1956 von obigem erworben)
rückseitig mit Nachlaß-	Galerie Thomas, München (1985)
Stempel und Nachlaß-Nr.	Galerie Hans Neuendorf (1985 bei Thomas erworben)
'KN-Be/Bg 4b'	Privatsammlung, Deutschland (seit 1985)
Gordon 223	Ausstellungen
	Kunsthhaus, Zürich 1952. Kirchner. Nr. 27, S. 16
	Museum Folkwang, Essen 1958. Brücke 1905-1913, eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus. Nr. 71, Abb. 21
	Kunsthalle, Düsseldorf 1960. E.L. Kirchner. Zum Gedächtnis an die 80. Wiederkehr des Geburtstages von E.L. Kirchner. Nr. 32, Abb.
	Palazzo Strozzi, Florenz 1964. L'Espressionismo: Pittura, Scultura, Architettura. Nr. 186
	Tate Gallery, London 1964. Painters of the Brücke. Nr. 68
	Richard Kasselowsky-Haus, Bielefeld 1979. E.L. Kirchner aus Privatbesitz. Nr. 6, Abb. S.3
	Städtische Kunstaussstellung, Beethovenhaus, Villingen-Schwenningen 1979. Nr. 3, Farbabb. S. 19
	Galerie Thomas, München 1985. Expressionismus – Klassische Moderne. Nr. 30 mit Farbabb.
	Literatur
	Grohmann, Will. Das Werk Ernst Ludwig Kirchners. München 1926. Abb. 26
	Buchheim, Lothar-Günther. Die Künstlergemeinschaft Brücke. Feldafing 1956. Abb. 184
	Grohmann, Will. E. L. Kirchner. Stuttgart 1958. S. 100, Abb.
	Grohmann, Will. Ernst Ludwig Kirchner. New York 1961. S. 124 mit Abb.
	Gordon, Donald E. Ernst Ludwig Kirchner, Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde. München 1968. Nr. 223, Abb.
	Strzoda, Hanna. Die Ateliers Ernst Ludwig Kirchners – Eine Studie zur Rezeption 'primitiver' europäischer und aussereuropäischer Kulturen. Petersberg 2006. S. 178, Fußnote 1179
	Delfs, Hans (Hrsg.). Ernst Ludwig Kirchner – Der Gesamte Briefwechsel 'Die absolute Wahrheit, so wie ich sie fühle'. Zürich 2010. Nr. 1574.



LUNGERNDE MÄDCHEN 1911

ERNST LUDWIG KIRCHNER

Kirchners Gemälde *Lungernde Mädchen* von 1911 zeigt zwei weibliche Akte auf einem Sofa oder Bett in einem Innenraum. Der vordere, rechte Akt liegt mit seitlich ausgestreckten Beinen und abgewinkeltem, auf den linken Arm gestützten Oberkörper auf dem blauen Polster, während die rechte Hand zwischen den Oberschenkeln die Scham bedeckt. Oberkörper und Kopf sind dem Betrachter beinahe frontal zugewandt, der Mund ist geöffnet. Der zweite Akt sitzt mit angezogenen Beinen und nach rechts gewandt hinter dem rechten Bein der ersten Figur, den Kopf leicht nach vorne gebeugt, und hat die linke Hand zum Mund geführt. Hinter beiden Köpfen ist jeweils ein japanischer Papierschirm in weiß und blau so angebracht, dass die Anmutung zweier Aureolen entsteht. Der Hintergrund in Braun-, Grün- und Rosatönen skizziert die Raumecke. Die rechte, vordere Figur trägt an ihrem linken Handgelenk eine Armbanduhr, ihr Unterarm ruht auf einem gemusterten Kissen oder einer Decke.

Die dominierenden Farben sind blaue und ocker-gelbe Töne, während Konturen, Schraffuren, Haare und Binnenformen in Rotbraun und Schwarz ausgeführt sind. Auffällig ist das stark kontrastierende Weiß in den Innenfeldern der Papierschirme, wie die schraffierten Umrisslinien der Körper ein typisches stilistisches Element in Kirchners Malerei in den Jahren nach dem Umzug nach Berlin im Oktober 1911.

Bei den dargestellten weiblichen Figuren handelt es sich mit höchster Wahrscheinlichkeit um Erna und

Gerda Schilling, zwei Schwestern, die Kirchner kurz nach seiner Ankunft in Berlin kennengelernt hat und die ihm und Heckel als Modelle in Berlin und auf Fehmarn dienen sollten. Kirchner berichtet in seinem Tagebuch unter dem 30. September 1925 zur Begegnung mit Erna: „Wir wollten nach Fehmarn zusammen und suchten nach einem Mädchen, das wir ausser der Sidi mitnehmen wollten. Ich fand eine kleine Tänzerin, die im selben Lokal wie Sidi auftrat. ... Ich fand das Mädchen nett und bestellte sie zu mir, um zu sehen ob sie sich eignete, resp. ihr Körper. Sie war nett, gut gebaut, nur sehr elend und traurig. Wir hatten Sympathie füreinander, und sie ging mit mir und lebte bis zur Abreise ganz gut mit mir ...“

Auf dem Gemälde ist rechts Erna, links Gerda oder 'Gerti', wie sie auch genannt wurde, dargestellt. Ernas dem Betrachter zugewandtes Gesicht entspricht dem herben Typus, als der sie beschrieben wird, „mit strengem Profil und spitzem Kinn“. Die in sich versunkene Gerda, durch die unterlegten Blau- und Grüntöne des Inkarnats in den Schatten gerückt, die mit „weichen Gesichtskonturen und vollen Lippen“ beschrieben wird, mag den „fraulich-leiblicheren, zuweilen etwas mädchenhaften Typus“ repräsentieren.

Nach anfänglichem Zögern zwischen den beiden jungen Frauen wurde Erna Kirchners neue Lebensgefährtin und blieb es auch bis zu seinem Tod. Dieses Gemälde dokumentiert also auch einen frühen Moment dieser Beziehung. Erna und Gerda werden in den folgenden Jahren die Modelle für zahlreiche





Ernst Ludwig Kirchner
Bildnis Simon Guthmann
1911

Nelson-Atkins Museum of Art
Kansas City

Ernst Ludwig Kirchner
Zwei weibliche Akte im Hochformat
1911
Kunstmuseum Bern

Bilder Kirchners werden, sowohl in den Aktbildern aus Fehmarn als auch auf den Berliner Großstadt-bildern. Des öfteren bilden beide Frauen mit Kirchner selbst eine Dreiergruppe, aber die Personalisierung Ernas auf Porträts oder Paardarstellungen über den Titel des Werkes wird Kirchner erst später, ab 1913 vollziehen – etwa in dem Gemälde *Turmzimmer; Selbstbildnis mit Erna* von 1913.

Die Szenerie der *Lungernden Mädchen* gibt Kirchners erstes Berliner Atelier in Wilmersdorf wieder: Kirchner bezog damals die Räume im Stockwerk über dem Atelier von Max Pechstein in der Durlacher Straße 14. Ein um 1912/14 entstandenes Photo gibt einen guten Eindruck der Einrichtung des

Ateliers und zeigt dieselbe Dekoration, wie sie auf dem Gemälde der *Lungernden Mädchen* zu sehen ist. Auf einem bettstattartigen Sofa sind Erna Schilling und Ernst Ludwig Kirchner gleichsam hingelagert, während über ihnen die beiden auf dem Gemälde wiederkehrenden japanischen Schirme mit hellem Innenfeld angebracht sind. Im Vordergrund erkennt man auf der Photographie einen Tisch, dessen Decke dasselbe gestickte Muster besitzt wie das Kissen oder die Decke, auf welche sich die rechte Aktfigur in Kirchners Gemälde stützt. Möglicherweise handelt es sich bei der Stickerei um eine Handarbeit Ernas, die über ihre Textilarbeiten späterhin einen bemerkenswerten Einfluß auf Kirchner nahm.



Erna und Ernst Ludwig Kirchner im
Muim Institut, Berlin, Durlacher Str. 14,
ca. 1912/14, Kirchner Archiv

Das Motiv der Japanschirme, insbesondere des Schirms hinter dem Kopf einer Figur, findet sich auch in weiteren Bildern Kirchners. Ebenfalls Ende 1911 lernte Kirchner beispielsweise Simon Guthmann in Berlin kennen. Auf dem im selben Jahr von Kirchner gemalten Portrait Guthmanns ist in sehr ähnlicher Weise ein Japanschirm hinter dem Portraitierten drapiert.

Neben diesen ikonographischen und biographischen Details sind es die schon erwähnten stilistischen Veränderungen, die sich in den Berliner Bildern seit 1911 und besonders augenfällig auch in den *Lungernden Mädchen* in Kirchners Werken bemerkbar machen. Die Strichelschraffur an den Konturlinien ist ein Stilmittel, dessen sich Kirchner ab Ende 1911 immer öfter und stärker bedient und das bis 1914 zur fast völligen Auflösung der harten Umrisslinie führt. Anfang der 1920er Jahre kehrt sie als farbige Konturlinie wieder zurück und charakterisiert den Malstil vieler Werke dieses Jahrzehnts. Aus den zahlreichen Vergleichsbeispielen, die diese Entwicklung aufzeigen könnten, seien zwei herausgegriffen, die in enger zeitlicher und inhaltlicher Nähe zu den *Lungernden Mädchen* stehen. 1911 malte Kirchner *Zwei weibliche Akte im Hochformat*, das vermutlich wiederum die zwei Schwestern Schilling in Kirchners Atelier zeigt und stilistisch hinsichtlich der Konturzeichnung engstens mit dem hier in Rede stehenden Gemälde verwandt ist. Im darauffolgenden Jahr entstand auf Fehmarn das großformatige Gemälde *Ins Meer Schreitende*, das Kirchner selbst als ein besonders gelungenes Werk ansah und in dem ersten Sommer gemalt wurde, den Kirchner in Ernas Begleitung auf Fehmarn verbrachte. In diesem Bild ist der neue gestrichelte Konturenstil in vollkommener Entfaltung gebracht und fügt der Darstellung noch eine weitere, vibrierende Komponente hinzu, die die Bewegung im Bild, auf die auch der Bildtitel anspielt, künstlerisch umsetzt.

Man hat die stilistischen Veränderungen in Kirchners Malweise in Berlin seit dem Ende des Jahres 1911 als 'Grossstadtstil' beschrieben und ein neues, gelängtes und herberes Frauenbild in seinen Werken festgestellt. Im Manuskript seiner Schrift 'Die Arbeit E. L. Kirchners' beschreibt der Künstler die Veränderung der Frauendarstellung in seiner Malerei durch die Begegnung mit Erna und Gerda Schilling recht anschaulich: „Die Gestaltung des Menschen wurde durch meine dritte Frau, eine Berlinerin, die von nun an mein Leben teilte, und deren Schwester stark beeinflusst. Die schönen architektonisch aufgebauten

Körper dieser beiden Mädchen lösten die weichen sächsischen Körper ab. In tausenden von Zeichnungen, Graphiken und Bildern erziehen diese Körper mein Schönheitsempfinden zur Gestaltung der körperlich schönen Frauen unserer Zeit. Ich bekam den ersehnten Kameraden auch geistig, den ich bei den sächsischen Frauen vergeblich gesucht hatte, die wohl ein raffiniertes Liebesleben aber keine ebenbürtige Kameradschaft geben konnten. ... Das in Berlin so viel stärkere und mutigere Erleben, diese freie Kameradschaft mit der Frau, die sich selbst vollkommen gab innerlich und äusserlich ..., gab so viel Anregung zum Schaffen, dass ich völlig allein aus diesem Leben heraus die Form schaffen konnte ...“

Auch auf dem Gemälde *Lungernde Mädchen* lassen sich diese stilistischen Veränderungen nachvollziehen, vor allem die Schraffuren der Umrisslinien und die Längung der Figuren. Ein ikonographisches Detail, die Uhr am Handgelenk des rechten Aktes, ist dabei nicht nur ein dezenter Hinweis auf die Modernität, das Großstädtische des Geschehens, sondern sie markiert zugleich das Element der Zeit, das sich nun in Kirchners Werk fühlbar macht: Geschwindigkeit, Bewegung, Zeitablauf fließen über die Malweise und die Motive stärker in Kirchners Bildgestaltung ein. Seine Werke stellen zunehmend keine arkadischen Momentaufnahmen und spontanen Gefühlsausdrücke mehr dar, sondern verdeutlichen die Gegenwärtigkeit des Flüchtigen, die Empfindung des vibrierenden und sich verändernden Moments.

Diese für die folgenden Berliner Jahre wichtigen Neuerungen in Kirchners künstlerischer Entwicklung wie in seiner Biographie sind auf dem Gemälde *Lungernde Mädchen* bereits vollständig angelegt und zusammengefasst, als sei es ein Blick nach vorne in die kommende bedeutende Werk- und Lebensphase.

PROVENIENZ NACHLASS E. L. KIRCHNER

Die Werke, die sich in Kirchners Besitz befanden, gelangten nach seinem Tod 1938 in den Besitz von Erna Kirchner und nach deren Tod 1945 direkt ins Kunstmuseum Basel.

Laut freundlicher Auskunft von Herrn Dr. Henze, Kirchner Archiv, Wichtrach, Schweiz, wurde das Gemälde im Kunstmuseum Basel um 1948 registriert und mit Nachlaßstempel und -nummer versehen. Curt Valentin, New York, erwarb es nach 1948 vermutlich direkt vom Kunstmuseum Basel. Roman Norbert Ketterer kaufte es am 26. August 1955 von Valentin, dies ist anhand des Etiketts des Stuttgarter Kunstkabinetts mit der Ankaufsnummer B 1027 nachzuweisen, und verkaufte es am 27. März 1956 an Graf von der Goltz.



ERNST LUDWIG KIRCHNER

ASCHAFFENBURG 1880 – 1938 DAVOS

DAS JAHR 1911

Das Jahr 1911 geht für Kirchner mit großen Veränderungen sowohl im persönlichen wie im künstlerischen Bereich einher. Bis zu diesem Jahr lebte der Künstler in Dresden, wo er 1906 seine Lebensgefährtin und sein bevorzugtes Modell, Doris Große, genannt Dodo, kennengelernt hatte. Im Februar und März des Jahres 1911 hatten die Künstler der 'Brücke' eine große Ausstellung in Jena, doch der erhoffte Erfolg stellte sich für Kirchner nicht in der gewünschten Form ein.

Kirchner verbrachte wiederum eine intensive Schaffensphase mit anderen Mitgliedern der 'Brücke' an den Moritzburger Seen und reiste anschließend mit Otto Mueller nach Böhmen. Die Kontakte Kirchners nach Berlin manifestierten sich in den Veröffentlichungen seiner Holzschnitte in Herwarth Waldens 'Der Sturm', und als Erich Heckel und Max Pechstein nach Berlin übersiedelten, folgte Kirchner ihnen im Oktober 1911.

Die Trennung von Dodo, so abrupt sie gewesen sein mag, ließ Kirchner längere Zeit nicht los, wie aus seinen Briefen an die bisherige Geliebte hervorgeht. In Berlin versuchte Kirchner neben seiner künstlerischen Tätigkeit auch auf andere Weise Fuß zu fassen, indem er im Dezember 1911 zusammen mit Max Pechstein das MUIM-Institut für 'Modernen Unterricht in Malerei' gründete. Allerdings hatte auch diese Unternehmung praktisch keinen Erfolg, hatte das Institut doch nur zwei regelmäßige Schüler.

Der ebenfalls über Pechstein zustande gekommene Kontakt zur Neuen Sezession führte zu mehreren Ausstellungen, während Kirchners Malerei sich unter dem Einfluß der Großstadt spürbar veränderte und weiterentwickelte. Über Erich Heckel erhielt Kirchner Zugang zur Bohème-Szene Berlins, und vermutlich noch im Jahr 1911 lernte er auf diesem Wege die Tänzerinnen Erna und Gerda Schilling kennen. Zu beiden unterhielt der Künstler in der Folge auch persönliche Beziehungen.

Es war Erna, die zunächst sein wichtigstes Modell und dann seine Lebensgefährtin bis zu seinem Tode wurde. Diese neue Bekanntschaft schlug sich in zahlreichen Bildern schon seit 1911 nieder. Auch insgesamt hatte die neue Umgebung in Berlin großen Einfluß auf Kirchners Stil – eine Veränderung, die sich sowohl in der Farbpalette als auch in der neuen schraffierten, dynamischeren, 'zackigen' Kontur in seiner Malerei niederschlug.

Berlin verstärkte Dynamik, Bewegung und Geschwindigkeit in Kirchners Malweise – eine Entwicklung, die im Folgejahr zu den berühmten Berliner Straßenszenen des Künstlers führen sollte.

Ernst Ludwig Kirchner,
um 1919

EZ Kriehner



MÄNNERBILDNIS LEON SCHAMES 1922/24

ERNST LUDWIG KIRCHNER

Öl auf Leinwand	Provenienz
1922/1924	Nachlass des Künstlers
148 x 90 cm	Privatsammlung, USA
rückseitig signiert, datiert und betitelt	Privatsammlung, Deutschland
sowie mit dem Nachlass- Stempel 'KN-Da/Ba 12'	Ausstellungen
Gordon 729	Galerie Paul Cassirer, Berlin 1923. Ernst Ludwig Kirchner. Kunsthalle, Basel 1923. Ernst Ludwig Kirchner. (Dort betitelt 'Portrait Schames') Galerie Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia 1980. Das Werk Ernst Ludwig Kirchners. Malerei, Grafik, Plastik, Zeichnung. Nr. 18, Farbabb. S. 28 Museo d'Arte Moderna, Villa Malpensata, Lugano 2000. Ernst Ludwig Kirchner. S. 145, Nr. 70 mit Farbabb. Kunstsammlungen, Chemnitz 2007. Ernst Ludwig Kirchner. Die Deutschlandreise 1925-1926. S. 94, Nr. 15 mit Farbabb. Städel Museum, Frankfurt 2010. Ernst Ludwig Kirchner. Retrospektive. Außer Katalog
	Literatur
	Ernst Ludwig Kirchner, Photoalbum (außerhalb der Alben I-IV), Abb. 729, betitelt 'Porträt Schames'
	Gordon, Donald E. Ernst Ludwig Kirchner. München 1968. Nr. 729, S. 380 mit Abb.
	Delfs, Hans (Hrsg.). Ernst Ludwig Kirchner – Der Gesamte Briefwechsel, Die absolute Wahrheit, so wie ich sie fühle. Zürich 2010. 1104, 1111, 1157, 1193, 1240, 1242.



MÄNNERBILDNIS LEON SCHAMES 1922/24

ERNST LUDWIG KIRCHNER

Am 3. Juli 1922 starb mit Ludwig Schames (geb. 1852) der einzige Kunsthändler, dem Ernst Ludwig Kirchner wirklich vertraut hatte. Sein Tod traf den Künstler sehr. In seinem Nachruf, der in der Zeitschrift 'Querschnitt' im Dezember des selben Jahres erschien, schrieb Kirchner: „Das war der Kunsthändler Ludwig Schames, der feine uneigennützigste Freund der Kunst und der Künstler. In edelster Weise hat er mir und manchen anderen Schaffen und Leben ermöglicht. Wir verlieren in ihm den Menschen, der einzigartig wie ein guter Vater, ein treuer Freund, ein feinsinniger, verständnisvoller Förderer der Kunst unserer Zeit war.“¹ Kirchner hat Ludwig Schames 1918 in einem seiner schönsten und bedeutendsten Holzschnitte im Portrait verewigt.

Ludwig Schames, der eigentlich Bankier war, lebte auch eine Zeitlang in Paris, wo er seine Liebe zur Kunst entdeckte, dort bald in Künstlerkreisen verkehrte und sich eine Sammlung aufbaute.

Als Ludwig Schames 1885 nach Frankfurt zurückkehrte, eröffnete er zunächst mit seinem Geschäftspartner Wilhelm S. Posen eine kleine Kunsthandlung, wo nicht nur Kunst gekauft und verkauft wurde, sondern auch junge Künstler aktiv gefördert und vermittelt wurden. 1906 führte er die Galerie unter dem Namen 'Kunstsalon Ludwig Schames' allein weiter, und sein Schwerpunkt verlegte sich vom Impressionismus und Fauvismus auf den deutschen Expressionismus. Er zeigte u. a. Macke, Pechstein, Nolde, Lehmbruck, Hofer und Schmidt-Rottluff und später auch Max Beckmann.

1916 wurde bei Schames die erste Einzelausstellung mit Werken von Ernst Ludwig Kirchner eröffnet, die den Beginn für die enge Beziehung zwischen Galerist und Künstler markierte. Kirchner wurde auch durch Schames in Deutschland weiter bekannt und durch dessen Vermittlung erwarben u. a. die Sammler Ludwig und Rosy Fischer ihr erstes Bild von Kirchner, als Grundstein für eine der größten Kirchner-Sammlungen. Auch der Sammler Dr. Carl Hagemann kaufte bei Schames Werke von Kirchner und wurde Förderer und Freund des Künstlers.

Nach Ludwig Schames' Tod wurde die Galerie zunächst von seiner Frau Else und dem gemeinsamen Sohn Leon Schames (1882-1956) weitergeführt, der ein bekannter Physiker war. Dieser gab die Kunsthandlung aber bald an seinen Cousin Manfred Schames (1885-1955) weiter, der das Geschäft weiterhin mit Else führte. 1934 erwirkten die Nationalsozialisten ein Berufsverbot für Manfred, was gleichzeitig das Ende der Galerie Schames bedeutete. Das Vertrauensverhältnis zu Kirchner blieb bis zum Schluss bestehen, und der Künstler widmete auch Manfred, neben einer Radierung und einem Holzschnitt, ebenfalls ein Ölgemälde, das 1925 während eines mehrwöchigen Besuchs von Manfred Schames entstanden ist.

Doch zunächst stattete Leon Schames bereits kurz nach dem Tod des Vaters Kirchner in Davos einen Besuch ab. Hier dürfte zum einen der Farbholzschnitt mit dem Porträt von Leon entstanden sein, der wie eine Vorarbeit zu dem Öl wirkt, das ebenfalls

¹ Gabler, Karlheinz:
E. L. Kirchner – Dokumente.
Fotos, Schriften Briefe.
Aschaffenburg 1980. S. 242.





von 1922 ist. Der Holzschnitt zeigt bereits in Ansätzen die Ausstattung mit einem gemusterten Teppich und die darüber aufgestellten Bilder.

Während der Holzschnitt den Dargestellten als Brustbild zeigt, ist Leon auf dem Ölbild als ganze Person porträtiert. Er hält die Hände auf dem Rücken verschränkt, die Beine etwas ausgestellt steht er fest auf dem Boden, leicht nach rechts gedreht. Er blickt den Betrachter nicht an, sondern hält die Augenlider leicht gesenkt und scheint in Gedanken verloren. Wie sein Vater, trägt auch Leon Bart, und seine schwarzen Haare umrahmen die hohe Stirn. Sein brauner Anzug changiert rötlich, als ob sich die warmen Farben der Umgebung darin spiegeln würden. Die bereits im Holzschnitt angedeutete ornamentale Fläche, vermutlich ein Teppich, manifestiert sich hier in den Farben Rot und Blau als elementarer Bestandteil des Bildes.

reicht, stehen drei Gemälde, zum Teil überlappend voreinander. Kirchner hatte solche Arrangements oft in seinen Häusern, die stillebenartig z. B. auf Kommoden, auch zusammen mit geschnitzten Figuren und Fundstücken, angeordnet waren. Doch hier können die Bilder auch als Attribut des Galeristen gelesen werden, der mit der Kunst arbeitet und handelt und stets eine Auswahl an Arbeiten parat hat.

Der Teppich im Hintergrund des Bildes spiegelt Kirchners große Leidenschaft für Textilien aller Art. Seine Ateliers, Wohnungen und Häuser waren sowohl in Berlin als auch in Davos üppig damit dekoriert. Das Interesse Kirchners am Orientalischen im Allgemeinen ging vor allem ab Beginn der 1920er Jahre verstärkt mit dem besonderen Interesse an koptischen Teppichen einher. Die diesen Teppichen eigene Ornamentik hatte erheblichen Einfluss auf Kirchners Kunst, und er selbst verglich seine Bilder ab 1920 mit der Struktur orientalischer Teppiche. Nele van de Velde berichtet davon nach ihrem Besuch bei Kirchner auf der Stafelalp: „Einmal rief er mich hinauf in sein

Ernst Ludwig Kirchner
Portrait des Kunsthändlers
Manfred Schames
1922
Sammlung und Stiftung Rolf Horn

Ernst Ludwig Kirchner
Bildnis Schames Junior
Holzschnitt, 1922, Dube 476

Über der Teppichfläche, die in der wie hochgeklappten Perspektive nur bis zur Hüfte des Porträtierten



Bilderzimmer und sagte mir: »Nele, neben jedes Bild, was ich glaube fertig zu haben, lege ich diesen Perserteppich. Wenn das Bild standhält, bin ich zufrieden.«²

Für Kirchner waren Teppiche keine unwichtigen Dekorationsstücke im Hintergrund seiner Gemälde, sondern wichtiger Bestandteil einer Neuausrichtung und Metamorphose seiner Malerei, die sich von dem unruhigen und konturierenden Duktus der Berliner Zeit zugunsten von breiten, ruhigen Flächen wandelte. Ab 1922 beschäftigte sich Kirchner sogar selbst mit der Weberei: in Zusammenarbeit mit Lise Gujer entwickelte er die Übertragung seiner künstlerischen Ideen über den Webstuhl auf Teppiche. Die mehr als ein Jahrzehnt andauernde Zusammenarbeit mit der Weberin kann als entscheidend für den ersten nach-expressionistischen Stil Kirchners angesehen werden.

So zeigt eine Arbeit wie *Moderne Bohème* von 1924 schon deutlich den sogenannten 'Teppichstil', wie Donald E. Gordon diesen Entwicklungsschritt

bei Kirchner benennt. Die Komposition ist fast wie ein Webstück aus horizontalen und vertikalen nebeneinandergesetzten Flächen zusammengesetzt. Die farbigen Akzente gehen nicht ineinander über, sondern sind parallel angeordnet. Gegenstände, Muster und Figuren werden auf einer durchaus dekorativ zu nennenden Ebene mit einander verzahnt, eine fortschreitende Abstrahierung ist erkennbar. Eine Wertung findet nicht mehr statt, sondern lässt alle Elemente des Bildes gleichberechtigt neben- und miteinander existieren.

Das Gemälde von Leon Schames erscheint in diesem Zusammenhang wie ein Bindeglied zwischen den Stilen Kirchners: die Figur ist noch durchgearbeitet und perspektivisch dargestellt und deutlich als Hauptbestandteil des Bildes hervorgehoben, doch der Hintergrund, der noch ganz im Bestimmbaren verbleibt, lässt die voranschreitende Abstraktion hin zum Ornamentalen und Flächigen schon erkennen.

Ernst Ludwig Kirchner
Moderne Bohème
1924
Minneapolis Institute of Arts

² van Deventer, Mary (Hrsg.):
Ernst Ludwig Kirchner: Briefe an Nele
und Henry van de Velde.
München 1961. S. 29.

ERNST LUDWIG KIRCHNER

ASCHAFFENBURG 1880 – 1938 DAVOS

DIE JAHRE 1922 – 1924

Ernst Ludwig Kirchner hatte bereits die Sommer 1917 und 1918 in Davos auf der Stafelalp verbracht, als er beschloß, ganz in der Schweiz zu bleiben. Im Herbst 1918 hatte er ein Haus der Hofgruppe 'In den Lärchen' in Davos Frauenkirch bezogen und die Niederlassungsbewilligung erhalten.

Im Kronprinzenpalais in Berlin wurde im Winter 1920/21 eine Ausstellung mit 50 Werken Kirchners gezeigt. Im Januar und Februar 1920 gab es bei Ludwig Schames in Frankfurt eine 'Ausstellung von graphischen Arbeiten von E. L. Kirchner'. Am 14. Februar 1920 starb Kirchners Vater.

Erna Schilling, die bisher zwischen Berlin und Davos pendelte, löste Wohnung und Atelier in Berlin auf und blieb nun dauerhaft in Davos. Im Januar 1922 zeigte der Kunstsalon Schames 'Schweizer Arbeit von E.L. Kirchner'. Der Kunsthändler Ludwig Schames, einer der wichtigsten Förderer Kirchners, starb am 3. Juli 1922. Sein Sohn Leon Schames besuchte Kirchner noch im selben Monat und wurde von ihm portraitiert.

Max Liebermann, Präsident der Preußischen Akademie der Künste, setzte sich 1922 für die Aufnahme Kirchners in die Akademie ein, diese erfolgte jedoch erst 1931.

Erste Kontakte mit dem Davoser Sanatoriumsarzt Dr. Frédéric Bauer, der in den Folgejahren zu einem der

wichtigsten Sammler und Mäzene Kirchners wurde. Er kaufte im November das erste Gemälde und besaß schließlich die größte Sammlung der Werke Kirchners.

Die Weberin Lise Gujer fertigte ab 1922 Textilarbeiten nach Entwürfen und Bildern Kirchners. Er illustrierte Jakob Bossharts Novellenzyklus 'Neben der Heerstrasse', der Ende 1923 in Leipzig und Zürich publiziert wurde. Kirchner begann mit der Arbeit an den Alpsonntagen, den großformatigen 'Wandmalereien auf Leinwand'. Eines dieser Gemälde hängt heute im Kanzleramt in Berlin.

1923 zog Kirchner in das Haus auf dem Wildboden, ebenfalls in Davos Frauenkirch, das er im Laufe der Jahre innen und außen mit Schnitzereien und Bemalungen dekorierte.

Im Januar 1923 zeigte die Galerie Commeter in Hamburg eine Ausstellung seiner Graphiken und Manfred Schames präsentierte in Frankfurt die erste Kirchner-Ausstellung nach dem Tod seines Onkels. In Berlin zeigten im Herbst sowohl die Galerie Goldschmidt und Wallerstein als auch Paul Cassirer Werke von Kirchner. Das für Ernst Ludwig Kirchner wichtigste Ereignis des Jahres 1923 war sicher die Einzelausstellung seiner Werke in Basel im Juni. Die jungen Basler Künstler wie Hermann Scherer und Albert Müller verehrten Kirchner und besuchten ihn bald in Davos.

rechts
Ernst Ludwig Kirchner
Katalogtitel der Ausstellung
Bilder von E.L. Kirchner
in der Galerie Ludwig Schames
Holzschnitt, 1919, Dube 736

Ernst Ludwig Kirchner
Kopf Ludwig Schames
1918
Dube H 330 III
Privatsammlung



Das Ehepaar Schiefler kam für sechs Wochen nach Davos, da Gustav Schiefler das erste Werkverzeichnis der druckgraphischen Arbeiten Kirchners erstellte.

Will Grohmann, Kunstkritiker aus Dresden, besuchte Kirchner im Frühjahr 1924, um eine Monographie über dessen Zeichnungen vorzubereiten, die im März 1925 erschien. Das 1924 entstandene Gemälde *Die moderne Boheme* zeigt Kirchner und Grohmann mit ihren Frauen.

Im Juni/Juli 1924 große Einzelausstellung im Kunstverein Winterthur, die überwiegend ablehnend aufgenommen wurde. Im Juli erschien die von Kirchner illustrierte Gedichtsammlung des expressionistischen Dichters Georg Heym 'Umbræ Vitæ'. Im Herbst arbeitete der deutsche Maler Rolf Nesch mehrere Wochen bei Kirchner.



F. LÉGER



LA FERMIÈRE 1953

FERNAND LÉGER

Öl auf Leinwand

1953

64,8 x 49,8 cm

signiert und datiert

unten rechts

rückseitig signiert, datiert

und betitelt

Bauquier/Hansma/

Lefebvre du Prey 1471

Das Werk ist im Werkstatt-
verzeichnis des Künstlers als

Nr. 305 eingetragen.

Provenienz

Atelier des Künstlers

Galerie Louis Carré, Paris

Galerie Georges Bongers, Paris

Privatsammlung

Galerie Knoedler & Cie, Paris (1972)

Galería Theo, Madrid (1972)

Privatsammlung, Madrid

Ausstellungen

Hôtel de Ville, Conches 1954. L'Eure et ses peintres. Nr. 57

Galerie Würthle, Wien 1955. Léger, Gromaire, Villon, Kupka. Nr. 23

Literatur

Géo, Charles. Fernand Léger. Paris 1955. Nr. 79, Abb. S. 27

Berger, Max. Fernand Léger ou le myth de la machine. Paris 1955. Nr. 56 mit Abb.

Léger, Fernand. Entretien de Fernand Léger avec Blaise Cendrars et Louis Carré sur le paysage
dans l'oeuvre de Léger. Paris 1956. Farbabb. S. 55

Bauquier, Georges, Hansma Irus, Lefebvre du Prey, Claude. Fernand Léger, Catalogue raisonné
de l'oeuvre peint, 1952 -1953, Paris 1992. Nr. 1471, Abb. S. 35.



LA FERMIÈRE 1953

FERNAND LÉGER

Als Fernand Léger 1946 nach dem Krieg aus den USA zurückkehrte, war er 64 Jahre alt.

Schon vor seinem Exil war er der Maler der Moderne gewesen, der die schnell wechselnden Eindrücke der technisierten Welt des 20. Jahrhunderts wiederzugeben wußte.

Bereits früh hatten er und Robert Delaunay sich für die freie Farbe eingesetzt. Unter dem Motto 'valeur – couleur = valeur – objet' vertraten sie die Auffassung, „dass ein Farbwert, das heißt ein eigenwertiges Blau und Rot oder Gelb, den Wert eines eigenständigen Objektes besitzt.“¹ Der Aufenthalt in den USA hatte ihm vollends die Autonomie der Farbe bestätigt.

Das bunte, über Straßen, Häuser und Menschen wandernde Licht der Leuchtreklamen, das ihn in New York fasziniert hatte, fand sich nun in seinem Werk wieder, als farbige Bahnen, die nicht mehr an die dargestellten Objekte gebunden waren.

Zu den Objekten gehörte für ihn auch die menschliche Figur. 1952 schrieb er in dem Aufsatz 'Comment je conçois la figure' (Meine Auffassung von der Figur): „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. Das erklärt denn auch, warum in der Entwicklungsreihe meiner Werke von 1905 bis heute der menschliche Körper ganz bewußt ausdruckslos bleibt. ... 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. Die Zukunft wird zeigen, ob diese Entwicklung, bildnerisch gesehen, ein Fortschritt oder ein Irrtum ist. So oder so wird meine gegenwärtige Bilddisposition durchgehend von Kontrastwerten bestimmt, die den eingeschlagenen Weg rechtfertigen dürften.“²

Léger, der 1881 in Argentan im Département Orne in der Normandie geboren wurde, hatte 1922 von seiner Mutter ein Bauernhaus geerbt. Es stand in Lisores, ebenfalls im Département Orne, nur 35 Kilometer von Argentan entfernt. Der Hof wurde von einem Paar aus dem Ort geführt.

Mit den Jahren wurde ihm bewusst, dass er die Normandie vermisste, die Region in der er aufgewachsen war und wo er gelebt hatte, bis er im Alter von neunzehn Jahren nach Paris gegangen war.

Ab ca. 1950 verbrachte er mehr und mehr Zeit dort und richtete sich auch ein Atelier ein.

Es war ein altes Haus, klein und einfach, in der typischen Bauweise der Region, geweißelt und mit Fachwerk an der Vorderseite. Es hatte seiner Familie mütterlicherseits gehört, deshalb hatte er vermutlich auch Erinnerungen daran aus seiner Kindheit.

Die Zeit, die er auf dem Hof verbrachte, begann sich bald in seinem Werk zu zeigen. Er malte, was er dort sah.

Ferme-Musée Léger, Lisores

¹ Fernand Léger, Über die Wandmalerei, in: Ausstellungskatalog Fernand Léger 1881-1955, Staatliche Kunsthalle Berlin 1980-81, S. 549

² Fernand Léger, Meine Auffassung von der Figur, in: Ausstellungskatalog Fernand Léger 1881-1955, Staatliche Kunsthalle Berlin 1980-81, S. 547





Um 1950 malte er *La vache* ein liebevolles 'Portrait' einer Kuh – die ihm vermutlich selbst gehörte.

Sein Freunde in Paris nannten Léger scherzhaft 'le peintre paysan' – den Bauernmaler. Aber viele von ihnen kamen zu Besuch, unter ihnen Blaise Cendrars, Jean Cocteau und die drei Clown-Brüder Fratellini.

Léger ging mit dem Bauern auf die Jagd und sah gern beim Melken der Kühe zu. 1952 begann er mit einer Serie von Werken, die die Bauersfrau mit einer Kuh darstellen. Darunter sind Aquarelle und Gouachen, Ölgemälde, Lithographien und ein Mosaik.

Im vorliegenden Bild steht die Frau vor dem Bauernhaus, das typische Fachwerk über dem Fenster ist im Hintergrund sichtbar. Mit einer Hand bietet sie der Kuh Futter an, in der anderen Hand hält sie einen Melkeimer. Breite horizontale und vertikale Farbbalken durchteilen das Bild.

Der Künstler variierte das Thema in den verschiedenen Versionen, veränderte die Frisur der Frau oder ließ den Melkeimer oder das Haus im Hintergrund weg.

Léger gefiel das Motiv *La Fermière* so sehr, dass er beschloß, es als Mosaik auf der schmalen Giebelwand seines Hauses anzubringen. Ursprünglich hatte er eine Ausbildung als Architekt begonnen, bevor er sich für die Kunst entschied. Das Zusammenwirken von Architektur und Kunst war ihm zeitlebens ein großes Anliegen.

Nachdem der Künstler 1955 gestorben war, öffnete seine Witwe Nadia Léger das Haus für die Öffentlichkeit, aber nach ihrem Tod wurde es vernachlässigt und geschlossen und in den 1980er Jahren verkauft. Erst vor kurzem wurde es renoviert und 2014 als Museum eröffnet.

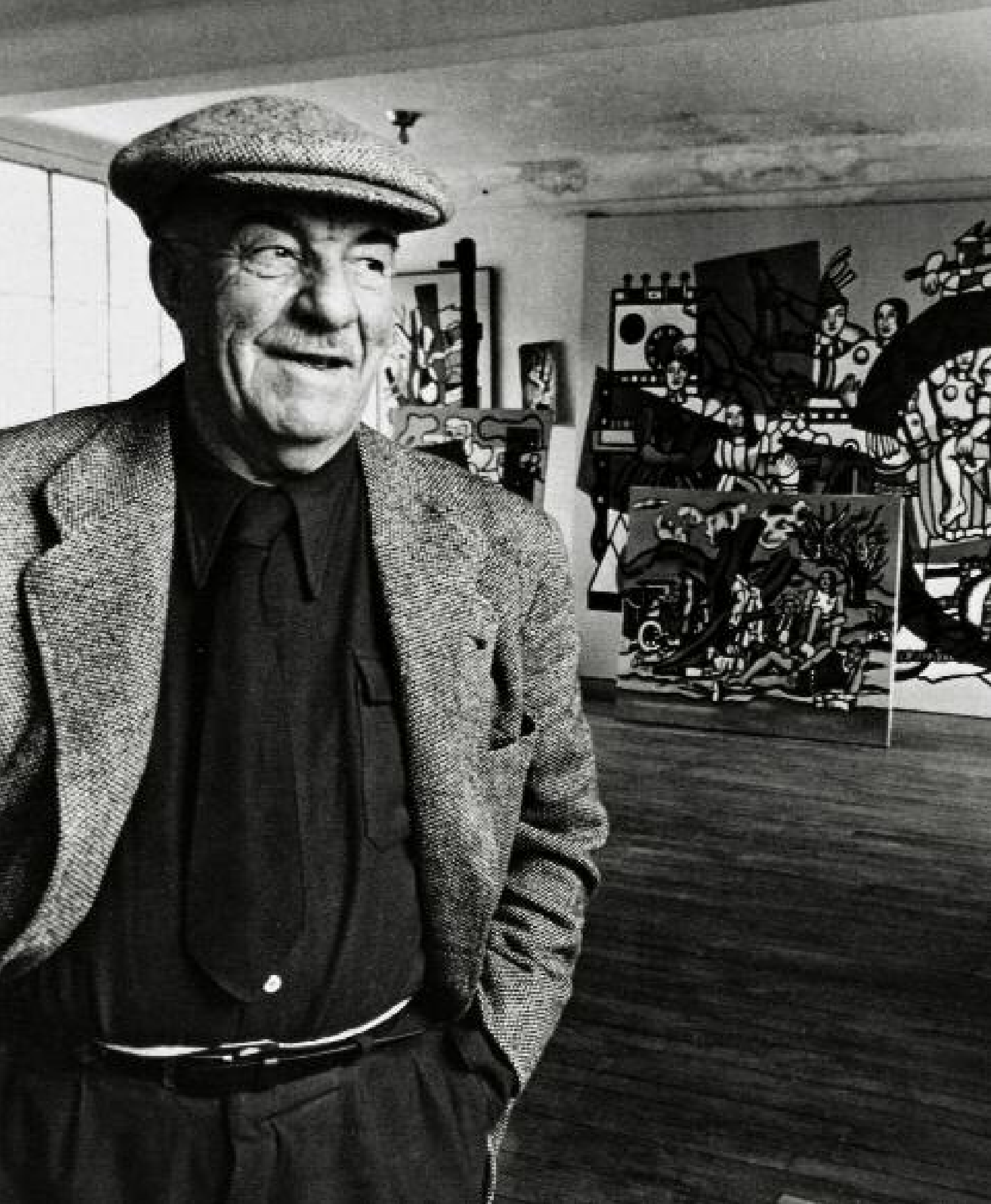
In den Kompositionen seiner späten Schaffenszeit schildert Léger, wie in *La Fermière*, eine Welt der Ausgelassenheit und Freude. Der strenge Stil der Gemälde der 1930er Jahre, in denen er Maschinenteile und die Welt der Arbeiter malte, wird hier durch eine Fröhlichkeit ersetzt, die er durch seine exakte Handhabung des Mediums bündigt.

Es genügte ihm nicht mehr, Figuren und Objekte nur darzustellen, er erzählt Geschichten über sie. Einfache Geschichten, die man auf den ersten Blick versteht, mit klaren Linien und in kräftigen Farben dargestellt.

Die scheinbare Naivität des Gemäldes stellt das Resultat einer lebenslangen Bemühung um Einfachheit dar, eine Naivität, die vollendete künstlerische Reife mit dem Geist monumentaler Kunst vereint. Es ist ein typisches Beispiel seines reifen, erzählerischen Stils.

Fernand Léger
La vache
1952
Ferme-Musée Léger, Lisores





FERNAND LÉGER

ARGENTAN 1881 - 1955 GIF-SUR-YVETTE

DAS JAHR 1953

Léger war 1945 aus dem Exil in den USA zurückgekehrt und konnte nahtlos an seine Erfolge vor dem zweiten Weltkrieg anknüpfen. 1949 hatte er eine große Retrospektive im Musée National d'Art moderne in Paris. 1950 zeigte die Tate Gallery in London eine Ausstellung mit 76 Gemälden, Zeichnungen, Lithographien und illustrierten Büchern. In diesem Jahr starb seine Frau Jeanne.

1952 heiratete er Wanda 'Nadia' Khodossievitch. Die Schülerin von Malewitsch war in den frühen 1920er Jahren mit ihrem Mann, Stanislaw Grabowski, nach Paris gekommen. Sie schrieb sich an der Académie Fernand Léger-Amédée Ozenfant ein, wurde Légers Schülerin, unterrichtete dann selbst an der Kunstschule, wurde zur unentbehrlichen Mitarbeiterin und Organisatorin im Studio Léger und schließlich die Frau des Künstlers. Im Jahr der Hochzeit kaufte Léger das Gut 'Le Gros Tilleul' in Gif-sur-Yvette.

1952 schuf er das Wandgemälde für den großen Saal im Gebäude der Vereinten Nationen in New York. Léger war einer der Künstler, die Frankreich auf der XXVI. Biennale in Venedig 1952 vertraten. Die meisten Keramikskulpturen Légers entstanden 1952 in Zusammenarbeit mit Roland Brice, dem er ein Keramikstudio eingerichtet hatte. Frank Elgar schrieb den Aufsatz 'Les Sculptures polychromes de Léger', der am 21. Januar 1953 im Magazin 'Arts' in Paris erschien. Das Art Institute in Chicago, das Museum

of Modern Art in New York und das San Francisco Museum of Art in den USA zeigten die Ausstellung 'Léger'. Légers Pariser Galerist Louis Carrée präsentierte 1953 zwei Ausstellungen: 'F. Léger, Sculptures polychromes' und 'F. Léger. Peintures'. Hauptwerke dieses Jahres waren *La Partie de campagne* (Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne) und *La Grande Parade* (Solomon R. Guggenheim Museum, New York). Léger erhielt zahlreiche Aufträge für Mosaik und Glasfenster, die er in den folgenden Jahren ausführte, darunter 1954 ein Glasfenster für die Universität von Caracas, Venezuela und ein Mosaik für das Auditorium der von Oscar Niemeyer in São Paulo, Brasilien, erbauten Oper.

Fernand Léger in seinem Atelier

Smil Nalld



BLUMENGARTEN G (BLAUE GIEßKANNE) 1915

EMIL NOLDE

Öl auf Leinwand
1915
73 x 88 cm
signiert unten rechts
rückseitig auf dem Keilrahmen
signiert und betitelt

Urban 692

Provenienz
Clementine Cramer, Frankfurt a.M. (vor 1930)
S.D. Cramer, London
Marlborough Fine Art, London (1964)
Beverly W. Kean, New York (1965)
Fischer Fine Art, London (1984)
Privatsammlung, Deutschland
Privatsammlung, New York

Ausstellungen

Ludwig Schames, Frankfurt a.M. 1917. No. 32.
Marlborough Fine Art, London 1964. No. 22, mit Abb.
Whitechapel Art Gallery, London; Arken Museum for Moderne Kunst, Kopenhagen, 1995/96.
Emil Nolde. Farbabb S. 118
Städel Museum, Frankfurt/Main, Louisiana Museum, Humlebaek, 2014. Emil Nolde Retrospektive.
S. 262, Nr. 85, Farbabb. S. 175

Literatur

Urban, M. Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde Bd. 2, 1915-1951. London 1990. S. 80,
Nr. 692 mit Abb.
Reuther, Manfred. Grüße von unserem jungen Garten – Emil Noldes Gärten und seine Blumenbilder,
in: Ausstellungskatalog Emil Nolde. Mein Garten voller Blumen/My Garden full of Flowers.
Stiftung Seebüll, Dependence Berlin 2009. S. 17-37.



BLUMENGARTEN G (BLAUE GIEßKANNE) 1915

EMIL NOLDE

Emil Nolde, in einer bäuerlichen Dorfgemeinschaft im Norden Schleswig-Holsteins aufgewachsen, liebte bereits als Kind Gärten, Pflanzen und Blumen. Er liebte es, mit seiner Mutter durch den Bauerngarten zu gehen, erfreute sich an den Blumen und durfte ihr manchmal helfen, die Rosen zurückzuschneiden. Sie teilte ihm eine eigene Ecke im Garten zu, wo er Ahorn- und Kastanienbäume und Eichen pflanzte, die er selbst aus den Früchten gezogen hatte. Jedes Haus, das Nolde als Erwachsener bewohnte, bekam einen besonderen Garten.

Ab 1904 bezog er in den Sommermonaten mit seiner Frau Ada ein kleines Fischerhaus auf der Insel Alsen, wo er 1906 sein erstes Blumenbild malte. „Es war auf Alsen mitten im Sommer. Die Farben der Blumen zogen mich unwiderstehlich an, und fast plötzlich war ich beim Malen. Es entstanden meine ersten kleinen Gartenbilder. Die blühenden Farben der Blumen und die Reinheit dieser Farben, ich liebte sie.“¹

„Auf einer unserer Alsenwanderungen hatten wir ein ganz, ganz kleines leerstehendes Haus gefunden, in einer Waldkante und nicht fern vom Meer. Ein Fischerhaus war es, denn draußenvor an einer Mauer hingen braungeteerte Fischreusen. Wir fanden auch bald den bärtigen Fischer und 50 Mark für die alljährliche Miete, die wir zu zahlen hatten. Es war gut, dass es so wenig war, denn unsere letzten Mittel verschmolzen am Bau einer Bretterbude am Meer, die mein Atelier werden sollte. mein kleines Atelier, wie war ich glücklich! – ...

Alle Tage ging ich meinen Weg zum Atelier hinunter. Meinen langen schlängelnden Weg durch den Wald und am steinigen Strand entlang. jeden Baum kannte ich, jeden Stein, ich streichelte sie, die Steine

still und hart und die Bäume rauschend wie in Gesprächen, wenn oben in den Wipfeln der Wind mit ihnen spielte. ...

Diese mit der Natur herzlichst verbundenen so ganz intimen Jahre mögen neben den Erlebnissen der herrlichen Knabenzeit mir unendlich wertvoll gewesen sein, wie eine Grundlage, auf welcher die breite volle Kraft des Schaffens sich später entwickeln konnte.“²

Bald genügte ihm der eigene kleine Garten nicht mehr als Motiv, er malte die Gärten der Nachbarn, wie *Burchards Garten* (1907, Urban 221) oder *Anna Wieds Garten* (1908, Urban 223).

Durch die Blumen- und Gartenbilder erkannte Nolde, wie er durch die Farbe der Natur näher kommen und sie auf die Leinwand bringen konnte.

Zudem hatte er Bilder von Malern gesehen, die ihn beeindruckten und inspirierten: „In München und Berlin hatte ich viel neuzeitliche Kunst gesehen. Die Werke von van Gogh, Gauguin und Munch hatte ich kennengelernt, begeistert verehrend und liebend.“³

Durch die Südseereise, zu der Emil und Ada Nolde 1913 aufgebrochen waren, und die gefährvollen und abenteuerlichen Erlebnisse aufgrund des während dieser Reise ausgebrochenen Ersten Weltkriegs, hatte er statt der heiteren Gartenbilder einige Jahre eher religiös ausgerichtete Werke geschaffen.

Im Band 'Jahre der Kämpfe' seiner Autobiographie schreibt Nolde: „Die kleinen Gartenbilder, welche in ihrer frischen, lichten Farbigkeit die Gunst der Menschen fanden, malte ich nicht mehr. Es war dies

¹ Nolde, Emil, Jahre der Kämpfe 1902 - 1914, Berlin 1934, 2. von Nolde überarbeitete Auflage Flensburg 1958, S. 95.
² ebenda, S. 26 f.
³ ebenda, S. 71.





eine Ecke, an der ich künstlerisch hätte straucheln können, wenn der kleine Erfolg mir zum großen und zum erfüllten Lebensziel geworden wäre. Trieb und Neigung führten mich zu den schweren, geistig religiösen Bildern hin, zu den freien Figurenbildern, und als nach einer sechsjährigen Pause wieder Gartenbilder entstanden, waren auch diese tiefer, größer gefaßt und schwermutsvoller gesättigt.“⁴

Noch vor der Südseereise hatten er und Ada das alte, fast verfallene Bauernhaus 'Utenwarf' gekauft, es war unbewohnbar. Auch finanziell stand es nicht zum Besten. Nach ihrer Rückkehr 1914 wohnten sie daher wieder auf Alsen, bis auf einige Sommermonate, die sie, auf Feldbetten kampierend, in Utenwarf verbrachten – und dort im Garten arbeiteten. Und wenn die kleine Insel Alsen auch nicht direkt vom Krieg berührt war, so waren es doch die Nachrichten über gefallene Freunde und Bekannte, oder deren Söhne, die den Krieg ins Bewußtsein brachten.

„Die Monate und Monate vergingen, es kam der Winter, es kam der Frühling; wir waren still auf Alsen geblieben nach den Erlebnissen der großen Reise, der Krankheit und allen den erregenden Schwierigkeiten, wir waren ruhebedürftig, Ruhe suchend und auch findend. Mir fehlte anfänglich die Sammlung der Sinne zur Arbeit, dann aber ging es doch, und ich wanderte alle Tage wieder, wie ehemals, zu meinem kleinen Atelier am Meer, arbeitend immerzu, das ganze Jahr.“⁵

Blumengarten G (Blaue Gießkanne) ist eines der letzten auf Alsen geschaffenen Gartenbilder, 1916

zogen Emil und Ada Nolde ganz nach Utenwarf, wo sie einen weithin berühmten Garten kreierten.

Die fast pointillistische Malweise seiner postimpressionistischen Phase hat der Künstler hinter sich gelassen. Im Kapitel 'Neue Secession 1912' seiner Autobiographie schreibt Nolde: „Nachdem die Zeit der Hemmungen überwunden war, ging die Steigerung immer noch weiter, so ich mich vor technischen Geschicklichkeiten, wie vor dem Bösen auf Erden, hüten mußte. Ich hasse Routine in allen Künsten.“⁶

Kraftvoll hat er die Farbenpracht der glühend gelben und orangefarbenen Ringelblumen und tiefroten Mohnblumen wiedergegeben. Die satten Farben, mit dem farbgetränkten Pinsel aufgetragen, vermitteln die Fülle des Frühsommers, fast glaubt man, das geschäftige Summen der Bienen zu hören.

Der Garten ist am oberen Bildrand durch einen einfachen Lattenzaun begrenzt, auf dem Weg zwischen den Beeten steht als leuchtender Kontrapunkt eine Gießkanne. Der Blickwinkel ist niedrig, etwas oberhalb der Blütenköpfe, doch nicht hoch genug, um den Blick über den Zaun zu erlauben. Nolde bietet dem Betrachter keinen Überblick über den Garten, sondern einen intimen Einblick.

Emil Nolde gelang es durch die malerische Beschäftigung mit der Natur, auch in schweren Zeiten für ihre Wunder und Schönheit empfänglich zu bleiben. Mit dem Blick in den Blumengarten läßt er uns an dieser Stimmung von Trost und Heiterkeit teilhaben.

Ada und Emil Nolde auf Alsen
(Nolde-Stiftung)

Emil Nolde
Blumengarten (mit Frau H. und Kind)
1918
Urban 825

⁴ ebenda, S. 191

⁵ ebenda, S. 136

⁶ Nolde, Emil, Jahre der Kämpfe
1902 - 1914, Berlin 1934,
2. von Nolde überarbeitete Auflage
Flensburg 1958, S. 205

EMIL NOLDE

NOLDE/SCHLESWIG 1867 – 1956 SEEBÜLL

DAS JAHR 1915

Seit 1904 verbrachten Ada und Emil Nolde die Sommer in Guderup auf der Insel Alsen, wo sie für 50 Mark im Jahr ein leerstehendes kleines Fischerhaus gemietet hatten. Den Winter verbrachten sie meist in Berlin.

1912 hatten sie 'Utenwarf' gekauft, ein halbverfallenes Bauernhaus auf einer Warft in der Nähe von Nolde, dem Geburtsort des Künstlers, und hatten gespart, um es herzurichten. Nach der Südseereise von 1913-14 war das für den Ausbau bestimmte Geld weg – sie hatte 23.000 Mark gekostet.

„Als wir von der großen Südseereise zurückkehrten, die unsere Ersparnisse vollständig verschlungen hatte, fanden wir als Restvermögen M 400. Von diesen zeichneten wir der Kriegsanleihe die Hälfte, so dass für das Leben in der Zukunft nur die restlichen 200 blieben und zudem ungefähr 10 Tausend Mark Schulden – das war die Bilanz. Aber Mut hatten wir.“¹

Um dem Krieg zu entgehen und preiswerter zu leben, gingen sie nach Alsen, blieben sogar den Winter über dort.

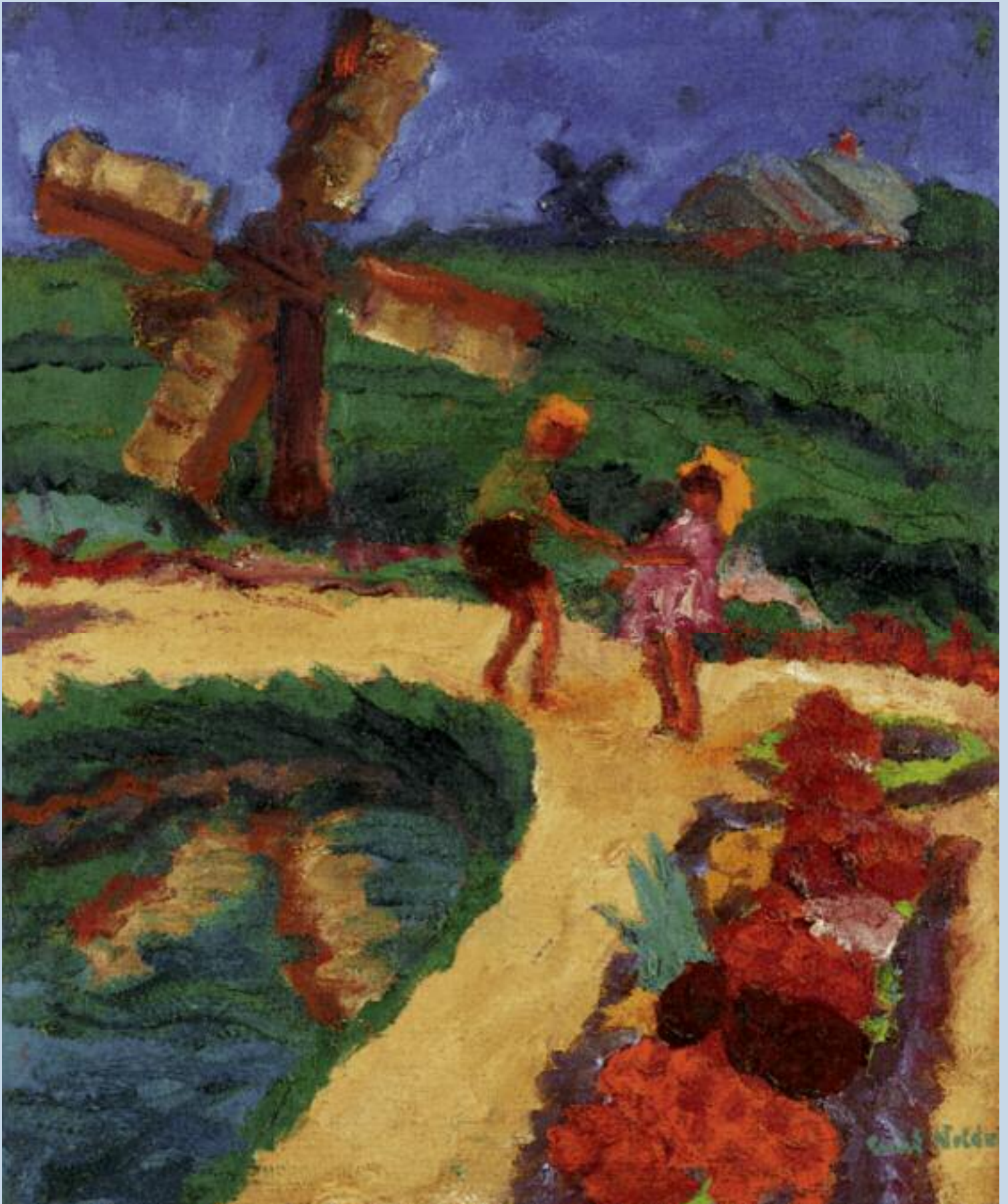
1915 war ein außerordentlich produktives Jahr für Nolde. Nach einer Malpause über die Weihnachtszeit stürzte er sich Ende Januar wieder in die Arbeit, malte auch – seit vielen Jahren zum ersten Mal – wieder Blumen – und Gartenbilder.

Bis zum Spätherbst blieben er und Ada relativ zurückgezogen auf Alsen, unterbrochen durch kurze Reisen nach Hamburg und Berlin und einen Besuch bei Verwandten. Ab Herbst waren Emil und Ada Nolde in Berlin, wo sie den Winter verbrachten.

Im Sommer 1916 zogen sie endgültig um in das halbfertige Utenwarf.

¹ Nolde, Emil, Welt und Heimat (1912 bis 1918), Köln 1965, S. 140

Smile Notte



KINDER SOMMERFREUDE 1924

EMIL NOLDE

Öl auf Leinwand	Provenienz
1924	Stiftung Ada und Emil Nolde, Seebüll
88 x 74 cm	
signiert unten rechts	Literatur
rückseitig auf der Leinwand	Urban, M. Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde Bd. 2, 1915-1951.
betitelt	London 1990. S. 313, Nr. 984 mit Abb.
Urban 984	Reuther, Manfred. Grüße von unserem jungen Garten – Emil Noldes Gärten und seine Blumenbilder, in: Ausstellungskatalog Stiftung Seebüll, Dependance Berlin 2009. Emil Nolde. Mein Garten voller Blumen/My Garden full of Flowers. Abb. S. 13



KINDER SOMMERFREUDE 1924

EMIL NOLDE

Als Ada und Emil Nolde noch in dem gemieteten Fischerhäuschen auf der Insel Alsen an der Ostsee lebten, sehnte er sich nach der Weite der rauen Nordseeküste, seiner Heimat. 1916 zogen sie in das noch im Umbau befindliche Utenwarf, wo er sich in der Scheune ein eigenes Atelier einrichtete.

Das Anwesen lag auf einer Warft, einem Hügel, der bei Überflutungen aus dem Wasser ragte. Nolde machte sich gleich daran, einen Garten anzulegen. Im ersten Kapitel des letzten Bandes seiner Lebenserinnerungen schwärmte er:

„Der Garten auf Utenwarf, in seiner der Sonne schräg zugewandten Lage die Warft hinab, war besonders schön zugewachsen und selten blumenreich. Die leuchtendroten Rosen lagen in Wellen den Südhang hinunter, und oberhalb um den schmalen Teich, der ganz voller Fische war, blühten alle schönsten Stauden. Er war eine Sehenswürdigkeit geworden. ‘Ein kleines Paradies’, sagte man. Ein ganz kleines Paradies! ... Die Menschen von Mögeltöndern und sonstwoher pilgerten hinunter und gingen still auf dem Sommerdeich am Garten vorbei, stehend, schauend.

... Es gibt Menschen, welche 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.“¹

Der Sohn eines Bauern hatte nun ein landwirtschaftliches Anwesen, es gab einen Hund, eine Kuh und ein Schwein, und ein rotbraunes Wasserpferd namens Fritz, das vor einen Wagen gespannt werden oder geritten werden konnte, selbst bei Überschwemmung. Sie hatten sogar mehrere Ochsen auf der Weide stehen. Die meiste, oft schwere Arbeit mit Haus und Tieren und die stundenlangen Einkaufsfahrten mit dem Pferdewagen übernahm Ada, damit Emil ungestört in seinem Atelier arbeiten konnte. Manchmal bekam sie Hilfe von einem Tagelöhner.

Besucher kamen nicht oft und waren auch nicht wirklich erwünscht – Nolde wollte die Sommermonate zum intensiven Malen nutzen.

„Die ruhige friedliche Arbeit war mein Alles, meine Lust, meine Sorge, mein Glück.

Es hieß allgemein, durch kleine Vorkommnisse veranlaßt, dass ich jeden unliebsamen Menschen, besonders jeden Kunsthändler, der sich mir näherte, ‘zur Tür hinauswerfe’.

Wahr ist es, dass ich einen frechen Kunsthändler hinausbefördert habe, und auch dass ich während der Inflationszeit gegen Käufer ablehnend war. ...

Als eines Tages ein allein angemeldeter Herr seinen Sohn, seine Tochter, seine Frau und die Schwiegermutter mitbrachte, da wurde ich unfreundlich.

Ich wüßte keine weiteren solcher Geschehnisse

¹ Emil Nolde, Reisen · Ächtung Befreiung 1919-1946, 2. Auflage, Köln 1967, S. 9





anzugeben, aber diese genügten auch schon zur Bildung von Legenden. Es war mir recht so. Wenn ernste Menschen die Kunst als solche suchten, habe ich immer besonders gern meine Bilder gezeigt ohne jeglichen Unterschied, ob sie die Absicht hatten, etwas zu besitzen oder nur durch reine sinnliche Freude am Sehen und Erleben geleitet waren.“²

Die einzigen, die immer willkommen waren, waren die Helfer oder Nachbarn – und deren Kinder, vielleicht weil Ada und Emil Nolde selbst kinderlos waren. Auch den Kindern gefiel es bei ihnen.

Zu Anfang waren es die beiden Töchter des Nachbarn Boy Petersen, Misse und Lisbeth, mit denen Ada im Garten spielte, ihnen vorlas oder am Klavier vorspielte. Nolde malte sie mehrmals. Wehmütig schrieb er über das Jahr 1919:

„Die Nachbarstochter Lisbeth hatte inzwischen ihren Freund Cornelius Paulsen geheiratet. Als dann auch die Schwester Misse ihre Hochzeit feierte, waren wir mit dabei. ... Trinkend, plaudernd saßen wir nachher der Zeit gedenkend, als der junge Boy Petersen mit dem fröhlichen Knallen seiner Peitsche seine angeschwärmte Geliebte freite und holte. Nun schon waren ihre beiden Töchter weggegeben.“³

In *Kinder Sommerfreude* hat der Künstler die ganze Fülle des Sommers geschildert – die Farbigkeit der Blumen in seinem Garten, das intensive, saftige Grün der Wiesen und das leuchtende Blau des Himmels, das sich im Teich widerspiegelt. Alles wird intensiviert durch das Licht der Sommersonne.

Im Hintergrund unseres Gemäldes sind die Mühle und der Hof des Nachbarn Petersen zu sehen. Nolde hat das Gehöft mit Mühle 1922 und 1924 in den Gemälden *Landschaft (Petersens)* und *Landschaft (Petersen II)* dargestellt, das zweite Mal vermutlich im Herbst, mit einem dramatischen dunklen Himmel. Zwischen Utenwarf und dem Petersen-Hof floß die Wiedau.

Die im Mittelgrund von *Kinder Sommerfreude* spielenden Kinder sind möglicherweise die Geschwister Bente und Thöger, Adas Nichte und Neffe aus Kopenhagen.

„Es kamen auch einige Male kleine Neffen und Nichten aus Kopenhagen, uns besuchen. Wie anders waren die Stadtkinder, aber auch in ihrer Weise sehr lieb. Thöger und Bente waren ihre Namen; sie hatten nie einen Storch gesehen, bis einer nebenzu auf der Wiese Frösche suchte. Beide stürmten ihm entgegen, heftig rufend: 'Bring uns ein Kind!' Der Storch aber flog weg. 'Leise müßt ihr rufen' sagte meine Ada. Am nächsten Tag, als er nun wieder da war, huschten sie ganz, ganz still zu ihm hin und sagten ganz leise: 'Lieber Storch, bring uns ein Schwesterchen!' und dann liefen sie zu uns hin: 'Jetzt hat er es verstanden, denn er nickte!' – Sie erhielten auch wirklich eine Zeitlang danach den kleinen vielgeliebten Bruder Folke. Den folgenden Sommer kam Bente allein. ... Das kleine Stadtmädchen erlebte viel bei uns. Ein halbes Menschenleben nachher schrieb aus Edinburgh die junge Frau, die sie nun geworden war, schwärmend noch sich all der ländlichen Utenwarfer 'Herrlichkeiten' erinnernd: 'Die Kuhfladen, die Schwalbennester, die Mülle-Katze, das Fischen, das Baden, der Storch,

Emil Nolde
Landschaft (Petersen II)
1924

Urban 986
Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde

² ebenda, S. 68

³ ebenda, S. 10



die Hecktore, das Märchenlesen, die Moskitonetze, die Kaffeemühle!“⁴

Unterhalb der Warft steht im Bild eine Fluttermühle, deren stoffbespannte Flügel sich im Teich spiegeln. Dies sind kleine, mobile Windmühlen, in Dänemark und Friesland Tjasker genannt. Sie sind mit einer archimedischen Schraube verbunden, die aus den schmalen Sielen das Wasser schöpft, um tief liegende Flächen und Weiden zu entwässern. Nolde hat das Aufstellen der Mühle schriftlich festgehalten:

„In dem kleinen Dörfchen Lust, am schönen Ruttebüll-tief, wohnte Nikolai Nielsen, unser Tagelöhner, Adolph, der Fischer, und Kloisen, der Tischler, der unsere Mühle, das lustige, kleine Ding, baute. Ich arbeitete währenddem und malte den *Geburtstag der Windmühle*, wo Hund und Hahn so lustig tanzen, und auch den 'Idealen Misthaufen' mit seinem glücklichen Federvieh.“⁵

Sowohl die Schilderungen im Tagebuch als auch die Gemälde und Aquarelle, die Nolde in diesen Jahren schuf, belegen seine Freude, wieder in seiner Heimat zu sein, und die Intensität, mit der er die Landschaft und die ihn umgebende Natur genoß und zu schätzen wußte. Er nahm alles sehr bewußt war und sah es mit den Augen des Malers:

„Den kleinen Naturfreuden ging ich nach, wenn wir auf dem Lande weilten. Nur wer auf dem Lande lebt während des Vorfrühlings und des Spätherbstes, der Morgenstunden und der Abende, der sieht und hört alles wirklich. Aber auch die Mittagsstunden haben ihr besonderes Gepräge, wenn die Sonne sticht, die Bremsen kommen,

die Rinder toben und laufen mit hochgestrecktem Schwanz, bis sie unter schattigem Busch stehen, im Reet sich versteckend, oder am allerliebsten gleich plumps ins Wasser sich stürzen. Es war ganz herrlich, wenn drüben an der Wiedau die 18 großen, mächtigen Nommenhem-Ochsen angestürzt kamen, ins Wasser hinein, so dass man vor Spritzen sie kaum noch sehen konnte. Dann standen sie beruhigt stundenlang in kleinen Gruppen, den Schwanz ins Wasser tauchend und die Nässe in Ringen um sich schleudernd, dass Fliegen und Bremsen fernblieben. Auch die Spiegelung ihrer rotbunten Pracht in dem stillen Wasser war ganz wunderbar.

Und schön ist das Schwärmen der Bienen in heißer Mittagssonne, ihrer jungen Königin huldigend und folgend, bis sie in großer Traubenform an einem Ast im Garten surrend hängen, wie rufend: 'Nun sind wir da! Zur Arbeit bereit!'

Und gar schön sind die schwärmenden weißen Wassermücken, die den Menschen nichts tun, aber in warmen Abendstunden über die Gräben wie wogende Silberwolken auf und nieder sich heben und senken. – Es ist, als ob man solche kleinen Wunder alle wohl gern sehen darf, aber nicht malen kann, und ich möchte es doch so gern versuchen, wenn ich einmal den Mut hierzu finde.

Wie der Abend, so ist auch der Morgen voller Reize und Schönheit. Das Leben in Glück und Frische erwacht: die Pferde wiehern, die Rinder brüllen, der Bulle brummt – und dann kommen knarrend die ersten Heu- oder Kornwagen gefahren. Üppige, schöne Welt überall. Meine Schönheit, die Heimat hier.“⁶

Haus Utenwarf, um 1920

Fluttermühle/Tjasker in Friesland

⁴ Emil Nolde, *Welt und Heimat*, Köln 1965, S. 169

⁵ ebenda, S. 169

⁶ Emil Nolde, *Reisen · Ächtung Befreiung 1919-1946*, 2. Auflage, Köln 1967, S. 70 f.



EMIL NOLDE

NOLDE/SCHLESWIG 1867 – 1956 SEEBÜLL

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.“¹

Ada arbeitete schwer, sie fuhr mit dem Pferdewagen Kohlen zu holen und „machte alle schwierigen Arbeiten, damit ich beim Malen bleiben könnte“.²

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 Italien-

rundreise 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 schönster blühender Orchideen“³ 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.

links:

Emil Nolde schreibend, 1909

¹ Emil Nolde, Welt und Heimat, Köln 1965, S. 150

² ebenda, S. 152

³ Emil Nolde, Reisen · Ächtung Befreiung, Köln 1967, S. 64-65

Picasso



TROIS FEMMES À LA FONTAINE 1921

PABLO PICASSO

Öl auf Leinwand
1921
19,2 x 23,8 cm
signiert unten rechts

Zervos IV, 315

Provenienz

Wright Ludington, Santa Barbara (1945)
M. Knoedler & Co. Inc., New York
Henry T. Mudd, Pasadena
Richard L. Feigen & Co. Inc., New York
Norton Simon Foundation, Pasadena
Acquavella Galleries, New York
Privatsammlung (2003)
Privatsammlung Europa (2007)

Ausstellungen

Museum of Art, Wright Ludington Collection, San Francisco 1945
Musée des Arts Décoratifs, Paris 1955. Picasso Peintures: 1900-1955. Nr. 54
University of California Art Galleries, Los Angeles 1961. 'Bonne Fete' Monsieur Picasso. Nr. 13, mit Abb.
County Museum of Art, Los Angeles 1971. Picasso in Southern California Collections:
A Tribute to Picasso at 90. Nr. 37

Literatur

Zervos, Christian. Pablo Picasso. Paris 1951. Vol. IV, S. 116, Nr. 315 mit Abb.
The Picasso Project. Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture: Neoclassicism I
1920 - 1921. San Francisco 1995. S. 230, Nr. 21-209, mit Abb.
J. Palau i Fabre. Picasso 1917 - 1926: From the Ballets to Drama. Barcelona 1999. S. 511,
Nr. 1057, Abb. S. 281.



TROIS FEMMES À LA FONTAINE 1921

PABLO PICASSO

Dieses Gemälde ist Teil einer Gruppe von mindestens 18 vorbereitenden Gemälden und Zeichnungen, die Picasso für eines seiner bedeutendsten neoklassischen Werke geschaffen hat: *Trois femmes à la fontaine* von 1921, das sich heute im Museum of Modern Art in New York befindet. Picasso bediente sich für diese Arbeiten verschiedener Techniken, darunter Ölmalerei, Gouache, Pastell und Bleistift, und er schuf sowohl Quer- als auch Hochformate. Er variierte die Posen und Attribute der drei Frauen ebenso wie den Hintergrund der Darstellung.

Bei unserem Bild handelt es sich um ein Ölgemälde, das der monumentalen Version im MoMA bereits sehr nahekommt. Die Komposition, die Gesten der drei weiblichen Figuren, die Attribute, die Szenerie, die Kleidung und die Farben sind denjenigen des großformatigen Gemäldes sehr ähnlich. In den Details hat das kleinere Bild jedoch einen lebendigeren, malerischeren Charakter, und die Unterhaltung der Frauen wirkt bei weitem nicht so statisch. Man könnte diese Version 'hellenistischer' als das 'archaische' Großformat nennen. Die Abmessungen des Bildes sind dabei nicht nur in dieser Werkserie ganz typisch, sondern scheinen so etwas wie Picassos 'Arbeitsgröße' zu sein.

Sowohl die vorbereitenden Gemälde als auch die monumentale Version der *Trois femmes à la fontaine* malte Picasso im Sommer 1921, während eines un-
gemein produktiven Aufenthalts in Fontainebleau, den der Künstler zusammen mit seiner Frau Olga und dem neugeborenen Sohn Paulo verbrachte.

Zusätzlich zur Weiterentwicklung des Kubismus des vorhergehenden Jahrzehnts arbeitete Picasso über den Sommer an einer Reihe von Bildern, die weibliche Figuren mit dem Ernst und der Strenge antiker Skulptur darstellten. Obwohl sein neoklassischer Stil ihm von einigen der dogmatischeren Mitglieder der Avantgarde den Vorwurf eintrug, er verleugne die Moderne, widersprach Picasso entschieden: „Sie reden, als stünde der Naturalismus im Gegensatz zur modernen Malerei. Ich wüßte gerne, ob irgendjemand jemals ein natürliches Kunstwerk gesehen hat.“

Die Quellen der *Trois femmes à la fontaine* sind vielfältig und unterschiedlich. Die wuchtigen Proportionen, idealisierten Gesichtszüge und sanft gewellten Haare der Figuren erinnern an antike Statuen von Göttinnen und Musen. Ihre scharf geschnittenen Augenbrauen und schweren Lider wirken, als seien sie in Stein gemeißelt, und die klassisch inspirierten Gewänder fallen in mächtigen Falten wie die Kannelüren einer dorischen Säule. Die abgetönte, erdfarbige Farbpalette verweist auf die Farbtöne antiker Fresken, während die Dreiergruppe der Frauen an klassische Bilder der Grazien oder der Fates denken läßt.

Schließlich steht das Gemälde in der neoklassizistischen Tradition von Poussin und Ingres, und Picasso nahm tatsächlich ein bestimmtes Werk Poussins zum Vorbild für die Gruppe am Brunnen: es handelt sich um *Eliezer und Rebecca am Brunnen* von 1648, das er im Pariser Louvre studiert hatte. Mehrere Studien eines weiblichen Kopfs und eine Photographie, die Picasso von Olga im Atelier in Fontainebleau





aufgenommen hat, auf welchem sie von den Studien eines Kopfes umgeben ist, der auf *Trois femmes à la fontaine* wiederkehrt, beweisen recht eindrücklich, dass die Figur auf der linken Seite des Gemäldes niemand anderes als Picassos Frau Olga ist.

Wie sehr dieses Thema Picasso zu dieser Zeit interessierte, zeigt sich auch daran, dass der Künstler zwei Radierungen dieser Szene schuf.

In der Periode des 'Klassizismus' in Picassos Werk der 1920er Jahre können zwei hauptsächliche Einflüsse benannt werden: Zum einen seine Reisen nach Italien und sein Interesse an den Werken der Alten Meister, und zum anderen der allgemeine Drang in den Jahren nach dem ersten Weltkrieg, zu den humanistischen Idealen zurückzukehren.

Um 1918 initiierte der französische Dichter Jean Cocteau, ein enger Freund Picassos, die Bewegung des 'Rappel à l'Ordre' ('Ruf zur Ordnung') und veröffentlichte 1926 mehrere Aufsätze in einem Buch desselben Titels, in welchen er eine Rückkehr zu klassischen Themen und dem hohen technischen Niveau forderte, die die Europäische Malerei vor dem Beginn der Moderne bestimmt hatten. Diese Bewegung machte, als Reaktion auf den ersten Weltkrieg, den Wunsch sichtbar, den klassischen, antiken Humanismus zurück zu gewinnen und zugleich der 'deutschen Barbarei' zu trotzen. Tatsächlich

wurde dieser 'Ruf zur Ordnung' von vielen Künstlern und neuen Strömungen in ganz Europa aufgenommen. In Deutschland waren es der Verismus und die Neue Sachlichkeit, in Italien Giorgio de Chirico mit seiner *Pittura Metafisica* und die *Valori Plastici*, in Frankreich, neben vielen anderen, Fernand Léger – um nur einige zu nennen.

Picassos Reisen nach Italien mit den Ballets Russes im Jahr 1917, die Jean Cocteau veranlaßt hatte und die zur späteren Hochzeit mit Olga führten, verstärkten das Interesse des Künstlers an klassischer und antiker Kunst. Picasso sah die Antiken in Rom und Neapel, wo er im Nationalmuseum Zeichnungen nach römischen und griechischen Skulpturen anfertigte. Seine pompejanisch anmutenden Skizzen bezeugen die Anziehungskraft der Antike und wie sehr Picasso die klassische Bildsprache beherrschte. Zur selben Zeit begab sich Picasso aber auch in seine eigene Vergangenheit und ließ sich von einem seiner bedeutendsten frühen Gemälde inspirieren, den *Drei Frauen* von 1908, das annähernd dieselben Maße wie das heute im MoMA aufbewahrte Gemälde *Trois femmes à la fontaine* aus Fontainebleau aufweist. Als Rosenberg einige von Picassos Skizzen nach antiken Vorbildern sah, schrieb er ihm: „vous êtes tout à fait école de Fontainebleau“ (Sie sind ganz die Schule von Fontainebleau).

Pablo Picasso
La source
Kaltadelradierung
1921
Bloch 45



Pablo Picasso
Trois femmes à la fontaine (La source)
1921
Museum of Modern Art, New York



Zeitgleich arbeitete Picasso an Gemälden in einem späten synthetisch kubistischen Stil, und das berühmteste Werk dieser Periode sind die *Drei Musiker*, heute ebenfalls im Museum of Modern Art in New York. Diese simultane Virtuosität in völlig unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksweisen ist der Schlüssel zu Picassos modernistischem Konzept von Malerei. Nicht jeder Kritiker begrüßte Picassos stilistische Bandbreite. Der berühmte deutsche Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe spottete: „Morgens macht er Kuben, und am Nachmittag füllige Damen.“

Während des Sommers von 1921 in Fontainebleau schuf Picasso eine Reihe großer Gemälde in diesen gegensätzlichen Stilen. Er malte nicht nur die Serie verschiedener Versionen der *Trois femmes à la fontaine*, deren ausgreifende, schwere Gesten und klassische Gewänder an die antiken Themen der 'Drei Grazien' oder das 'Urteil des Paris' erinnern. Das genaue Thema dieses Gemäldes bleibt jedoch auf geheimnisvolle Weise unbestimmt, und die Komposition widersetzt sich einer klaren narrativen Lesung. Nur das Auffüllen der Wasserkrüge am beinahe phallischen Brunnenstock gibt einen deutlichen Hinweis auf das symbolische Thema der Fruchtbarkeit und der Zeugung. Picassos Sohn Paulo war gerade geboren,

und so mag das Motiv fruchtbarer Frauen in Harmonie mit der Erde ihm besonders nahe gelegen haben. Auch von den kubistischen *Drei Musikern* schuf Picasso zwei Versionen, die beide vor Spannung und einem makabren Sinn für Bedrohung strotzen. Die unterschiedlichen Versionen der *Drei Musiker* und der *Trois femmes à la fontaine* wurden zur selben Zeit gemalt, und auf Photographien von Picassos damaligem Atelier sieht man, dass er gleichzeitig an klassizistischen und kubistischen Bildern arbeitete. Die *Drei Musiker* sind sowohl das stilistische als auch das psychologische Gegenteil von *Trois femmes à la fontaine*. Durch seine außerordentliche technische Virtuosität konnte Picasso gegensätzliche Malstile nach Belieben überzeugend und wirkungsvoll einsetzen, und er tat dies mit großer Energie – darin ist erneut seine ungewöhnliche Sensibilität für die Willkürlichkeit verschiedener Ausdrucksweisen zu erkennen. Tatsächlich war er vermutlich der erste westliche Künstler, der absichtlich und dauernd auf der relativen Willkürlichkeit der Mittel bildlicher Darstellung bestand. Dies ist einer der typischsten und radikalsten Aspekte seiner gesamten künstlerischen Laufbahn.

Olga Picasso in Picassos Atelier
in Fontainebleau, 1921
Puschkin Museum, Moskau

WRIGHT SALTUS LUDINGTON

Wright S. Ludington wurde im Jahr 1900 in Philadelphia als zweiter von drei Söhnen von Charles H. Ludington geboren, einem Anwalt und Investment Banker. In den 1920er Jahren reiste die Familie immer wieder nach Europa, wo der junge Wright begann, sich für Kunst zu interessieren. Seine Mutter, die sich für den Impressionismus interessierte, starb 1922 an Tuberkulose. Von seinem Erbe kaufte er sein erstes Kunstwerk: einen kleinen Porträtkopf von André Derain.

Er war selbst Künstler, studierte in Yale, an der Pennsylvania Academy of Fine Arts und der Art Students League in New York. Im zweiten Weltkrieg entwarf er Camouflage für die Armee.

1925 erwarb der Vater das Anwesen 'Días Felices' (Glückliche Tage) in Montecito von Henry Dater Jr. Dieser hatte das 4 Hektar große Grundstück 1896 erworben, aber erst 20 Jahre später ein Haus im marokkanischen Stil darauf bauen lassen, das er nie bewohnte.

Charles Ludington starb 1927 und Wright Ludington erbte nicht nur ein großes Vermögen, sondern auch das Anwesen. Er entschloß sich, in Kalifornien zu leben, da er homosexuell war, was in seinem Heimatstaat Pennsylvania unter Strafe stand, in Kalifornien jedoch zumindest ignoriert wurde.

Er benannte das Anwesen in 'Val Verde' um und ließ sich eine Kunstgalerie für seine wachsende Sammlung bauen. Im Atrium des Hauses stellte er klassische antike Statuen auf.

Wright S. Ludington sammelte antike Objekte – manche bis zu 4000 Jahre alt – aus dem Mittleren Osten, Griechenland und Rom ebenso wie moderne Kunst von Picasso, Matisse, Dalí und Degas – und das oft bevor es andere taten. Dabei bevorzugte er Darstellungen menschlicher Figuren.

Er war einer der Gründer des Santa Barbara Museum of Art, 1940 Vizepräsident und 1951 Präsident des Vorstands. Er schenkte dem Museum zu Lebzeiten nicht nur seine Sammlung klassischer Statuen, sondern insgesamt mehr als 300 Kunstwerke.

1955 verkaufte er 'Val Verde' und ließ sich 1957 von dem Architekten Luth Maria Riggs in Montecito ein neues Haus entwerfen, das für seine Sammlung besser geeignet war. Die Ausstellungsräume des Hauses, das er 'Hesperides' nannte, waren spektakulär: er ließ die Wände schwarz streichen, um die Farben der Bilder besser zur Geltung zu bringen.

Wright S. Ludington starb 1992 im Alter von 91 Jahren. Er sammelte bis zum Schluß. Testamentarisch vermachte er dem Santa Barbara Museum of Art weitere 175 Werke, darunter Gemälde von Henri Matisse, Georges Braque, Pierre Bonnard, Henri Rousseau, George Rouault, Maurice Utrillo, Odilon Redon und André Derain, sowie Skulpturen von Aristide Maillol, Jacques Lipchitz und Gaston Lachaise.



PABLO PICASSO

MALAGA 1881 - 1973 MOUGINS

DAS JAHR 1921

Als Picasso 1917 auf Anregung von Jean Cocteau die Ballets Russes von Serge Diaghilew auf ihrer Tournee in Italien begleitete und in Rom Bühnenbilder und den berühmten Vorhang für 'Parade' schuf, war nicht abzusehen, welche Bedeutung diese Reise für sein persönliches und künstlerisches Leben haben würde.

Picasso lernte dabei nicht nur seine spätere Frau Olga Khokhlova kennen, die Tänzerin in der Balletttruppe war und die er 1918 heiratete, sondern er war auch tief beeindruckt von den antiken Kunstschätzen, die er in Rom und Neapel studieren konnte.

Das Jahr 1921 sollte von den Früchten dieser beiden Veränderungen im Leben des Künstlers tief geprägt werden. Am 4. Februar 1921 wurde Olgas und Picassos Sohn Paolo in Paris geboren, wo das Paar in der Rue La Boétie lebte. Den Sommer verbrachten die jungen Eltern in Fontainebleau, erneut ein Vorschlag Cocteaus, wo Picasso sich ein geräumiges Atelier einrichtete.

Es begann eine äußerst produktive Phase im Oeuvre des Künstlers, die sich durch die Parallelität zweier Stile – des synthetischen Kubismus und des Klassizismus – und die Entstehung mehrerer Hauptwerke auszeichnete. Beide Stilrichtungen hatten sich schon Jahre zuvor in Picassos Werk angekündigt, doch erlebten sie in Fontainebleau ihre Apotheose.

Im September folgte die Rückkehr der Familie nach Paris, und am 25. Oktober feierte Picasso seinen 40. Geburtstag. Neben dieser intensiven Phase der Malerei war das Jahr in Picassos Schaffen jedoch in künstlerischer Hinsicht vor allem durch Arbeiten für Theater und Ballett bestimmt.

Daneben unterhielt Picasso sich intensivierende Kontakte zu Literaten, wie die eindrucksvolle Reihe von Dichterporträts zeigt, sei es als Gemälde oder als Illustrationen für die Werke der Autoren: Max Jacob, André Salmon, Paul Valéry und Jean Cocteau sind nur einige Namen, die in diesem Zusammenhang genannt werden können.

Vermutlich noch 1921 oder im darauffolgenden Jahr traf Picasso auf einem mondänen Ball, zu dem ihn vermutlich Olga überredet hatte, Marcel Proust.

Schließlich erschien 1921 Maurice Raynals Buch über den Maler – interessanterweise auf deutsch im Delphin-Verlag, so dass die erst 1922 publizierte französische Fassung die erste Picasso-Monographie in Frankreich überhaupt sein sollte.

Im selben Jahr 1921 wurde Françoise Gilot geboren – Picassos Lebensgefährtin ab 1943.

Pablo Picasso in seinem Atelier, 1922,
photographiert von Man Ray

Routine



LANDSCHAFT IN CAGNES 1923-24

CHAIM SOUTINE

Öl auf Leinwand

1923-1924

60 x 73 cm

mit Signatur unten links

Tuchman/Dunow/Perls L 122

Provenienz

Jacob Goldschmidt, New York (bis 1951)

Perls Galleries, New York (1951)

Edward A Bragaline, New York (1951 bis spätestens 1953)

Jacques Lindon, New York (bis 15. Juni 1961)

Privatsammlung, Paris (ab 15. Juni 1961)

Privatsammlung, Genf

Privatsammlung, USA

Ausstellungen

Perls Galleries, New York 1953. Soutine. Nr. 11. Abb.

La Pinacothèque de Paris, Paris 2007-2008. Soutine. Nr. 41, S. 118, mit Abb.

Museum Thyssen-Bornemisza, Madrid 2008. Modigliani and his time. Nr. 121, S. 173 mit Abb.

Literatur

Werner, Alfred. New York: Soutine: Affinity for an Alien World. Art Digest. New York 1953.

Vol. 28. Nr. 4. S. 17-18.

Courthion, P. Soutine, Peintre du déchirant. Lausanne 1972. S. 228a mit Abb.

Tuchman, Maurice, Dunow, Esti, Perls, Klaus. Chaim Soutine, Catalogue Raisonné.

Köln 1993. Bd. 1, S. 249, Nr. 122 mit Abb.



LANDSCHAFT IN CAGNES 1923-24

CHAIM SOUTINE

Zum Süden Frankreichs hatte Chaim Soutine eine besondere Beziehung – nicht nur, weil er dort viele Jahre malend verbrachte, sondern weil seine künstlerisch bedeutsamsten Bilder bei seinen Aufenthalten in Céret und Cagnes entstanden sind.

1913 war Soutine als 20-jähriger, bitterarmer Künstler aus dem damaligen Litauen nach Paris gekommen, und es zog in sogleich in die Künstlerkolonie 'La Ruche' in Montparnasse, wo auch Chagall, Léger, Archipenko, Zadkine, Kisling und Laurens ihre Ateliers hatten. Bald lernte er Amedeo Modigliani kennen, zu dem er eine enge Freundschaft entwickelte, die mit Modiglianis frühem Tod bereits 1920 jäh endete.

Modigliani hatte aber dennoch großen Einfluss auf Soutine; und er war es auch, der dafür sorgte, dass der polnische Kunsthändler Leopold Zborowski, bei dem Modigliani bereits unter Vertrag war, sich auch Soutines annahm. Bis dahin war die gelebte Armut ständiger Begleiter seines Lebens gewesen, die der Künstler auch in seinen Stilleben verarbeitete: Dokumente der Kargheit und Entbehrung. Mit dem Vertrag bei Zborowski, der ihm 5 Francs an Tagesgage im Gegenzug für sämtliche seiner Werke versprach, veränderte sich die Situation zumindest ein wenig.

Mit Zborowski und seinem Freund Modigliani unternahm Soutine 1918 eine erste kurze Reise in den Süden Frankreichs, die sie nach Vence und Cagnes-sur-Mer führte. Bereits im darauffolgenden Jahr schickte

Zborowski seinen Schützling zu einem längeren Aufenthalt in den Süden nach Céret, nahe der spanischen Grenze. Hier, wo Picasso und Braque den Kubismus feierten, erhoffte sich Zborowski einen Inspirationsschub für Soutine, der später sagte: „Ich habe den Kubismus selbst nie berührt, obwohl ich mich einmal von ihm angezogen gefühlt habe. Als ich in Céret und Cagnes malte, gab ich mich unwillkürlich seinem Einfluss hin und die Ergebnisse waren nicht ganz banal. Aber schließlich ist Céret an sich alles andere als banal.“ Soutines Aufenthalt in Céret dauert bis 1922 an und für den Maler wurden es drei einsame und harte Jahre. Es entstanden über 100 Arbeiten, hauptsächlich Landschaften, deren Kompositionen und Malweise ohne Rücksicht auf irgendwelche Maltraditionen sind: expressiv, eruptiv, wild und abstrakt. Zurück in Paris, steigerte sich Soutines Bekanntheit schlagartig, als der amerikanische Sammler Albert C. Barnes ein Konvolut von über 50 Arbeiten, hauptsächlich aus der Céret-Zeit erwarb. Soutine selbst distanzierte sich bald von seinen Céret-Bildern und zerstörte jene, die sich noch in seinem Besitz befanden und alle, die er auftreiben konnte.

Bereits Anfang 1923 ermutigte Zborowski Soutine zu einem zweiten Aufenthalt in Südfrankreich, diesmal in Cagnes-sur-Mer, wo auch Renoir seit 1907 bis zu seinem Tod 1919 lebte und sein Spätwerk schuf.

Soutine fühlte sich auch hier nicht wohl, die mediterrane Natur bot ihm keine Heimat. Dennoch war sein Schaffensdrang ungebrochen und es entstanden expressive, fast rhythmische Arbeiten, die einen





ganz anderen Duktus als die Céret-Bilder aufweisen. Er malte das Städtchen Cagnes, das auf einem Hügel gelegen ist, in vielen Variationen. Eine davon ist die uns vorliegende Arbeit *Landschaft in Cagnes* von 1923:

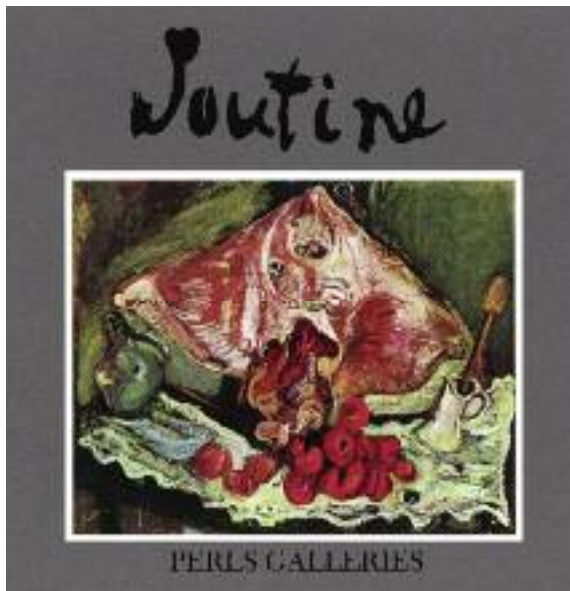
Der kraftvolle Pinselduktus zieht den Betrachter sofort über das dargestellte Sträßchen in die auf einem Hügel liegende Stadt förmlich hinein. Der Sog scheint aber auch die umliegende Landschaft und die Häuser zu erfassen, die sich in einem amorphen Strudel den Biegungen der Strasse anpassen. Die Palette ist mediterran und changiert zwischen kräftigen Ockertönen, dem rauen Grün der südlichen Vegetation und leuchtendem Rot, das vereinzelt die Dächer der Häuser beschreibt, als auch im komplementären Kontrast die grünen Partien der Komposition auflockert, umrahmt vom flirrenden Kobalt des Himmels. Die

Unterschiede zu den Céret-Bildern sind offenkundig: der bisweilen borstige, zackige Duktus, die dunklen Farben und das fast hektische Empfinden aus jener Zeit sind helleren Farben und einem amorphen Duktus gewichen, der die Komposition und die Farben aber weiterhin in Bewegung hält. Die Bewegung verbleibt aber in der Bildkomposition, fasst sie ein und erzeugt dadurch eine bestimmende Prägnanz, der sich kein Betrachter entziehen kann. Während in den Céret-Bildern die Komposition über den Bildrand hinauszupreschen scheint und oft schwer lesbar ist, wird die Motivik in den Cagnes-Bildern wieder erkennbar. Soutines Malweise wird beschreibender und ruhiger und lässt dem Auge die Möglichkeit, in der Komposition des Bildes zu verweilen.

Ansicht von Cagnes, um 1900

Pierre-Auguste Renoir
Terrasse à Cagnes
1905
Privatsammlung

PROVENIENZ KLAUS PERLS



Klaus Perls, 1912 in Berlin geboren ging 1933 zunächst nach Paris, wo seine Mutter eine Galerie eröffnete, dann nach New York. 1935 eröffnete er seine Galerie, mit der er 1954 in ein Stadthaus in der Madison Avenue umzog, er und seine Frau wohnten über den Geschäftsräumen. Er hielt Soutine schon früh für einen der größten Meister des 20. Jahrhunderts und fast jedes Gemälde von Soutine, das in den USA verkauft wurde, ging durch seine Hände.

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

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

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



CHAIM SOUTINE

SMILOVICH / MINSK 1893 – 1943 PARIS



DIE JAHRE 1923-24

Im Januar des Jahres 1923 erschien in der Zeitschrift 'Les Arts à Paris' der erste Artikel über Soutine, verfasst vom Galeristen und Förderer der Künstler Paul Guillaume. Dieser veranstaltete im selben Jahr in seiner Galerie eine große Ausstellung zur Sammlung von Albert C. Barnes. Die Ausstellung fand großen Anklang in Paris und Barnes fühlte sich ermutigt, seine Sammlung auch dem amerikanischen Publikum vorzustellen, allerdings beschränkt auf die Gegenwartskunst, darunter 19 Werke von Soutine. Die Präsentation in der Academy of Fine Arts in Philadelphia fiel beim Publikum durch; eine große Enttäuschung für den Sammler.

Durch Barnes und dessen Aufsehen erregenden Großeinkauf von Werken bei Zborowski, war Soutine in Paris nicht nur über Nacht berühmt geworden, sondern sein Marktpreis war in die Höhe geschneilt. Verkäufe auf Auktionen mehrten sich und Zborowski zahlte seinem Künstler bald 25 Francs, statt der ursprünglichen 5 Francs am Tag. Die Tage der Armut waren für Soutine endlich gezählt.

Zum Malen war er Anfang des Jahres in den Süden Frankreichs zurückgekehrt, doch eine neue Heimat fand er hier nicht und er unterbrach seinen Aufenthalt in Cagnes-sur-Mer mehrmals, um nach Paris zu fahren. Hier stöberte er auf Flohmärkten alte Leinwände aus dem 17. Jahrhundert auf, die er übermalte und als Untergrund für seine eigenen Arbeiten nutzte. Zahlreiche Besuche im Louvre bei den alten Meistern inspirierten ihn für sein eigenes Werk. Die Auseinandersetzung mit Jean Siméon Chardins Stilleben *La raie* führte beispielsweise zur Serie der Rochen-Stilleben.

Amedeo Modigliani
Chaim Soutine
1916
Privatsammlung

DANKSAGUNG

Unser besonderer Dank gilt Innegrit Volkhardt vom Hotel Bayerischer Hof, München für die ungewöhnliche Bereitschaft, uns einige Interieurs des Hotels für unseren Katalog photographieren zu lassen. Unser Dank geht auch insbesondere an Frau Lachner und das Team vom Bayerischen Hof, die uns und unserem Photographen alle Türen öffneten. Siehe S. 51, 61, 71, 89.

Wir danken Inge und Dr. Wolfgang Henze und Frau Mikeladze vom Ernst Ludwig Kirchner Archiv in Wichtrach bei Bern herzlich für ihre Unterstützung. Sie haben uns nicht nur großzügig Abbildungen zur Verfügung gestellt, sondern waren auch immer bereit, ihr fundiertes Wissen mit uns zu teilen.

Ein besonderer Dank geht auch an Dr. Christian Ring und die Nolde-Stiftung in Seebüll, besonders Frau Sabine Zeh, die uns mit Abbildungen und Recherchen unterstützten.

Wir danken Frau Angelica Jawlensky-Bianconi vom Alexej von Jawlensky-Archiv S.A. in Locarno, die jederzeit ein offenes Ohr für uns hat und immer bereit ist, unsere Fragen zu beantworten.

Unser Dank geht auch an das Max Beckmann Archiv der Max Beckmann Gesellschaft, München.

Wir danken François du Chatenet, der uns großzügigerweise Photos der Ferme-Musée Léger in Lisoires zur Verfügung gestellt hat.

© DER ABBILDUNGEN

© VG Bild-Kunst, Bonn 2015: Max Beckmann, Fernand Léger

© Nolde Stiftung Seebüll, 2015

© Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Seite 1 und 14: © Helga Fietz, courtesy Beckmann-Archiv

Seite 25: © picture alliance / akg-images

Seite 34: © Photo vom Alexej von Jawlensky-Archiv S.A. zur Verfügung gestellt

Seite 42 - 55 © Alle Zusatzabbildungen und Photos vom Ernst Ludwig Kirchner-Archiv zur Verfügung gestellt

Seite 63: © François du Chatelet

Seite 66: © picture-alliance / Imagno

Seite 74: © Photo von der Nolde-Stiftung Seebüll zur Verfügung gestellt

Seite 82: © Abbildung von der Nolde-Stiftung Seebüll zur Verfügung gestellt

Seite 83: © Photo von der Nolde-Stiftung Seebüll zur Verfügung gestellt

© Feanwâlden tsjasker von Theun – Eigenes Werk.

Lizenziert unter CC BY-SA 3.0 über Wikimedia Commons

Seite 84: © Photo von der Nolde-Stiftung Seebüll zur Verfügung gestellt

Seite 92: © Succession Picasso

Bildquelle: bpk / RMN – Grand Palais / Paris, Musée Picasso / Béatrice Hatala

Seite 93: © Museum of Modern Art, New York, USA/Bridgeman Images

Seite 94: © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Seite 96: © Man Ray Trust / VG Bildkunst / Telimage – 2015

Seite 104 rechts: © Bridgeman Images

Seite 106: © Klüver Martin Archive

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

Eine Auswahl der Werke wird auf der

TEFAF Maastricht 2015

13. - 22. März präsentiert
und anschließend in der Ausstellung

MEISTERWERKE

in der Galerie Thomas
Maximilianstraße 25, München
vom 26. März bis 16. Mai 2015.

IMPRESSUM

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

Meisterwerke V
Katalog 128
© Galerie Thomas 2015

Katalogbearbeitung:
Silke Thomas
Patricia von Eicken
Dr. Sarah Dengler
Dr. Ralph Melcher

Photos:
Walter Beyer
Sabine Urban

Layout:
Sabine Urban, Gauting

Lithos:
Reproline mediateam GmbH + Co. KG, München

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

Mo - Fr 9 - 18 · Sa 10 - 14

Maximilianstrasse 25 · 80539 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