



# *Rendez-* VOUS

Picasso, Chagall, Klein  
und ihre Zeit |  
and Their Times



*Rendez-vous*

HEIDIHORTENCOLLECTION

# *Rendez-* VOUS

Picasso, Chagall, Klein  
und ihre Zeit |  
and Their Times





## *Vorwort und Dank*

Die diesjährige Sommerausstellung der Heidi Horten Collection lädt die Besucherinnen und Besucher ein, anhand ausgewählter Werke der Sammlung eine Reise durch Frankreich – von der Küste der Normandie bis an die Côte d’Azur – zu unternehmen. Sie führt an Orte, die wichtige Stationen im Leben und im Werk von Künstlerinnen und Künstlern darstellten. Wesentliche Impulse für die Kunst des 20. Jahrhunderts gingen dabei von Paris und dem Süden aus.

Zudem gibt die Ausstellung auch Einblicke in die Lebenswelt der Stifterin und stellt mit ihrer an der Côte d’Azur gelegenen Villa Dubeau sowie den Yachten *Carinthia VI* und *Carinthia VII* Lebensräume von Heidi Horten vor. Noch zu Lebzeiten ihres Ehemannes Helmut Horten waren diese Treffpunkte von Größen aus Wirtschaft, Politik, Kultur und Jetset. In der Ausstellung lassen Interieurs und Fotografien aus den 1970er- und 1980er-Jahren den Esprit jener Zeit wieder aufleben. Im Tea Room des Museums finden persönliche Objekte französischer Provenienz – von Cartier über Lalique bis hin zu weniger bekannten Designern und Herstellern – einen würdigen Rahmen.

An der Vorbereitung und Umsetzung dieser Ausstellung waren zahlreiche Personen beteiligt. An erster Stelle möchte ich Véronique Abpurg und Rolf H. Johannsen danken, die für die Idee und Konzeption der Ausstellung verantwortlich zeichnen. Ebenso gilt mein Dank den Katalogautorinnen und -autoren, die mit ihren Beiträgen in das Lebensumfeld der Künstlerinnen und Künstler wie auch der Stifterin Heidi Horten eintauchen lassen. Pia Sääf möchte ich für ihre Mitarbeit am Katalog und die Umsetzung der Pressearbeit für das Museum herzlich danken. Das gelungene grafische Konzept des Katalogs verantwortet Christian Schienerl. Ein herzliches Dankeschön geht an Itai Margula, der – die Museumsarchitektur aufgreifend und weiterdenkend – ein variables Display entwickelt hat, das im Sinne der Nachhaltigkeit auch in zukünftigen Präsentationen Verwendung finden wird. Mein weiterer Dank gilt Sahin Ertekin, der die technische Umsetzung der Ausstellungsarchitektur innehatte. Last, but not least geht mein herzlicher Dank an den Beirat der Heidi Horten Collection sowie an alle Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, die an der Realisierung der Ausstellung beteiligt waren.

Es ist ein großes Privileg, die Werke der Sammlung von Heidi Horten präsentieren und somit ihr Vermächtnis mit einer interessierten Öffentlichkeit teilen zu können. Ich lade Sie herzlich ein, sich mit uns auf dieses Rendez-vous einzulassen und die Schönheit der Kunst sowie der mediterranen Lebenswelt von Heidi Horten zu entdecken.

## *Foreword and Acknowledgments*

This year’s summer exhibition at the Heidi Horten Collection invites visitors to travel through France to the coasts of Normandy and the Côte d’Azur to discover works from the collection that illustrate significant milestones in the lives and development of the artists. Paris and the South of France played an essential role in the development of art in the twentieth century. Furthermore, the exhibition offers insights into the life of the museum’s founder and Heidi Horten’s surroundings, such as the Villa Dubeau on the Côte d’Azur and her yachts *Carinthia VI* and *Carinthia VII*. They served as popular meeting places for celebrities from business, politics, culture, and the jet set during Helmut Horten’s lifetime. In the exhibition, photographs and staged interiors from the 1970s and 1980s capture the spirit of the time. In addition, personal items with a French provenance, from Cartier and Lalique to lesser-known designers and manufacturers, find a suitable setting in the museum’s Tea Room.

It took a genuine team effort to plan and execute this exhibition. First and foremost, I wish to thank Véronique Abpurg and Rolf H. Johannsen, who were instrumental in developing the exhibition’s concepts and ideas. I am also grateful to the authors of the catalogue, whose contributions allow us to become immersed in the lives of the artists and our founder Heidi Horten. I sincerely thank Pia Sääf for her collaboration on the catalogue and the museum’s press outreach. My compliments go to Christian Schienerl, the mastermind behind the catalogue’s successful graphic design. I want to extend a special thanks to Itai Margula, who, after considering and rethinking the museum’s architecture, developed a variable display that will also be used in future presentations in the interest of sustainability. In addition, I am grateful to Sahin Ertekin for his technical expertise in implementing the exhibition architecture. Last but not least, I would like to thank the Heidi Horten Collection advisory board and all staff members who contributed to the realization of this exhibition.

It is truly an honor to be given the opportunity to present Heidi Horten’s collection and share her legacy with an interested public. Let us take you along on this rendezvous to discover the beauty of Heidi Horten’s art and Mediterranean lifestyle.

## Zur Ausstellung

Die zweite thematische Ausstellung der Heidi Horten Collection lädt – ausgehend von der Idee eines Rendez-vous – zur Begegnung mit jenen in der Sammlung vertretenen Künstlerinnen und Künstlern ein, in deren Biografien Frankreich eine zentrale Rolle gespielt hat. Heidi Horten hatte mit Wohnsitzen in Paris und Antibes eine tiefe Affinität zum Land und zu seiner Kunst entwickelt, was sich in ihrer Sammlungstätigkeit deutlich manifestieren sollte. Neben den weiteren Schwerpunkten – zu denen Wien um 1900, der deutsche Expressionismus, Arte povera, Pop-Art oder die zeitgenössische Kunst gehören – kann also durchaus auch von einer „französischen Sammlung“ gesprochen werden.

In einer Zusammenschau mit Werken von über 50 ausgestellten Künstlerinnen und Künstlern bieten bedeutende Konvolute – so von Pablo Picasso, dessen Todestag sich 2023 zum 50. Mal jährt, sowie von Marc Chagall und Yves Klein – die Möglichkeit, vertiefend auf das künstlerische Schaffen im Kontext der Zeit einzugehen. Die ausgestellten Werke sind zwischen den 1890er- und den 1970er-Jahren entstanden, also in einer Zeit markanter weltpolitischer Ereignisse, tiefgreifender gesellschaftlicher Veränderungen und richtungsweisender künstlerischer Bewegungen. Ihre Zeit ist den Werken eingeschrieben und sie vermögen es, in der jeweiligen Sprache der Künstler Zeugnis darüber abzugeben.

Die Ausstellung folgt dem Ansatz, biografische Momente der Künstler und Künstlerinnen hervorzuheben und sie an jene Orte zu begleiten, die wichtige Stationen in ihrer künstlerischen Entwicklung darstellten. So spiegeln die unterschiedlichen Kapitel einerseits die Bedeutung von Paris, andererseits die des Midi – des Südens Frankreichs – als Impulsgeber und Nährboden für die Entstehung und Verbreitung bedeutender Kunstbewegungen des 20. Jahrhunderts. Zudem soll Einblick in das enge Beziehungsgeflecht gegeben werden, das zwischen den Künstlern sowie mit Dichtern und Literaten bestand.

Um 1900 entwickelt sich Paris als Ort der persönlichen und künstlerischen Freiheit zur unangefochtenen Welthauptstadt der Kunst. Wie ein Magnet zieht die Stadt junge Künstlerinnen und Künstler, aber auch der Moderne gegenüber aufgeschlossene Galeristen, Kunsthändler, Kritiker und Mäzene an, die Henri Matisse und dem Fauvismus sowie Pablo Picasso, Georges Braque und dem Kubismus zum Durchbruch verhelfen. Doch wie so viele Künstlerexistenzen beginnt auch die Picassos in Armut, bevor sich um 1910 Erfolg einstellt. Zu dieser Zeit gehört er schon zur älteren Generation der Künstler, die sich in der Nachfolge von Pierre-Auguste Renoir und Henri de Toulouse-Lautrec am Montmartre angesiedelt hatte. Die Vertreter der jüngeren Generation um Marc Chagall und Chaim Soutine, die in den Jahren

## The Exhibition

This second thematic exhibition at the Heidi Horten Collection takes its inspiration from the idea of a rendezvous: it is an invitation to meet those artists in the collection whose lives were shaped by France. While residing at her homes in Paris and Antibes, Heidi Horten developed a deep appreciation for the country and its art, a passion that would guide her collecting activities. Alongside other significant focal points of the collection—Vienna around 1900, German Expressionism, Arte povera, Pop Art, or contemporary art—one might also speak of a “French collection.”

As part of the survey of works by more than fifty artists, larger bodies of work such as those by Pablo Picasso—who will be commemorated in 2023 upon the fiftieth anniversary of his death—and Marc Chagall and Yves Klein offer the opportunity for a closer examination of artistic expression in the context of the period. The works on display were created between the 1890s and the 1970s, and thus in the midst of significant global political events, profound social changes, and trend-setting artistic movements. These works bear the indelible stamp of their times, reflected in the artists’ distinct vocabularies.

The exhibition highlights key moments in the artists’ lives and follows them to locations pivotal to their artistic development. Thus, the show is organized into sections showcasing works that illustrate how Paris, on the one hand, and the Midi, or South of France, on the other, served as a source of inspiration and fertile ground for the emergence and dissemination of major art movements in the twentieth century. Particular attention is paid to the intricate web of relationships that existed between the artists themselves as well as with poets and writers.

Around 1900, Paris became the undisputed world capital of art because it offered freedom of expression and a space for creativity to flourish. The city attracted young artists like a magnet, but also gallerists, critics, and patrons of the arts who were open to Modernism and who helped Henri Matisse and Fauvism, as well as Pablo Picasso, Georges Braque, and Cubism achieve their breakthroughs. Picasso began his life in poverty, like many others, before becoming successful around 1910. By this time, however, he was part of an older generation of artists who had settled in Montmartre, following in the footsteps of Renoir and Toulouse-Lautrec. Members of the younger generation, particularly those from Eastern Europe who flocked to Paris in the years preceding World War I, sought a place to stay and make a living. They settled in Montparnasse, near the artists’ hangouts Café du Dôme and Café La Rotonde and the apartments of Gertrude Stein and Hélène d’Oettingen, where the avant-garde congregated in their salons. These salons functioned as small intellectual centers. Regardless of social

vor dem Ersten Weltkrieg vor allem aus Osteuropa nach Paris strömen, suchen sich Bleibe und Auskommen in Montparnasse, unweit der Künstlertreffpunkte Café du Dôme und Café La Rotonde, der Wohnungen von Gertrude Stein und Hélène d'Oettingen, die in ihren Salons die Avantgarde zusammenbringen. Diese Salons sind kleine intellektuelle Zentren, in denen jenseits gesellschaftlicher Schranken über die jüngste Entwicklung von Kunst und Literatur, Theater und Musik diskutiert und debattiert wird.

Doch nicht nur von Paris, sondern auch vom Süden Frankreichs gehen wichtige Impulse für Kunstbewegungen der Moderne aus. Während der Midi unter dem aus Aix-en-Provence stammenden Paul Cézanne als Labor des Kubismus wirkt, ist er für einen zweiten Wegbereiter der Moderne, nämlich für Vincent van Gogh, ein Sehnsuchtsort, der ihm durch die Wirkung des Lichtes zur Erneuerung seiner Kunst verhilft. Van Gogh verlässt Paris, lässt sich im Süden nieder und ist auch hier ein Vorreiter, dem zahllose Künstler folgen: Paul Signac entdeckt erst Collioure, dann Saint-Tropez für sich; Pierre-Auguste Renoir zieht 1903 nach Cagnes-sur-Mer, einen kleinen Ort zwischen Antibes und Nizza, und lebt dort bis zu seinem Tod 1919; Pierre Bonnard erwirbt 1926 ein Haus in Le Cannet, einem Luftkurort oberhalb von Cannes, und zieht sich von 1939 bis zu seinem Tod 1947 komplett dorthin zurück. Henri Matisse, der nach einem Giftgasangriff im Ersten Weltkrieg ein chronisches Lungenleiden hat, kommt auf der Suche nach einem heilsamen Klima 1917 nach Nizza. Die Stadt und ihr Umland werden für ihn zu einem zentralen Wirkungsort. Marc Chagall hat die Region um Nizza bereits in den 1920er-Jahren bereist und lässt sich 1950 nach seinem Exil in New York zunächst in Vence, ab 1966 dann in Saint-Paul-de-Vence nieder. Fernand Léger hält sich nach seinem Exil in den USA vermehrt in Biot auf, um seiner keramischen Arbeit nachzugehen. Pablo Picasso schließlich – er lebt ab 1947 durchgehend an der Côte d'Azur, erst in Antibes und Vallauris, dann in Cannes und zuletzt in Mougins – wird die Region prägen wie kaum ein anderer Künstler. Mit dem Werk des 1928 in Nizza geborenen Yves Klein lässt sich die neue Tendenz der Entgrenzung der Malerei ab den 1950er-Jahren nachzeichnen und dem Aufbruch in eine neue, international vernetzte Kunstszene nachspüren.

Das Erbe der Künstler des Südens bleibt durch hochkarätige regionale Museen und Stiftungen bis heute lebendig. So wie die Künstler ihrerseits von der Region inspiriert wurden, hat sie durch die Spuren, die die Künstler hinterlassen haben, eine eigene Identität als Ort der Kunst entwickelt. So hat die Kunst wesentlich zur jener „Faszination Côte d'Azur“ beigetragen, die auch im Leben von Heidi Horten prägend war. Sie wird in der Ausstellung durch die Begegnung mit Heidi Hortens persönlicher Lebenswelt, die sie um die modernistische Villa Dubeau in Antibes gestaltet hat, erlebbar.

divisions, the most recent developments in art and literature, theater and music, were discussed and debated.

Not only Paris, however, but also the South of France played a significant role in the emergence of Modernist art movements. While the Midi acted as an incubator for Cubism in the hands of Aix-en-Provence native Paul Cézanne, Vincent van Gogh, another pioneer of Modernism, also found fertile ground there in his efforts to harness the effects of light, breathing new life into his art. Van Gogh left Paris and settled in the south, where he once again became a trailblazer for numerous artists: Paul Signac, who discovered for himself Collioure and then Saint-Tropez; Auguste Renoir, who settled in 1903 in Cagnes-sur-Mer, a small town between Antibes and Nice, where he died in 1919; and Pierre Bonnard, who purchased a home in Le Cannet, a health resort above Cannes in 1926, where he retired in 1939 and died in 1947. In 1917, Henri Matisse came to Nice seeking relief from a chronic lung condition after being poisoned by gas during World War I. The city and its surroundings became the focal point of his artistic endeavors. Marc Chagall visited Nice in the 1920s and, after returning from exile in New York, settled in Vence in 1950 and Saint-Paul-de-Vence in 1966. In the years following his exile in New York, Fernand Léger regularly returned to Biot to pursue his ceramic work. Finally, no other artist left a more remarkable legacy on the Côte d'Azur than Pablo Picasso. He settled there in 1947, first in Antibes and Vallauris, then in Cannes, and eventually in Mougins. In the 1950s, through the works of Yves Klein, who was born in Nice in 1928, one can trace the emergence of an alternative form of painting that broke free from conventional structures and the rise of a new, globally connected art scene.

Today, high-profile regional museums and foundations continue to preserve the legacy of the artists of the south. Just as the land inspired the artists, so the region created its own identity as a place of art through imprints left by the artists. Thus, art contributed significantly to that “love affair with the Côte d'Azur” that also shaped Heidi Horten's life. The exhibition makes this fascination clear by examining Heidi Horten's personal world in Antibes, at the center of which was the Modernist Villa Dubeau.



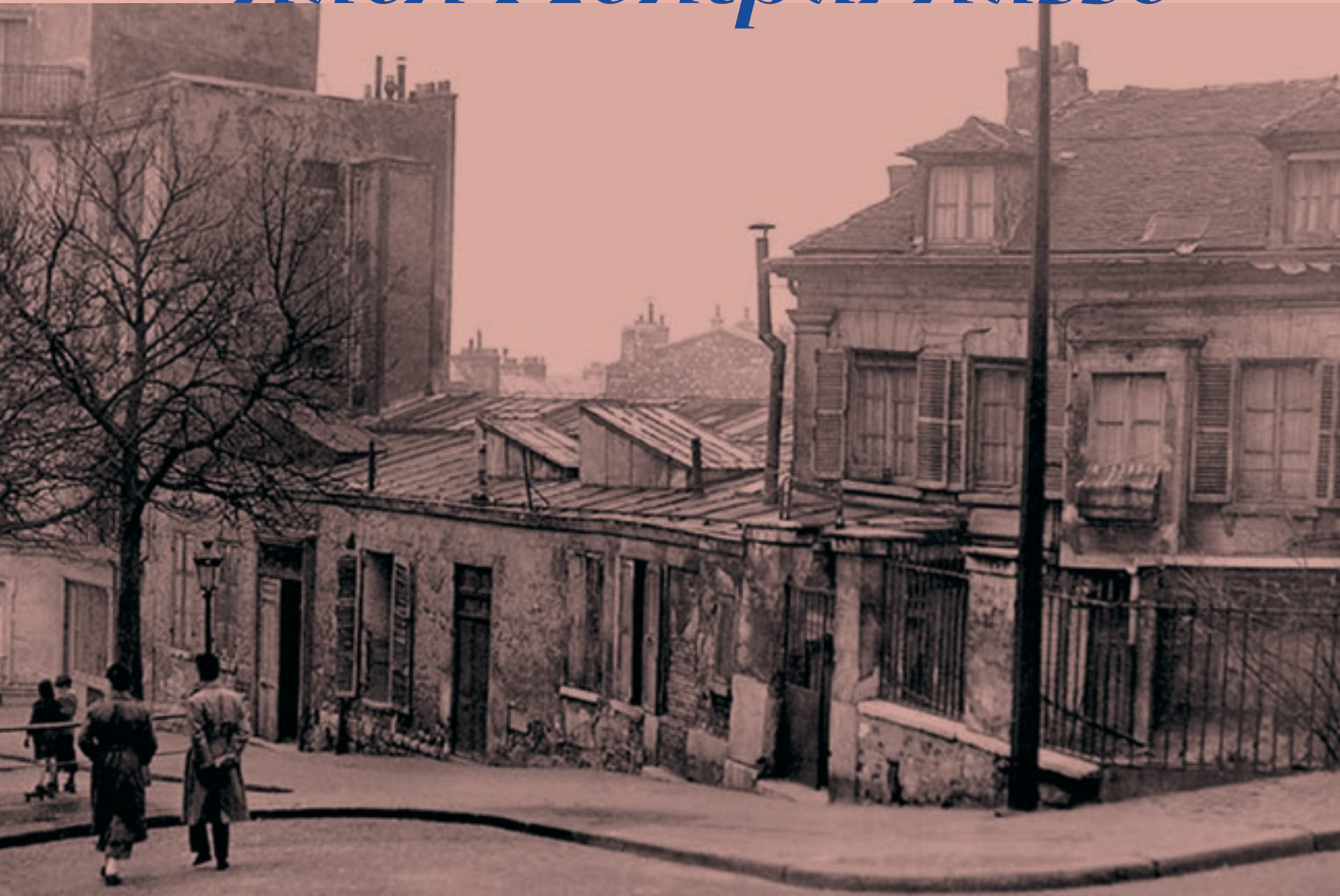


*Rendez-vous  
à Paris*

Rue du Calvaire, Montmartre,  
1909, Bibliothèque national  
de France



# Von Montmartre nach Montparnasse



Bateau-Lavoir, Montmartre, ca. 1910

Kaum zu glauben, dass eine alte, heruntergekommene Klavierfabrik am Montmartre (s. 14) in der Rue Ravignan 13 an der Place Émile Goudeau im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zum Hotspot der Kunst, zum Ort radikaler Neuerungen mit Auswirkungen auf die gesamte westliche Entwicklung wird. Das Gebäude ist seit den 1890er-Jahren Atelierhaus. Friedrich Ahlers-Hestermann, einer der zahlreichen deutschen Künstler, die Paris bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges bevölkern, beschreibt es wenig schmeichelhaft als „unheimlich große Holzbaracke, die, nach der Place Ravignan zu einstöckig, sich hinten fünf Stockwerke tief am Abhang“ erstreckt.<sup>1</sup> Dem Kunstkritiker Maurice Raynal zufolge wurde das Haus, „das aus äußerst dünnen Brettern erbaut, abwechselnd mit einem Bauernhaus und mit einer kleinen Schüssel verglichen [...], und das jedenfalls niemals eine Gesellschaft gegen Feuer versichern wollte“.<sup>2</sup> Seinen Namen – Bateau-Lavoir – verlieh ihm der französische Maler und Dichter Max Jacob, der sich beim Anblick des Hauses an Wäscherei-Hausboote auf der Seine erinnert fühlte.<sup>3</sup> Als Bateau-Lavoir ging das Haus dann auch in die Kunstgeschichte ein.

Die „Haussmannisierung“ von Paris, der unter der Ägide des Präfekten und Stadtplaners Georges-Eugène Haussmann rigoros durchgeführte Umbau von Paris zur Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, hat eine Abwanderung großer Teile der angestammten Bevölkerung an den damaligen Stadtrand, wo die Mieten noch bezahlbar sind, zur Folge. Dies gilt im besonderen Maße für den Montmartre und ist ein Grund dafür, dass das Quartier bereits vor der Jahrhundertwende zum Künstler- und Vergnügungsviertel avanciert,<sup>4</sup> in dem etwa Pierre-Auguste Renoir, Vincent van Gogh und Henri de Toulouse-Lautrec zeitweise leben und arbeiten. Die günstige Miete ist es dann auch, die Pablo Picasso im Frühjahr 1904 das Atelier seines Freundes und Landmannes Paco Durrio im obersten Stock des Bateau-Lavoir beziehen lässt, dessen Fenster, darunter auch ein Oberlicht, Picasso auf einer Fotografie markiert.<sup>5</sup> Aufgrund seiner Lage direkt unter dem Dach ist das Atelier im Winter „eiskalt und zugig“, im Sommer unerträglich heiß, berichtet Daniel-Henry Kahnweiler, Picassos Galerist ab 1911.<sup>6</sup> Picasso selbst lebt bis Herbst 1909 im Bateau-Lavoir. Hier lernt er Fernande Olivier kennen (seine Geliebte bis 1912 und ebenso arm wie er), hier lebt auch der Dichter und spätere Kunstkritiker

<sup>1</sup> Friedrich Ahlers-Hestermann, *Pause vor dem dritten Akt*, Hamburg 1949, S. 145, zit. nach: Wilfried Wiegand, *Pablo Picasso in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1973, S. 42.

<sup>2</sup> Maurice Raynal, *Picasso*, München 1921, S. 52f.

<sup>3</sup> Wiegand 1973, S. 42.

<sup>4</sup> Vgl. Dan Franck, *Les années Montmartre. Picasso, Apollinaire, Braque et les autres ...*, Paris 2006; Robert McD. Parker, „Picasso und der Montmartre. Fruchtbarer Boden für die Kunst“, in: Ingrid Pfeiffer, Max Hollein (Hg.), *Esprit Montmartre. Die Bohème in Paris um 1900*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, München 2014, S. 289–295.

<sup>5</sup> William Rubin (Hg.), *Pablo Picasso. A Retrospective*, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York, New York 1980, Abb. S. 56.

<sup>6</sup> *Die Welt*, 23.1.1968, zit. nach: Wiegand 1973, S. 42.





Abb. Fig. 1 Pablo Picasso Gertrude Stein, 1906, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 99,6 x 81,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York

## From Montmartre to Montparnasse

Who would have thought that an old run-down piano factory in Montmartre (p. 14) at 13 rue Ravignan on Place Émile Goudeau would become, in the first decade of the twentieth century, an art hotspot, a place of radical innovation that would have repercussions on all Western development that followed? The building has been used as studio space ever since the 1890s. Friedrich Ahlers-Hestermann, one of the many German artists living in Paris until the outbreak of World War I, described it unflatteringly as an “eerily large wooden barrack, which extends over one story towards the Place Ravignan, and five stories on the slope in the back.”<sup>1</sup> According to the art critic Maurice Raynal, the house, “built of skinny boards, was compared by turns to a farmhouse and a small bowl [...], and which, undoubtedly, no insurance company wanted to cover against fire.”<sup>2</sup> The name “Bateau-Lavoir” was coined by French painter and poet Max Jacob, who, when he saw the building, was reminded of the laundry boats on the Seine.<sup>3</sup> The building then went down in art history as the Bateau-Lavoir.

As a result of the “Hausmannization” of Paris—the rigorous transformation of Paris into the capital of the nineteenth century under the auspices of Georges-Eugène Haussmann—a large portion of the native population left the city in search of affordable rents on the outskirts. This is particularly true of Montmartre and explains why the neighborhood developed into an artists’ and entertainment district even prior to the turn of the century,<sup>4</sup> with Pierre-Auguste Renoir, Vincent van Gogh, and Henri de Toulouse-Lautrec, among others, living and working there at various times. Taking advantage of the affordable rent, in 1904 Pablo Picasso moved into the studio of his friend and compatriot Paco Durrio on the top floor of the Bateau-Lavoir, the windows of which, including a skylight, Picasso marked in a photograph.<sup>5</sup> According to Daniel-Henry Kahnweiler, Picasso’s gallerist starting in 1911, the studio was “freezing cold and drafty” in winter and unbearably hot in summer.<sup>6</sup> Picasso lived at the Bateau-Lavoir until the fall of 1909. Here he met Fernande Olivier (his mistress until 1912 and just as poor as he was); André Salmon, the poet later turned art critic who also lived there; and Kees van Dongen and his family, who were his neighbors. Juan Gris moved in around 1907. A few blocks away, Max Jacob, André Derain, and Georges Braque

André Salmon und sind Kees van Dongen und dessen Familie seine Nachbarn. Um 1907 zieht Juan Gris ein. Nicht weit entfernt haben Max Jacob, André Derain und Georges Braque Atelier und Wohnung; regelmäßige Gäste und Besucher sind unter anderem der Dichter Guillaume Apollinaire und der Maler Maurice de Vlaminck sowie Picassos spanische Künstlerfreunde Manolo Hugué und der bereits erwähnte Paco Durrio. Letzterer lässt sich ganz in der Nähe, in der Impasse Girardon, ein Haus mit einem Brennofen bauen, wo Picasso seine ersten keramischen Versuche unternimmt.

Picasso ist kein gänzlich Unbekannter mehr, als er 1904 nach Paris kommt: Er kann bereits einige Ausstellungserfolge verzeichnen, in Barcelona, wie auch in der französischen Hauptstadt, wohin er anlässlich der Weltausstellung im Herbst 1900 zum ersten Mal reist. Zusammen mit Hugué und Durrio besucht er die Ausstellung, in der – vom Publikum mit Sicherheit kaum beachtet – auch ein Werk von ihm gezeigt wird.<sup>7</sup> Wichtiger als die Weltausstellung ist der Besuch der drei Künstlerfreunde bei Kunsthändlerinnen und Kunsthändlern (Picasso lernt Berthe Weill und Pere Mañach kennen) und in Galerien. Erstmals kommt Picasso in größerem Umfang mit zeitgenössischer französischer Kunst in Berührung. Er sieht Werke von Paul Cézanne, Edgar Degas, Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Signac, Pierre Bonnard, Édouard Vuillard und anderen. Picasso ist offen für alles Neue; unübersehbar ist etwa der Einfluss von Toulouse-Lautrec im Gemälde *Femme à la robe rouge* (Frau in rotem Kleid) (s. 37), das während Picassos zweitem Paris-Aufenthalt im Sommer 1901 oder wenig später entstanden sein dürfte. Zu *Jeune fille espagnole devant la mer* (Junge Spanierin am Strand) (s. 39) hingegen könnte er durch seinen Landsmann Joaquín Sorolla angeregt worden sein, zu dessen bevorzugten Themen die Darstellung junger Frauen am Strand zählt. Kontakte, die Picasso im Jahr zuvor geknüpft hatte, beginnen sich bezahlt zu machen: Mañach richtet ihm und dem baskischen Künstler Francisco Iturrino eine Gemeinschaftsausstellung in der Galerie von Ambroise Vollard ein. 15 Bilder sind bereits vor Eröffnung der Ausstellung verkauft;<sup>8</sup> überschwänglich ist die Besprechung des Kritikers Félicien Fagus in *La Revue blanche*. Er titelt *L’invasion espagnole: Picasso* und schreibt: „Er [Picasso] ist Maler, absoluter Maler [...]“.<sup>9</sup> Bei Vollard, einem der wichtigsten Galeristen des 20. Jahrhunderts, lernt Picasso schließlich Max Jacob kennen, mit dem er in Briefkontakt tritt und bei dem er zeitweise wohnt.

Anfang 1902 kehrt Picasso zurück nach Barcelona, wo er sich ein Atelier mit einem Künstlerkollegen teilt. Trotz des frühen Erfolgs in Paris hat er

<sup>7</sup> Wohl das monumentale Gemälde *Science et charité* (Wissenschaft und Nächstenliebe), 1897, Öl auf Leinwand, 197 x 249,5 cm, Museu Picasso, Barcelona.

<sup>8</sup> Jane Flugel, „Chronology and Plates“, in: Rubin 1980, S. 13–458, hier S. 29.

<sup>9</sup> *La Revue blanche*, Bd. 25, Mai–August 1901, Reprint Genf 1969, S. 464–465, hier S. 464.



Abb. Fig. 2 Henri Matisse *Le bonheur de vivre*, 1905/06, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 176,5 x 240,7 cm, Barnes Foundation, Philadelphia

<sup>1</sup> Friedrich Ahlers-Hestermann, *Pause vor dem dritten Akt* (Hamburg, 1949), p. 145, quoted from Wilfried Wiegand, *Pablo Picasso in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Reinbek bei Hamburg, 1973), p. 42.

<sup>2</sup> Maurice Raynal, *Picasso* (Munich, 1921), p. 52–53.

<sup>3</sup> Wiegand 1973, p. 42 (see note 1).

<sup>4</sup> Cf. Dan Franck, *Les années Montmartre. Picasso, Apollinaire, Braque et les autres ...* (Paris, 2006); Robert McD. Parker, “Picasso und der Montmartre. Fruchtbare Boden für die Kunst,” in Ingrid Pfeiffer, Max Hollein, ed., *Esprit Montmartre. Die Bohème in Paris um 1900*, exh. cat. Schirn Kunsthalle Frankfurt (Munich, 2014), pp. 289–95.

<sup>5</sup> William Rubin, ed., *Pablo Picasso. A Retrospective*, exh. cat. The Museum of Modern Art, New York (New York, 1980), fig. p. 56.

<sup>6</sup> *Die Welt*, January 23, 1968, quoted from Wiegand 1973 (see note 1), p. 42.





Abb. Fig. 3 Pablo Picasso *Les Femmes d'Alger (O.J.)*, 1907, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 243,9 × 233,7 cm, Museum of Modern Art, New York

had their studios and apartments; regular guests and visitors included the poet Guillaume Apollinaire, the painter Maurice de Vlaminck, and Picasso's Spanish artist friends Manolo Hugué and the aforementioned Paco Durrio. Nearby, in the Impasse Girardon, Durrio had a house built with a kiln, where Picasso tried his hand at ceramics for the first time.

When Picasso came to Paris in 1904, he was no longer a complete unknown: he had successfully participated in exhibitions in Barcelona and the French capital, the latter of which he first visited during the 1900 world's fair. He attended the exhibition together with Hugué and Durrio, where, although hardly noticed by the public, a work of his was on display.<sup>7</sup> Perhaps even more influential than the world exhibition, however, were the visits by the three artist friends to art dealers (Picasso met Berthe Weill and Pere Mañach) and galleries. This was the first time Picasso had come into contact with contemporary French art on a larger scale. He saw works by Paul Cézanne, Edgar Degas, Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Signac, Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, and others. There is no doubt that Picasso was open to exploring new ideas; the influence of Toulouse-Lautrec, for example, is evident in *Femme à la robe rouge* (Woman in a red dress) (p. 37), which Picasso painted in the summer of 1901 or slightly later during his second stay in Paris. *Jeune fille espagnole devant la mer* (Young Spanish woman on the beach) (p. 39), on the other hand, may have been inspired by his compatriot Joaquín Sorolla, whose favorite subjects included the depiction of young women on the beach. The contacts Picasso had made the year before were beginning to pay off: Mañach organized a joint exhibition at Ambroise Vollard's gallery with Basque artist Francisco Iturrino. Before the exhibition opened, fifteen paintings had already been sold;<sup>8</sup> the review by the critic Félicien Fagus in *La Revue blanche* was enthusiastic. He titled it "*L'invasion espagnole: Picasso*" and wrote: "He [Picasso] is a painter, an absolute painter [...]."<sup>9</sup> Through Vollard, one of the most prominent gallery owners of the twentieth century, Picasso met Max Jacob, with whom he later corresponded and lived with briefly.

In early 1902 Picasso returned to Barcelona, where he shared a studio with a fellow artist. Despite his early success in Paris, he continued to have financial difficulties, the effects of which can be seen in his works from this period. His themes no longer centered on vaudeville and jugglers, but on poverty and misery. Dull blues and greens replaced the bright colors used in his early Parisian paintings—Picasso's Blue Period—which turned into the Rose Period in the winter of 1904/05 after he had finally settled in Paris. Should one wish to argue "color psychology" in this context, one might see parallels between Picasso's "brightening" palette and his return

<sup>7</sup> Probably the monumental painting *Science et charité* (Science and charity), 1897, oil on canvas, 197 × 249.5 cm, Museu Picasso, Barcelona.

<sup>8</sup> Jane Flugel, "Chronology and Plates," in Rubin 1980 (see note 5), pp. 13–458, here p. 29.

<sup>9</sup> Félicien Fagus, "L'invasion espagnole: Picasso," *La Revue blanche*, vol. 25, May–August 1901, reprint (Geneva, 1969), pp. 464–65, here p. 464.

weiterhin finanzielle Schwierigkeiten, was sich auch in seinen Werken dieser Periode niederschlägt. Nicht mehr Gaukler und Varieté-Szenen sind Picassos Themen, sondern Elend und Armut; anstelle der kräftigen Farbigekeit seiner frühen Pariser Bilder dominieren nun dumpfe Blau- und Grüntöne: Picassos Blaue Periode, die, nachdem er sich endgültig in Paris niedergelassen hat, im Winter 1904/05 in die Rosa Periode übergeht. Möchte man hier „farbpsychologisch“ argumentieren, so dürfte ein Zusammenhang zwischen der „Aufhellung“ von Picassos Palette und der Wiederaufnahme von Zirkusthemen in seinem Werk mit dem Ortswechsel wie auch mit dem Kennenlernen von Fernande Olivier bestehen. Dies muss jedoch letztlich Spekulation bleiben. Fakt hingegen ist, dass die Rosa Periode mit einer zunehmenden Ausstellungstätigkeit und damit mit wachsender Bekanntheit einhergeht: Eine Ausstellung mit Werken Picassos im Frühjahr 1905 in den Galeries Serurier am Boulevard Haussmann im vornehmen 9. Arrondissement bespricht Apollinaire in gleich zwei Zeitschriften.<sup>10</sup> Im gleichen Jahr erwirbt Leo Stein in der nicht weit entfernt, in der Rue Laffitte, gelegenen Galerie des ehemaligen Zirkusclowns Clovis Sagot ein Gemälde von Picasso. Obwohl es seiner Schwester Gertrude nicht gefällt, folgen beide Picassos Einladung in dessen Atelier im Bateau-Lavoir, wo die Geschwister für 800 Franc gleich mehrere Bilder kaufen. Darüber hinaus lässt Gertrude Stein sich von Picasso malen (Abb. 1). In ihrem Buch *The Autobiography of Alice B. Toklas* beschreibt sie Picassos Atelier: „Da war eine Couch, wo jeder saß und schlief, da war ein kleiner Küchenstuhl, auf dem Picasso beim Malen saß, da war eine große Staffelei und da waren viele Bilder und da war ein Foxterrier.“<sup>11</sup> Fortan zählt Picasso zu den Gästen des Salons, den die Steins regelmäßig samstags in ihrer Wohnung in der Rue de Fleurus 27 in der Nähe des Jardin du Luxembourg veranstalten. Gast ist auch Henri Matisse und damit einer der wenigen Pariser Avantgardenkünstler, die nicht zum Kreis um das Bateau-Lavoir gehören. Bei aller Unterschiedlichkeit ihrer Kunst ist das Verhältnis von Picasso und Matisse zeitlebens von gegenseitiger Achtung und Respekt geprägt. Keiner streitet die Bedeutung des jeweils anderen ab, im Gegenteil: Picasso scheint – ob bewusst oder unbewusst – vielmehr in künstlerischen Wettstreit mit Matisse getreten zu sein. Anlass ist Matisses großformatiges Gemälde *Le bonheur de vivre* (Die Lebensfreude) (Abb. 2), das 1906 im Salon des Indépendants ausgestellt wird. Der größte Teil des Publikums ist entsetzt, nicht wegen der nackten Figuren,<sup>12</sup> sondern aufgrund der grellen Farbigekeit, der verzerrten Körper und Größenverhältnisse. Gertrude Stein hingegen erkennt die Bedeutung des Bildes – das heute zu den Schlüsselwerken der Moderne gezählt wird –, und die Geschwister erwerben es. Installiert wird das Gemälde nach Schluss des Salons (20. April) in der Wohnung der Steins von



Abb. Fig. 4 Henri Rousseau *La muse inspirant le poète*, 1909, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 131 × 97 cm, Kunstmuseum Basel

<sup>10</sup> exhibitions.univie.ac.at/exhibition/12, letzter Abruf 11.2.2023; *La Revue immoraliste*, April 1905, S. 39f.; *La Plume*, 17. Jg., 15.5.1905, Reprint Genf 1969, S. 477–483, mit 5 Abb.

<sup>11</sup> Zit. nach Ursula von Kardorff, *Adieu Paris*, München 1974, S. 47.

<sup>12</sup> Anregungen dürfte u. a. das Paolo Fiammingo zugeschriebene Gemälde *Das goldene Zeitalter*, um 1585/89, Öl auf Leinwand, 159 × 257,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien, geliefert haben (khm.at/objektdb/detail/2231/?offset=4&lv=list, letzter Abruf 27.2.2023). Verbreitung findet das Gemälde durch einen Nachstich von Agostino Carracci.





Abb. Fig. 5 La Ruche, Montparnasse, ca. 1918

to circus themes after moving and meeting Fernande Olivier. Ultimately, this remains a matter of speculation. The fact is, however, that the Rose Period was accompanied by increasing exhibition activity and thus growing fame: Apollinaire discussed the Picasso exhibition at the Galeries Serrurier on Boulevard Haussmann in the ninth arrondissement in not one but two journals in the spring of 1905.<sup>10</sup> In the same year, Leo Stein purchased a painting by Picasso in the gallery of the former circus clown Clovis Sagot that was located nearby on rue Laffitte. Although his sister Gertrude disliked the idea, the siblings accepted Picasso's invitation to visit his studio at the Bateau-Lavoir and purchased several paintings for eight hundred francs. In addition, Gertrude Stein commissioned Picasso to paint her portrait (fig. 1). In Stein's book *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Toklas describes Picasso's studio as: "There was a couch where everyone sat and slept. There was a little kitchen chair upon which Picasso sat to paint, there was a large easel and there were many large canvases [...] and there was a little fox terrier there."<sup>11</sup> From then on, Picasso regularly attended the Steins's Saturday morning salon at 27 rue de Fleurus, held in their apartment near the Jardin du Luxembourg. The guest list included Henri Matisse, one of the few Parisian avant-garde artists who did not belong to the Bateau-Lavoir circle. Despite all the differences in their art, Picasso and Matisse shared a mutual respect and esteem throughout their lives. Neither denied the importance of the other; on the contrary, whether consciously or unconsciously, Picasso seemed to have competed with Matisse artistically. It was prompted by Matisse's large-format painting *Le bonheur de vivre* (The joy of life) (fig. 2), exhibited at the Salon des Indépendants in 1906. There was widespread public outrage, not so much triggered by the nude figures<sup>12</sup> as by the garish colors, the distorted bodies, and the proportions. Gertrude Stein, however, recognized the significance of the painting—considered a key Modernist work today—and purchased it with her brother. Upon the salon's closure on April 20th, Matisse personally installed the painting in the Steins's apartment for all the guests to see, including Picasso.

Inspired by Matisse's paintings, Picasso began working on large-scale figure compositions in the winter of 1906/07, particularly a brothel scene. An initial set of seven figures consisted of a sailor, a student, and five nude women.<sup>13</sup> Later, in the finding process, Picasso dropped the two men and gave three of the women facial features based on African masks he had seen in the Ethnographic Museum in Paris in the spring of 1907. By July, the painting was finished (fig. 3). Rather than exhibiting it, Picasso "kept it hidden" in his Bateau-Lavoir studio with the front leaning against a wall. It was first publicly exhibited in 1916 in the exhibition *L'art moderne en France*, organized

Matisse selbst, wo es von allen Gästen – auch von Picasso – gesehen wird.

Angespornt durch Matisse's Gemälde, beginnt Picasso, sich im Winter 1906/07 mit großformatigen Figurenkompositionen auseinanderzusetzen, namentlich mit einer Bordellszene. Anfangs sind es sieben Figuren: ein Seemann, ein Student und fünf nackte Frauen.<sup>13</sup> Im weiteren Findungsprozess entfallen die beiden Männer und drei der Frauen erhalten Gesichtszüge, zu denen Picasso durch afrikanische Masken angeregt wird, die er im Frühjahr 1907 im Ethnografischen Museum in Paris sieht. Im Juli ist das Bild vollendet (Abb. 3). Doch statt es auszustellen, „versteckt“ Picasso das Gemälde, bewahrt es mit der Vorderseite an eine Wand gelehnt in seinem Atelier im Bateau-Lavoir auf. Erstmals öffentlich zu sehen ist es in der von dem Dichter und Kunstkritiker André Salmon 1916 organisierten Ausstellung *L'art moderne en France* in Räumlichkeiten, die der Modeschöpfer und maßgebliche Förderer der Moderne Paul Poiret zur Verfügung stellt. Als Picassos ehemaliger Nachbar im Bateau-Lavoir war Salmon Zeuge der Entstehung des Bildes, der Kritik und der Ablehnung, auf die es unter anderem bei Apollinaire, Braque, Derain und Matisse stößt. Salmon ist es dann auch, der dem Bild in Anspielung auf die für ihre Bordelle bekannte Carrer d'Avinyó in Barcelona den Titel *Les demoiselles d'Avignon* (Die Fräulein von Avignon) verleiht. Picasso, der in jungen Jahren in der Nähe der Straße gelebt hat, lehnt den Titel zeitlebens ab.

Im November 1908, ein Jahr nach der Vollendung von *Les demoiselles d'Avignon*, veranstalten Picasso und Fernande Olivier ein Bankett zu Ehren des Malers Henri Rousseau, genannt Le Douanier (der Zöllner), dessen Gemälde *Portrait de femme, Yadvigha* (Bildnis einer Frau, Yadvigha) Picasso kurz zuvor für gerade einmal 5 Franc bei einem Trödler gekauft hatte. Eine detaillierte Beschreibung des Festes liefert Maurice Raynal,<sup>14</sup> der wie die meisten der etwa dreißig Gäste zur *bande Picasso*, dem Freundeskreis um Picasso, gehört.<sup>15</sup> Als Gäste erwähnt werden „drei [Kunst-]Liebhaber und Sammler, die beinahe eigens deswegen aus Newyork [sic], Hamburg und San Franzisko gekommen waren, ferner Maler wie Marie Laurencin, Jacques Vaillant, Georges Braque, [August] Agéro und so weiter, Schriftsteller wie Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Maurice Cremlitz, André Salmon, René Dalize, und mehrere charmante Damen.“<sup>16</sup>

Laurencin und Apollinaire besuchen das Fest gemeinsam.<sup>17</sup> Sie sind ein Paar, und als solches malt Rousseau sie in *La muse inspirant le poète* (Die Muse inspiriert den Dichter): seinen Freund Apollinaire, als Dichter mit Schreibfeder und Papier in der Hand, Laurencin als Muse mit wie zum Schwur erhobener Hand, die ihm seinen Weg zu weisen scheint. Mit der ersten Fassung des Bildes von 1908 (Puschkin-Museum, Moskau) ist Apollinaire nicht



Abb. Fig. 6 La Ruche, Atelier | Studio, Montparnasse, 1906

<sup>10</sup> exhibitions.univie.ac.at/exhibition/12 (accessed February 11, 2023); *La Revue immoraliste* (April 1905), p. 39–40; *La Plume*, yr. 17, (May 15, 1905), reprint (Geneva, 1969), pp. 477–83, with 5 fig.

<sup>11</sup> Quoted from Ursula von Kardorff, *Adieu Paris* (Munich, 1974), p. 47.

<sup>12</sup> Inspiration may have come from, among others, a painting attributed to Paolo Fiammingo, *The Golden Age*, c. 1585/89, oil on canvas, 159 × 257.5 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna khm.at/objektdb/detail/2231/?offset=4&lv=list (accessed February 27, 2023). The painting was disseminated through an engraving by Agostino Carracci.

<sup>13</sup> Rubin 1980 (see note 5), fig. pp. 97–98.

<sup>13</sup> Rubin 1980, Abb. S. 97f.

<sup>14</sup> Raynal 1921, S. 52–60.

<sup>15</sup> Zur *bande Picasso* vgl. David Raynal, Maurice Raynal, *La bande à Picasso*, Rennes 2008.

<sup>16</sup> Raynal 1921, S. 53f.

<sup>17</sup> Siehe S. 41 in diesem Katalog.





Abb. Fig. 7 Marc Chagall *Le violoniste*, 1911, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 94,5 × 69,5 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

by the poet and art critic André Salmon in a space provided by Paul Poiret, a fashion designer and key promoter of Modernism. Having been Picasso's neighbor at the Bateau-Lavoir, Salmon witnessed the painting's genesis and the criticism and rejection it received from Apollinaire, Braque, Derain, and Matisse, among others. Salmon gave the painting the title *Les demoiselles d'Avignon* (The young ladies of Avignon), alluding to the Carrer d'Avinyó in Barcelona, which was known for its brothels. Picasso, who lived near the street in his younger years, rejected the title for the rest of his life.

In November 1908, a year after the completion of *Les demoiselles d'Avignon*, Picasso and Fernande Olivier hosted a banquet in honor of the painter Henri Rousseau, known as Le Douanier (The Publican), whose painting *Portrait de femme, Yadwigha* (Portrait of a woman, Yadwigha) Picasso had just purchased from a junk dealer for only five francs. Maurice Raynal,<sup>14</sup> who, like most of the thirty or so guests, belonged to the *bande Picasso*, Picasso's circle of friends, provided a detailed description of the party.<sup>15</sup> The guests mentioned were "three [art] lovers and collectors who had come almost exclusively for this occasion from Newyork [sic], Hamburg, and San Francisco, also painters such as Marie Laurencin, Jacques Vaillant, Georges Braque, [August] Agéro and so on, writers like Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Maurice Cremnitz, André Salmon, René Dalize, and several charming ladies."<sup>16</sup>

Laurencin and Apollinaire attended the party together.<sup>17</sup> They were a couple, and in *La muse inspirant le poète* (The muse inspiring the poet), Rousseau depicts them as such: Apollinaire, his friend the poet, holding a quill and paper, and Laurencin, the muse, raising her hand in a vow, appearing to guide him. The first version of the picture from 1908 (Pushkin Museum, Moscow) was not acceptable to Apollinaire. The foreground featured wallflowers instead of carnations, which Apollinaire desired for their symbolic value. Rousseau then painted a second version which remained in Apollinaire's possession for the remainder of his life (fig. 4).

It seems that Rousseau's banquet at the Bateau-Lavoir ushered in a new era, at least in terms of Picasso's presence there. When he and Olivier departed in the fall of 1909, the Bateau-Lavoir did not cease to exist, but it lost its charisma and appeal.<sup>18</sup> Picasso stayed in Montmartre and rented a studio apartment at 11 Boulevard de Clichy, but then another place caught his eye, a three-story circular building in Montparnasse (fig. 5). The successful sculptor and philanthropist Alfred Boucher purchased the building, originally constructed for the 1900 world's fair, had it demolished, and rebuilt it as an artists' residence with several rooms and communal areas at the Passage de Dantzig in Montparnasse. Ossip Zadkine, a sculptor like Boucher, described the building as a sinister brie cheese (fig. 6): "Every artist who rented

<sup>14</sup> Raynal 1921 (see note 2), pp. 52–60.

<sup>15</sup> For *bande Picasso* cf. David Raynal, *Maurice Raynal. La bande à Picasso* (Rennes, 2008).

<sup>16</sup> Raynal 1921 (see note 2), pp. 53–54.

<sup>17</sup> See p. 42 in this publication.

<sup>18</sup> Parker 2014 (see note 4), p. 289.

zufrieden. Ihm zufolge ist im Vordergrund Goldlack zu sehen, nicht, wie aufgrund ihres symbolischen Gehalts gewünscht, Nelken, woraufhin Rousseau das Bild noch einmal malt (Abb. 4). Diese zweite Fassung verbleibt bis zu Apollinaires Tod in seinem Besitz.

In der Rückschau erscheint das Bankett für Rousseau fast wie das Fatale auf das Bateau-Lavoir, zumindest was die Anwesenheit Picassos betrifft. Im Herbst 1909 ziehen er und Olivier aus, wodurch das Bateau-Lavoir zwar nicht zu existieren aufhört, aber an Ausstrahlung und Anziehungskraft verliert.<sup>18</sup> Picasso bleibt am Montmartre, mietet eine Wohnung mit Atelier am Boulevard de Clichy 11, doch ein anderer Ort rückt in den Fokus, nämlich ein dreigeschossiger Rundbau in Montparnasse (Abb. 5). Der erfolgreiche Bildhauer und Philanthrop Alfred Boucher kauft den ursprünglich als Pavillon für die Weltausstellung 1900 errichteten Bau, lässt ihn abtragen und als Künstlerhaus mit zahlreichen Zimmern und mehreren Gemeinschaftsbereichen an der Passage de Dantzig in Montparnasse wieder errichten. Ossip Zadkine, Bildhauer wie Boucher, beschreibt das Gebäude als düsteren Brie-Käse (Abb. 6): „Jeder Künstler, der mietete, hatte ein Stück davon, sprich ein Atelier, das in einer Spitze begann und sich dann zu einem großen Fenster hin weitete.“<sup>19</sup> Aufgrund seiner Form und wohl auch des geschäftigen Treibens in seinem Inneren erhält das Haus den Spitznamen La Ruche (der Bienenkorb). Wie beim Bateau-Lavoir geht auch diese Bezeichnung in die Kunstgeschichte ein.

La Ruche ist für zahlreiche Künstler erste Anlaufstelle in Paris, darunter auffällig viele Juden aus dem damaligen Russischen Kaiserreich. Für sie ist Paris weit mehr als Welthauptstadt der Kunst, es ist ein Ort, an dem Pogrome unbekannt und sie als Juden weniger der Diskriminierung ausgesetzt sind; zugleich ein Ort, an dem sie Anerkennung für ihre Kunst zu finden und der Armut zu entkommen hoffen. Zu diesen jüdischen Immigrantinnen und Immigranten gehören – um nur die Künstlerinnen und Künstler zu nennen, die in der Heidi Horten Collection vertreten sind – Marc Chagall, Moïse Kisling, Chaim Soutine, Emmanuel Mané-Katz und (aus dem damaligen Westpreußen stammend) Elisabeth Ronget-Bohm (s. 58). Der Bekannteste der Genannten ist Marc Chagall. Mit einem Stipendium versehen, erreicht er Paris nach viertägiger Zugfahrt im August 1910 am Gare du Nord.<sup>20</sup> Sein erstes Atelier liegt in der Nähe des Gare Montparnasse; 1911 bezieht er ein größeres in La Ruche.<sup>21</sup> Rasch baut sich *le poète* (der Dichter), wie ihn die anderen Bewohner nennen, ein Netzwerk auf, zu dem neben Künstlern auch die Dichter und Kritiker Jacob, Salmon und Apollinaire gehören. 1912 beteiligt sich Chagall am Salon des Indépendants und am Salon d'Automne. Im gleichen Jahr macht ihn Apollinaire mit dem Berliner Kunsthändler und Verleger

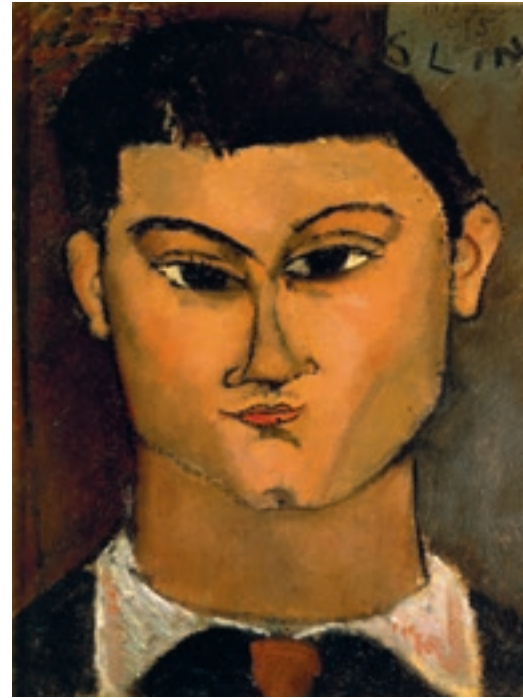


Abb. Fig. 8 Amedeo Modigliani *Moïse Kisling*, 1915, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 37 × 29 cm, Pinacoteca di Brera, Mailand | Milan

<sup>18</sup> Parker 2014, S. 289.

<sup>19</sup> Ossip Zadkine, *Le maillet et le ciseau. Souvenirs de ma vie*, Paris 1968, S. 53, zit. nach: *Paris Magnétique. 1905–1940*, Ausst.-Kat. Jüdisches Museum, Berlin, Köln 2023, S. 53.

<sup>20</sup> Jacob Baal-Teshuva, *Marc Chagall. 1887–1985*, Köln 2000, S. 33. Als Jahr der Ankunft von Chagall in Paris wird in der Literatur auch 1911 angegeben.

<sup>21</sup> Zum Milieu vgl. Stanley Meisler, *Shocking Paris. Soutine, Chagall and the Outsiders of Montparnasse*, New York 2015.





Abb. Fig. 9 Café du Dôme, Montparnasse, 1920er-Jahre | 1920s

had a piece of it, that is, a studio which began at a point and then widened into a large window.<sup>19</sup> The house was nicknamed La Ruche (the beehive) for its shape and probably the bustling activity inside. Like the Bateau-Lavoir, this name also entered art history. La Ruche was the first point of contact in Paris for numerous artists, including a significant number of Jews from the Russian Empire. For them, Paris was more than just the center of the art world, it was a place free of pogroms and where, as Jews, they were less likely to be discriminated against; furthermore, it was a place where they could escape poverty and gain recognition for their art. These Jewish immigrants include, to name only those represented in the Heidi Horten Collection, Marc Chagall, Moïse Kisling, Chaim Soutine, Emmanuel Mané-Katz, and Elisabeth Ronget-Bohm (a native of what was then Western Prussia) (p. 58). Of these artists, Marc Chagall is the most famous. Provided with a scholarship, he arrived in Paris at the Gare du Nord after a four-day train ride in August 1910.<sup>20</sup> His first studio was near the Gare Montparnasse; in 1911 he moved to a larger studio in La Ruche.<sup>21</sup> It did not take long for *Le poète* (the Poet), as the other residents called him, to build a network that included not only artists but also the poets and critics Jacob, Salmon, and Apollinaire. In 1912, Chagall participated in the Salon des Indépendants and the Salon d'Automne. That same year, Apollinaire introduced him to the Berlin art dealer and publisher Herwarth Walden, who organized Chagall's first solo exhibition in his Berlin gallery Der Sturm in 1914. Following the exhibition, Chagall traveled to Russia in the summer of that year, where he was surprised by the outbreak of World War I, which prevented him from returning. It was not until 1922 that he returned. The paintings he created in Vitebsk (now Belarus), St. Petersburg, and Moscow were declared diplomatic baggage and sent out of the country to Kaunas (Lithuania). Among them was the major work *Les amoureux* (The lovers) from 1916 (p. 49), which portrayed Chagall and his wife Bella; this painting may have been created to celebrate the birth of their daughter Ida in May 1916. Chagall's 1914 paintings that were left in Berlin with Walden and in La Ruche have disappeared. In the following years, Chagall repainted many of the lost works as variants or replicas. This may be regarded as a reappropriation of his own artistic past<sup>22</sup> and self-assurance, since Chagall never wholly abandoned his pictorial world, both the religious and the fantastic, which has its roots in Eastern European Judaism (fig. 7, pp. 50–55).<sup>23</sup> It might also be the reason why Chagall declined André Breton's invitation to join the Surrealists in 1924. That same year he met André Malraux—adventurer, writer, briefly a member of the Resistance, and future French cultural politician—who commissioned Chagall in 1963 to paint the new ceiling frescoes for the auditorium of the Palais Garnier opera house in Paris.

<sup>19</sup> Ossip Zadkine, *Le maillet et le ciseau. Souvenirs de ma vie* (Paris, 1968), p. 53, quoted from *Paris Magnétique. 1905–1940*, exh. cat. Jewish Museum, Berlin (Cologne, 2023), p. 53.

<sup>20</sup> Jacob Baal-Teshuva, *Marc Chagall. 1887–1985* (Cologne, 2000), p. 33. Literature also cites 1911 as the year of Chagall's arrival in Paris.

<sup>21</sup> About the milieu cf. Stanley Meisler, *Shocking Paris. Soutine, Chagall and the Outsiders of Montparnasse* (New York, 2015).

<sup>22</sup> Baal-Teshuva 2000 (see note 20), p. 274.

<sup>23</sup> Cf. Monica Bohm-Duchen, "Marc Chagall. Russischer Jude oder Weltbürger?," in *Chagall. Meister der Moderne*, exh. cat. Kunsthaus Zürich, Tate Liverpool (Ostfildern, 2013), pp. 43–55, here p. 43.

Herwarth Walden bekannt, der 1914 wiederum Chagalls erste Einzelausstellung in seiner Berliner Galerie Der Sturm einrichtet. Von der Ausstellung reist Chagall im Sommer des Jahres weiter nach Russland, wo ihn der Ausbruch des Ersten Weltkrieges überrascht und an der Rückreise hindert. Erst 1922 reist er wieder aus. Es gelingt ihm, seine in Witebsk (heute Belarus), St. Petersburg und Moskau entstandenen Gemälde als diplomatisches Gepäck deklariert nach Kaunas (Litauen) außer Landes zu schaffen. Darunter befindet sich auch das Hauptwerk *Les amoureux* (Die Liebenden) von 1916 (s. 49), das Chagall und seine Frau Bella zeigt: möglich, dass das Bild anlässlich der Geburt der Tochter Ida im Mai des Jahres entsteht. Chagalls 1914 in Berlin bei Walden und in La Ruche zurückgelassene Gemälde hingegen sind verschwunden. Zahlreiche der verlorenen Werke malt Chagall in den folgenden Jahren als Varianten oder Repliken neu. Hierin kann ein Akt der Wiederaneignung der eigenen künstlerischen Vergangenheit<sup>22</sup> wie auch der Selbstvergewisserung gesehen werden, denn seine letztlich im osteuropäischen Judentum, im Religiösen wie im Fantastischen wurzelnde Bildwelt legt Chagall nie wirklich ab (Abb. 7, s. 50–55).<sup>23</sup> Dies dürfte auch einer der Gründe sein, warum Chagall 1924 die Einladung André Bretons ausschlägt, sich den Surrealisten anzuschließen. Im gleichen Jahr lernt er André Malraux kennen – Abenteurer, Schriftsteller, kurze Zeit Mitglied der Resistance und zukünftiger französischer Kulturpolitiker –, der Chagall 1963 mit dem neuen Deckenbild für den Zuschauerraum der Pariser Oper Palais Garnier beauftragt.

Im gleichen Jahr wie Chagall kommt Moïse Kisling<sup>24</sup> nach Paris. Finanziell von seiner Mutter und einem unbekanntem russischen Mäzen unterstützt, lässt er sich anfangs in unmittelbarer Nähe der École des Beaux-Arts nieder, nach einem Aufenthalt 1912/13 als Gast von Manolo Hugué im südfranzösischen Ort Céret am Rande der Pyrenäen (zusammen mit Picasso, Gris und Jacob) dann in der Rue Joseph Bara 3 in Montparnasse, wo der Kunsthändler Leopold Zborowski sein Nachbar ist. Wie Chagall fasst auch Kisling schnell Fuß in Paris. Er wird von dem Kritiker und Kunsthändler Adolphe Basler vertreten, der ihm für monatlich 300 Franc seine gesamte Produktion abkauft. Rasch lernt er neben Picasso und Gris Chagall, Apollinaire, Braque, Salmon, Jean Cocteau und besonders Amedeo Modigliani kennen, der ein enger Freund wird und ihn porträtiert (Abb. 8). Kisling verkehrt im Café du Dôme wie im gegenüberliegenden Café La Rotonde (Abb. 9–10). Regelmäßig mittwochs lädt er in sein Atelier, das zum beliebten Künstlertreffpunkt wird. Er selbst wiederum ist Gast im Salon, den Hélène d'Oettingen in ihrer Wohnung am Boulevard Raspail 229 in unmittelbarer Nähe der beiden Cafés veranstaltet.



Abb. Fig. 10 Jean Cocteau Moïse Kisling, Pâquerette und | and Picasso im | at Café La Rotonde, Paris, 12. August 1916 | August 12, 1916

<sup>22</sup> Baal-Teshuva 2000, S. 274.

<sup>23</sup> Vgl. Monica Bohm-Duchen, „Marc Chagall. Russischer Jude oder Weltbürger?“, in: *Chagall. Meister der Moderne*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Tate Liverpool, Ostfildern 2013, S. 43–55, hier S. 43.

<sup>24</sup> Zur Biografie vgl. Nadine Nieszawer, Marie Boyé, Paul Fogel, *Peintres juifs à Paris 1905–1939. École de Paris*, Paris 2000, S. 183–186; *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 80, 2014, S. 343–344 (Renate Treydel); *Paris Magnétique* 2023, S. 234.





Abb. Fig. 11 Chaim Soutine *Le groom*, ca. 1925, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 98,1 x 80,5 cm, Centre Pompidou, Paris

Moïse Kisling<sup>24</sup> arrived in Paris the same year as Chagall. With the financial support of his mother and an unknown Russian patron, he initially resided near the École des Beaux-Arts. After a sojourn in 1912/13 to the southern French town of Céret on the edge of the Pyrenees as a guest of Manolo Hugué (along with Picasso, Gris, and Jacob), he moved to 3 rue Joseph Bara in Montparnasse where his neighbor was the art dealer Leopold Zborowski. Like Chagall, Kisling quickly established himself in Paris. The critic and art dealer Adolphe Basler represented him and bought his entire output for the sum of three hundred francs monthly. He quickly met with Picasso and Gris, as well as Chagall, Apollinaire, Braque, Salmon, Jean Cocteau, and especially Amedeo Modigliani, who became a close friend and painted his portrait (fig. 8). Kisling was a regular at the Café du Dôme and the Café La Rotonde (fig. 9–10) across the street. He frequently invited people to his studio on Wednesdays, making it a popular meeting place for artists. In turn, he was a guest at the salon that Hélène d'Oettingen organized in her apartment at 229 Boulevard Raspail, in proximity to both cafés. Hélène d'Oettingen's salon was *the* meeting place for Russian and French artists in Montparnasse until 1914, particularly those from La Ruche.

Chaim Soutine had a much more challenging start compared to Chagall or Kisling. His childhood was spent in a shtetl near Minsk as the tenth of eleven children of a penniless tailor. Starting in 1907, he attended drawing and painting courses in what is now the Belarusian capital.<sup>25</sup> He became friends with Michel Kikoïne. They both worked as retouchers for a photographer. In 1910, the friends moved to Vilnius (now Lithuania). The support of an unknown patron allowed Soutine to attend the local art school or academy, considered one of the best in Russia at the time. Their destination was Paris, where Kikoïne had gone in 1912. Penniless, with only the money for the train fare and, like most immigrants from Russia, without any knowledge of French, Soutine reached Paris in the summer of the following year. Like Kikoïne, he found lodging in La Ruche, where he met two other Russian artists, Ossip Zadkine and Jacques Lipchitz. La Ruche's unhygienic conditions, reported by Chagall as well,<sup>26</sup> were intolerable: to escape the fly infestation, the artists slept outside on benches and at tables.<sup>27</sup> Soutine led a life of poverty. He studied at the École des Beaux-Arts in Fernand Cormon's studio and like most young artists regularly visited the Louvre, while working night shifts to support himself. With the outbreak of World War I, Soutine enlisted in a labor brigade, but was discharged due to his frail health. In 1915 he was introduced to Modigliani, who had a significant impact on his life. Modigliani, in turn, introduced Soutine to his art dealer, Zborowski; however, this did little to change the painter's precarious situation at first. Even so, Soutine

<sup>24</sup> Ref. the biography cf. Nadine Nieszawer, Marie Boyé, and Paul Fogel, *Peintres juifs à Paris 1905–1939 École de Paris* (Paris, 2000), pp. 183–86; Renate Treydel, "Kisling, Moïse," *Allgemeines Künstlerlexikon*, vol. 80 (Berlin, 2014), pp. 343–44; *Paris Magnétique 2023* (see note 19), p. 234.

<sup>25</sup> Andrej Dmitrievič Sarabjanov, "Chaim Soutine," *Allgemeines Künstlerlexikon*, vol. 105 (2019), pp. 156–58.

<sup>26</sup> Cf. Baal-Teshuva 2000 (see note 20), pp. 41, 44.

<sup>27</sup> Billy Klüver and Julie Martin, "Chaim Soutine: An Illustrated Biography," in Norman L. Kleeblatt and Kenneth E. Silver, *An Expressionist in Paris: The Paintings of Chaim Soutine*, exh. cat. Jewish Museum New York, Los Angeles County Museum of Art, Cincinnati Art Museum (Munich/New York, 1998), pp. 96–116, here p. 97.

Hélène d'Oettingens Salon ist bis 1914 *der* Treffpunkt russischer und französischer Künstlerinnen und Künstler in Montparnasse, insbesondere auch von La Ruche.

Einen wesentlich schwereren Start als Chagall und Kisling hat Chaim Soutine. Aufgewachsen als zehntes von elf Kindern eines mittellosen Schneiders in einem Shtetl unweit von Minsk, besucht er wohl ab 1907 Zeichen- und Malkurse in der heutigen belarussischen Hauptstadt.<sup>25</sup> Er freundet sich mit Michel Kikoïne an. Beide verdienen ihren Lebensunterhalt als Retuscheure bei einem Fotografen. 1910 gehen die Freunde gemeinsam nach Vilnius (heute Litauen). Dank der Unterstützung durch einen unbekanntenen Mäzen kann Soutine die dortige Kunstschule beziehungsweise Akademie besuchen, die als eine der besten in Russland gilt. Ziel beider ist Paris, wohin Kikoïne 1912 geht. Mittellos, lediglich mit dem Geld für die Zugfahrt ausgestattet und wie die meisten Immigranten aus Russland ohne Französischkenntnisse, erreicht Soutine im Sommer des darauffolgenden Jahres Paris. Wie Kikoïne findet er Quartier in La Ruche, wo er die ebenfalls aus dem damaligen Russland stammenden Künstler Ossip Zadkine und Jacques Lipchitz kennenlernt. Die hygienischen Zustände in La Ruche, von denen auch Chagall berichtet,<sup>26</sup> sind unerträglich: Um der Fliegenplage im Inneren zu entgehen, schlafen die Künstler draußen auf Bänken und an Tischen.<sup>27</sup> Soutine führt ein Leben in Armut, studiert an der École des Beaux-Arts im Atelier von Fernand Cormon, besucht wie die meisten jungen Künstlerinnen und Künstler regelmäßig den Louvre und arbeitet, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, nachts. Mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges meldet Soutine sich bei einer Arbeitsbrigade, wird jedoch aufgrund seiner schwachen Gesundheit ausgemustert. 1915 lernt er Modigliani kennen, der zu einem wichtigen Bezugspunkt in seinem Leben wird. Modigliani wiederum macht Soutine mit seinem Kunsthändler Zborowski bekannt, was an der prekären Lebenssituation des Malers jedoch zunächst kaum etwas ändert. Dennoch schafft Soutine es, 1918 nach Südfrankreich zu gehen, wo er hauptsächlich (wohl bei Hugué) in Céret lebt und sich intensiv mit der Landschaftsmalerei auseinandersetzt. 1920 kehrt Soutine nach Paris zurück und lebt erneut in La Ruche. Drei Jahre später stellt sich Erfolg ein, als der US-amerikanische Kunstsammler Albert C. Barnes<sup>28</sup> über Zborowski etwa 60 Bilder von Soutine erwirbt, wenn auch zu einem sehr geringen Preis. Es beginnt eine Phase relativen Wohlstands. Soutine bezieht eine eigene Wohnung mit Atelier; es entstehen Porträts zumeist einfacher Menschen (Abb. 11), Landschaften sowie Ansichten südfranzösischer Städte (Abb. 12). Weiterhin besucht Soutine regelmäßig den Louvre. Fasziniert ist er von den alten Meistern, insbesondere von

<sup>25</sup> *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 105, 2019, S. 156–158 (Andrej Dmitrievič Sarabjanov).

<sup>26</sup> Vgl. Baal-Teshuva 2000, S. 41, 44.

<sup>27</sup> Billy Klüver, Julie Martin, "Chaim Soutine. An Illustrated Biography," in: Norman L. Kleeblatt, Kenneth E. Silver, *An Expressionist in Paris. The Paintings of Chaim Soutine*, Ausst.-Kat. Jewish Museum New York, Los Angeles County Museum of Art, Cincinnati Art Museum, München/New York 1998, S. 96–116, hier S. 97.

<sup>28</sup> Stanley Meisler, "Albert Barnes and his pursuit of non-French art in Paris", in: *Los Angeles Times*, 1.5.2015, latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-ca-shocking-paris-excerpt-20150503-story.html, letzter Abruf 27.2.2023; Olivia Christman, *Albert C. Barnes of Philadelphia and the Emergence of the Dealer-Critic System in the Early Modern Art Market*, Master Thesis, Universität Wien, Wien 2021, theses.univie.ac.at/detail/59815.



Abb. Fig. 12 Chaim Soutine *Paysage à Cagnes (La Gaude)*, ca. 1923, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 81 x 100 cm, Centre Pompidou, Paris





**Abb. Fig. 13** Chaim Soutine *Le boeuf*, ca. 1925, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 166,1 × 114,9 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam

<sup>28</sup> Stanley Meisler, "Albert Barnes and His Pursuit of Non-French Art in Paris," *Los Angeles Times*, May 1, 2015, latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-ca-shocking-paris-excerpt-20150503-story.html (accessed February 27, 2023); Olivia Christman, *Albert C. Barnes of Philadelphia and the Emergence of the Dealer-Critic System in the Early Modern Art Market*, master's thesis, University of Vienna, 2021, utheses.univie.ac.at/detail/59815.

<sup>29</sup> Nieszawer et al. 2000 (see note 24), pp. 227–28.

<sup>30</sup> André Warnod, "L'École de Paris," *Comœdia*, yr. 19, no. 4419 (January 27, 1925), gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76527253, abridged translation in *Paris Magnétique 2023* (see note 19), p. 191.

<sup>31</sup> *L'École de Paris? 1945–1964*, exh. cat. Musée national d'histoire et d'art du Luxembourg (Luxembourg, 1998).

managed to travel to the South of France in 1918, living primarily in Céret (probably with Hugué) and concentrating on landscape painting. Soutine returned to Paris and La Roche in 1920. Finally, three years later, he found success when American art collector Albert C. Barnes<sup>28</sup> purchased about sixty of Soutine's paintings from Zborowski, albeit at a very low price. This marked the beginning of a period of relative prosperity. He moved into his own apartment with a studio and painted mainly portraits of ordinary people (fig. 11), landscapes, and views of southern French towns (fig. 12). Soutine also regularly visited the Louvre. He was fascinated by the old masters, especially Rembrandt, whose *Slaughtered Ox* motivated him to produce a number of paintings depicting the carcasses of animals (fig. 13).

Emmanuel Mané-Katz, like Soutine, came to Paris in 1913, had little money, studied at the École des Beaux-Arts in the same studio as Soutine, and attempted to join the Foreign Legion at the outbreak of World War I. However, his delicate constitution made it impossible for him to do so.<sup>29</sup> Mané-Katz also received his initial training in Vilnius and Kyiv—which about sums up the parallels shared by the two artists; their art would subsequently differ dramatically. Soutine's work is often associated with Expressionism. His favorite subjects were portraits, landscapes, and still lifes. In contrast, Mané-Katz's works, like those of Chagall, are difficult to categorize and place within Western European art movements. Each created their own unique visual imagery. Mané-Katz, in particular, remained faithful to his heritage and cultural roots, making him a painter of the shtetl and Jewish celebrations and life (fig. 14).

Despite their diverse origins, styles, and themes, each artist listed here belonged to the "École de Paris"—from Picasso and Braque to Chagall and Soutine. Based on a 1925 newspaper article,<sup>30</sup> this designation is not a classical stylistic term like Fauvism, Cubism, or Symbolism. Instead, it names and describes the Paris art scene in the first decades of the twentieth century as a school that gathered individuals of diverse backgrounds: visual artists, writers, poets, and critics as well as art dealers, wealthy patrons, and collectors who were open to contemporary art. The First World War marked a caesura, the Second, an end to this first modern École de Paris. It was re-born after the war as the Nouvelle École de Paris, demonstrating a similar international orientation with artists such as Jean Fautrier, Jean Dubuffet, and Serge Poliakoff.<sup>31</sup>

Rembrandt, dessen *Der geschlachtete Ochse* ihn zu einer ganzen Reihe von Bildern mit Tierkadavern anregt (Abb. 13).

Wie Soutine kommt auch Emmanuel Mané-Katz 1913 nach Paris, hat kaum Geld, studiert an der École des Beaux-Arts im gleichen Atelier wie Soutine und versucht, mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges in die Fremdenlegion einzutreten, was ihm aufgrund seiner schwächlichen Statur jedoch nicht gelingt.<sup>29</sup> Seine erste Ausbildung hatte auch Mané-Katz in Vilnius sowie in Kiew erhalten. – Soweit die Parallelen der beiden Künstler, zwischen deren Kunst dann Welten liegen. Soutines Werk ist dem Expressionismus zuzuordnen. Seine Themen sind Porträt, Landschaft und Stillleben. Das Werk von Mané-Katz hingegen entzieht sich – wie das Chagalls – einer Kategorisierung und Einordnung in die westeuropäische Kunstentwicklung. Beide schafften sich eigene Bildwelten. Insbesondere Mané-Katz bleibt dabei seiner Geschichte und kulturellen Herkunft treu, was ihn zum Maler des Shtetls wie der jüdischen Feste und des jüdischen Lebens macht (Abb. 14).

So unterschiedlich Herkunft, Stil und Themen der hier genannten Künstlerinnen und Künstler – von Picasso und Braque bis zu Chagall und Soutine – sind, sie zählen sämtlich zur École de Paris. Diese Bezeichnung – sie geht auf einen Zeitungsartikel von 1925 zurück<sup>30</sup> – ist kein klassischer Stilbegriff wie Fauvismus, Kubismus oder Symbolismus. Sie benennt und beschreibt vielmehr die Pariser Kunstszene der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts als Schule, in der die unterschiedlichsten Menschen zusammenkommen: bildende Künstlerinnen und Künstler, Schriftsteller, Dichter, Kritiker sowie Kunsthändler und wohlhabende, der zeitgenössischen Kunst aufgeschlossen gegenüberstehende Mäzene, Sammlerinnen und Sammler. Der Erste Weltkrieg bedeutet eine Zäsur, der Zweite das Ende dieser ersten modernen École de Paris, die nach dem Krieg als Nouvelle École de Paris mit Künstlern wie Jean Fautrier, Jean Dubuffet und Serge Poliakoff in vergleichbarer internationaler Ausrichtung wiederersteht.<sup>31</sup>



**Abb. Fig. 14** Emmanuel Mané-Katz *La Torah*, 1939/40, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 195,5 × 295,5 cm, Privatsammlung | Private Collection

<sup>29</sup> Nieszawer, Boyé, Fogel 2000, S. 227f.

<sup>30</sup> André Warnod, "L'École de Paris", in: *Comœdia*, 19. Jg., Nr. 4419, 27.1.1925, gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76527253, Teilübersetzung in: *Paris Magnétique 2023*, S. 191.

<sup>31</sup> *L'École de Paris? 1945–1964*, Ausst.-Kat. Musée national d'histoire et d'art du Luxembourg, Luxembourg 1998.





Eugène Atget Rue du Chevalier de la Barre,  
Montmartre, 1924-26, Bibliothèque national de France



Moïse Kisling *Cathédrale (Montmartre)*, 1934  
Tusche und Aquarell mit Weiß gehöht auf Papier |  
India ink and watercolor heightened with white on  
paper, 60 x 75 cm





Moïse Kisling *Modèle au repos*, 1930  
Öl auf Holz | Oil on wood, 15 x 25 cm

→ Edgar Degas *Torse de femme*, ca. 1886–89  
Pastellkreide und Kohle auf getöntem Papier |  
Pastel chalk and charcoal on tinted paper,  
37,7 x 47 cm







Henri de Toulouse-Lautrec  
May Belfort, 1898, Lithografie |  
Lithograph, 45 x 37,7 cm



Moulin Rouge, Montmartre, 1914  
Bibliothèque national de France



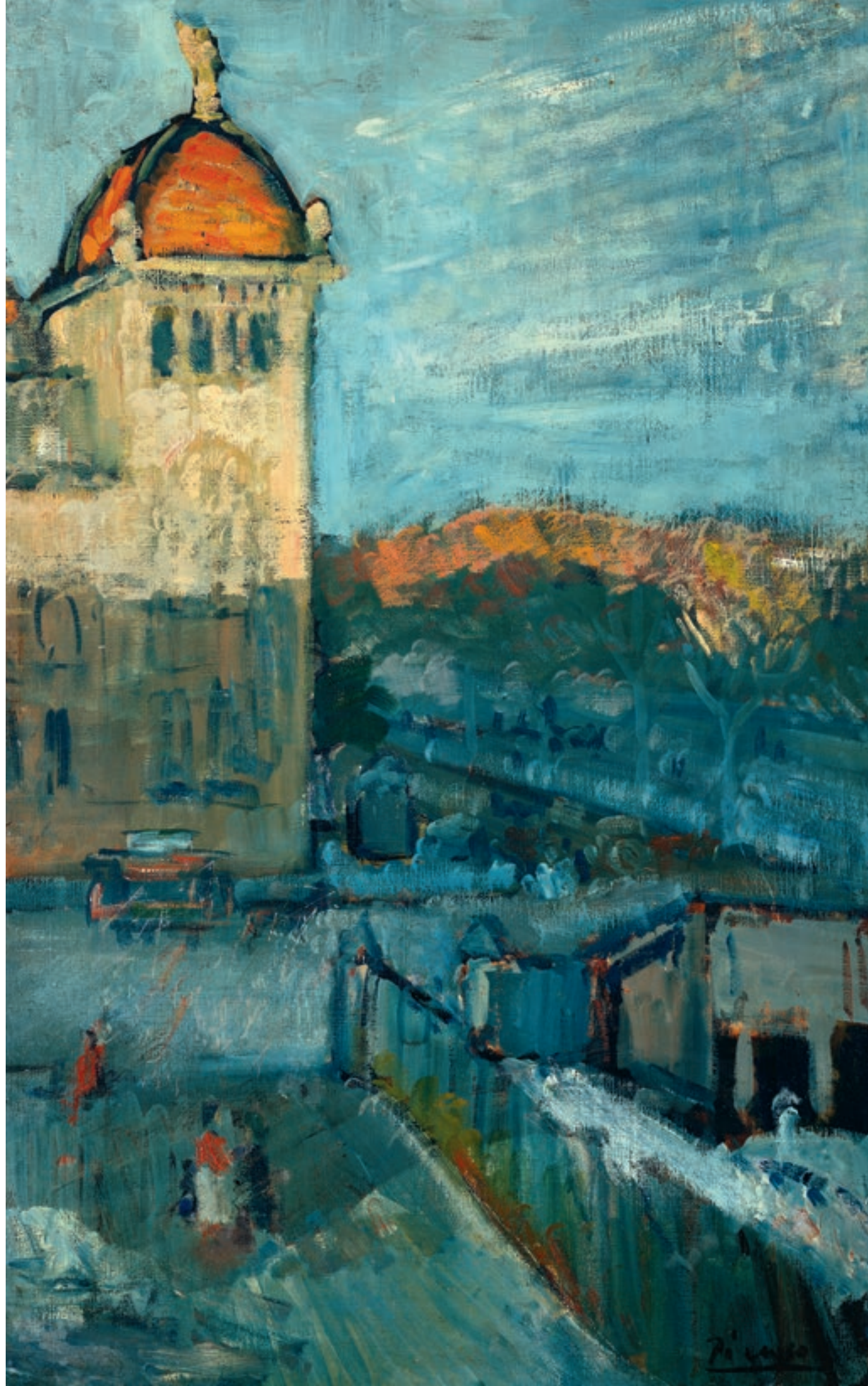


Henri de Toulouse-Lautrec  
*Mademoiselle Marcelle Lender en buste*,  
1895, Lithografie | Lithograph, 66 × 55 × 3 cm

→ Pablo Picasso *Femme à la robe rouge*,  
1901, Öl auf Holz | Oil on wood, 39,5 × 26,5 cm







Pablo Picasso *Jeune fille espagnole devant la mer*, 1901, Öl auf Karton | Oil on cardboard, 52 x 34 cm

← Pablo Picasso *Rue à Barcelone et Palais des Beaux Arts*, 1903, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 61,5 x 38,5 cm





Rolf H. Johannsen

## Marie Laurencin

Künstlerin zu werden, war Marie Laurencin nicht in die Wiege gelegt: 1883 als uneheliches Kind in Paris geboren, wächst sie in kleinbürgerlichen Verhältnissen auf. Dem Wunsch der Mutter, dass sie Lehrerin wird und damit einen der wenigen Berufe ergreift, der Frauen um 1900 offensteht, kann sie sich widersetzen. Beharrlich – und letztlich dann doch mit Unterstützung ihrer Mutter – verfolgt sie ihren Wunsch, Malerin zu werden, und lässt sich 1901 bis 1904 an der École de Sèvres zur Porzellanmalerin ausbilden. Gleichzeitig besucht sie Abendkurse für Zeichnen, erlernt die Technik der Radierung und nimmt bei der seinerzeit bekannten Malerin und Salonnière Madeleine Lemaire Unterricht. Ab 1905 studiert Laurencin zwei Jahre an der Académie Humbert in der Nähe des Moulin Rouge am Montmartre. Zu ihren Mitschülern zählen unter anderem Francis Picabia, Raoul Dufy und Georges Braque, der von ihrem Talent beeindruckt ist. Braque ist es dann auch, der Laurencin auf die Künstler des Bateau-Lavoir aufmerksam macht – allen voran auf Pablo Picasso. 1907 nimmt sie erstmals am Salon des Indépendants teil. Im Mai des gleichen Jahres stellt der Kunsthändler Clovis Sagot Werke von Laurencin in seiner Galerie am Montmartre aus, wo sie – vermittelt durch Picasso – den Dichter Guillaume Apollinaire kennenlernt (Abb. 1). Beide gehen eine Beziehung ein, die sechs Jahre andauern wird. Das Paar verkehrt im Bateau-Lavoir, wo Laurencin die Bekanntschaft zahlreicher Künstler, Schriftsteller und Kritiker macht, darunter Max Jacob, Maurice Raynal und André Derain. Laurencin und Apollinaire gehören neben Georges Braque, Amedeo Modigliani sowie Gertrude und Leo Stein auch zu den Gästen des Banketts, das Picasso im November 1908 zu Ehren des Malers Henri Rousseau in seinem Atelier veranstaltet.<sup>1</sup> Das Fest zeigt: Laurencin gehört zum Bateau-Lavoir und damit zur *bande Picasso*, dem Dichter-, Künstler- und Freundeskreis um Picasso.<sup>2</sup> Als dessen zentrale Gestalt stellt sie Apollinaire in zwei Gemälden dar: in *Groupe d'artistes* (Gruppe von Künstlern) aus dem Jahr 1908, das später von Gertrude Stein erworben wird (The Baltimore Museum of Art), und in *Réunion à la campagne* (Treffen auf dem Land) von 1909, auch bekannt unter dem Titel *Apollinaire et ses amis* (Apollinaire und seine Freunde).

In beiden Werken ist Apollinaire die zentrale Figur. Ein Buch in seinen Händen weist ihn jeweils als Dichter aus. Das Bild von 1908 zeigt vier Personen in einem Innenraum. Jede ist mit einem Attribut ausgestattet: Picasso mit seinem Hund Fricka, Laurencin mit einer Blume (wohl einer Rose), Apollinaire mit dem erwähnten Buch und Picassos Geliebte Fernande Olivier mit einem Blumenstrauß hinter sich. Das Bild aus dem folgenden Jahr zeigt eine größere Gruppe von Menschen im Freien (Abb. 2): Von links nach rechts sind es Gertrude Stein, Fernande Olivier, eine wohl als Allegorie anzusprechende Frau mit Früchten und Blumen im Haar, Fricka, Apollinaire, Picasso,

← Marie Laurencin *Dame avec un chien*,  
ca. 1930, Öl auf Leinwand | Oil on canvas,  
46 x 38 cm

<sup>1</sup> Siehe S. 21.

<sup>2</sup> *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 83, 2014, S. 291–293, hier S. 291 (Jürgen Bartz); [rogallery.com/artists/marie-laurencin/](http://rogallery.com/artists/marie-laurencin/), letzter Abruf 25.1.2023.





Abb. Fig. 1 Pablo Picasso Guillaume Apollinaire in Pablo Picassos Atelier am | Pablo Picasso's Studio at the Boulevard de Clichy 11, Paris, Herbst | Fall 1910

Marie Laurencin did not grow up destined to be an artist. Born 1883 in Paris as an illegitimate child, she grew up in petty-bourgeois circumstances. Despite her mother's wishes, she refused to become a teacher, one of the few professions available to women around 1900. Persistently—and ultimately with her mother's support—she pursued her dream of becoming a painter and trained as a porcelain painter at the *École de Sèvres* from 1901 to 1904. During this period, she also attended evening drawing classes, studied the art of etching, and took lessons from Madeleine Lemaire, a well-known painter and *salonnière* of the time. From 1905, Laurencin continued her studies for two years at the *Académie Humbert* near the *Moulin Rouge* in Montmartre. Her fellow students included Francis Picabia and Raoul Dufy, as well as Georges Braque, who was impressed by her talent. It was Braque who drew Laurencin's attention to the artists of the *Bateau-Lavoir*—in particular, Pablo Picasso. In 1907 she participated for the first time in the *Salon des Indépendants*. In May of the same year, the art dealer Clovis Sagot exhibited works by Laurencin in his gallery at Montmartre, where Picasso introduced her to the poet Guillaume Apollinaire; she and Apollinaire then began a relationship that would last for six years. The couple socialized at the *Bateau-Lavoir*, where Laurencin became acquainted with numerous artists, writers, and critics including Max Jacob, Maurice Raynal, and André Derain. A banquet Picasso hosted in his studio in November 1908 in honor of the painter Henri Rousseau included Laurencin and Apollinaire, Georges Braque, Amedeo Modigliani, and Gertrude and Leo Stein.<sup>1</sup>

The party shows that Laurencin was a member of the *Bateau-Lavoir* and thus of the *bande Picasso*, the group of poets, artists, and friends around Picasso.<sup>2</sup> She depicts Apollinaire as its central figure in two paintings: *Groupe d'artistes* (Group of artists) from 1908, acquired by Gertrude Stein (The Baltimore Museum of Art), and *Réunion à la campagne* (Meeting in the country) from 1909, also referred to as *Apollinaire et ses amis* (Apollinaire and his friends).

Apollinaire is the main character in both works. In each case he holds a book that identifies him as a poet. The 1908 painting depicts four people inside an interior space. Each is endowed with a specific attribute: Picasso with his dog Fricka, Laurencin with a flower (probably a rose), Apollinaire with the aforementioned book, and Picasso's mistress Fernande Olivier with a bouquet of flowers behind her. The painting from the following year shows a broader group of people outdoors (Fig. 2): from left to right, Gertrude Stein; Fernande Olivier; a woman with fruit and flowers in her hair, perhaps intended as an allegory; Fricka; Apollinaire; Picasso; the poet Marguerite Gillot; the poet Maurice Cremnitz; and Laurencin herself at the piano.<sup>3</sup>

die Dichterin Marguerite Gillot, der Dichter Maurice Cremnitz und am Klavier Laurencin selbst.<sup>3</sup> *Réunion à la campagne* ist eine Hommage an Apollinaire und den Kreis der Kubisten, in dem er verkehrte. Obwohl man Laurencin nicht als wirkliche Kubistin bezeichnen kann – Anklänge etwa an Édouard Manets berühmtes Gemälde *Le Déjeuner sur l'herbe* (Das Frühstück im Grünen, Musée d'Orsay, Paris) scheinen naheliegender – stilisiert Apollinaire sie als solche, widmet ihr in seinem Buch *Les peintres Cubistes. Méditations esthétiques* (Die kubistischen Maler. Ästhetische Meditationen) von 1913 neben Picasso, Braque, Picabia und anderen einen eigenen Abschnitt und bildet drei Werke von ihr ab, darunter auch *Réunion à la campagne*, das sich in seinem Besitz befindet.<sup>4</sup>

Apollinaire charakterisiert Laurencins Kunst als feminin mit einer Tendenz zur Arabeske, also zum Ornamentalen, jedoch ohne ins rein Dekorative zu verfallen<sup>5</sup> – zutreffender können die beiden Werke der Heidi Horten Collection kaum beschrieben werden (s. 40, 45): keine Spur von „Kubismus“, weder in *Deux femmes à l'éventail* (Zwei Frauen mit Fächer), entstanden im Jahr nach dem Erscheinen von Apollinaires Buch, noch in *Dame avec un chien* (Dame mit Hund). Es sind vielmehr Werke, die an das Rokoko erinnern – Laurencin bezeichnete sich einmal als „dernière femme“ des 18. Jahrhunderts –, insbesondere an die Frauendarstellungen Antoine Watteaus. So wie Watteau in seinen *Fêtes galantes* eine Gegenwelt zur höfischen Gesellschaft schafft, so formt Laurencin in ihren zahlreichen Bildern von ebenso grazilen wie zerbrechlich wirkenden Mädchen und jungen Frauen einen Gegenentwurf zu der sie umgebenden Wirklichkeit.<sup>6</sup> Dies verschafft ihr einerseits Bewunderung und bringt ihr andererseits den Vorwurf ein, unzeitgemäß und gefällig zu sein.

In der Zwischenkriegszeit ist Laurencin gefragte Porträtistin der Pariser Gesellschaft. Coco Chanel beauftragt sie, ebenso der bedeutende Kunsthändler der Moderne Paul Guillaume, der seine Frau Domenica von Laurencin malen lässt (beide Gemälde Musée de l'Orangerie, Paris). Darüber hinaus entstehen nach Entwürfen von Laurencin Kostüme und Ausstattungen für Serge Diaghilevs Ballets Russes und die Comédie Française. Laurencin stellt 1925 Suzanne Lucienne Moreau als Dienstmädchen ein. Die beiden Frauen werden ein Paar. 1954, zwei Jahre vor ihrem Tod, adoptiert Laurencin ihre Partnerin. Auf eigenen Wunsch hin wird Laurencin mit einer Rose in der Hand und Apollinaires Liebesbriefen auf dem Pariser Friedhof Père-Lachaise bestattet.



Abb. Fig. 2 Marie Laurencin *Réunion à la campagne*, 1909, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 130 x 194 cm, Centre Pompidou, Paris

<sup>1</sup> See p. 22.

<sup>2</sup> *Allgemeines Künstlerlexikon*, vol. 83 (2014), p. 291–93, here p. 291 (Jürgen Bartz); <https://rogallery.com/artists/marie-laurencin/> (accessed January 25, 2023).

<sup>3</sup> For the interpretation of the 1908 and 1909 images, see Julia Fagan-King, "United on the Threshold of the Twentieth-Century Mystical Ideal: Marie Laurencin's Integral Involvement with Guillaume Apollinaire and the Inmates of the Bateau Lavoir," *Art History: Journal of the Association of Art History*, vol. 11, no. 1 (1988), pp. 88–114.

<sup>3</sup> Zur Interpretation der Bilder von 1908 und 1909 siehe Julia Fagan-King, "United on the Threshold of the Twentieth-Century Mystical Ideal. Marie Laurencin's Integral Involvement with Guillaume Apollinaire and the Inmates of the Bateau Lavoir", in: *Art History. Journal of the Association of Art History*, Bd. 11, Nr. 1, 1988, S. 88–114.

<sup>4</sup> Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*, Paris 1913, S. 52–59, Tafelteil; vgl. [en.wikipedia.org/wiki/The\\_Cubist\\_Painters\\_Aesthetic\\_Meditations](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Cubist_Painters_Aesthetic_Meditations), letzter Abruf 26.1.2023.

<sup>5</sup> Apollinaire 1913, S. 59.

<sup>6</sup> Vgl. Marie Laurencin, "Men's Genius Intimidates Me", in: Bonnie Kime Scott (Hg.), *Gender in Modernism. New Geographies. Complex Intersections*, Urbana/Chicago 2007, S. 787–789 (zuerst in: *Arts*, 24.7.1952); Bridget Elliott, "The 'Strength of the Weak' as portrayed by Marie Laurencin", in: Norma Broude, Mary D. Garrard (Hg.), *Reclaiming Female Agency. Feminist Art History after Postmodernism*, Berkeley/Los Angeles/London 2005, S. 277–299 (zuerst in: *Genders*, Nr. 24, 1996, S. 69–109).



*Réunion à la campagne* pays tribute to Apollinaire and the Cubist circle. Although Laurencin cannot be considered a true Cubist—there are obvious similarities to Édouard Manet’s famous painting *Le Déjeuner sur l’herbe* (Luncheon on the grass; Musée d’Orsay, Paris)—Apollinaire styled her as such. In his book *Les peintres Cubistes. Méditations esthétiques* (Cubist painters: aesthetic meditations) from 1913, he included a separate section on her along with Picasso, Braque, Picabia, and others, and reproduced three of her works including *Réunion à la campagne*, which was in his possession.<sup>4</sup>

Apollinaire characterized Laurencin’s art as feminine with a tendency towards the arabesque, i.e., the ornamental, but without slipping into the purely decorative<sup>5</sup>—the two works in the Heidi Horten Collection fit this description perfectly (pp. 40 and 45). There is no trace of Cubism either in *Deux femmes à l’éventail* (Two women with fans), painted after Apollinaire’s book was published, or in *Dame avec un chien* (Lady with a dog). In fact, their style is reminiscent of the Rococo—Laurencin once referred to herself as the “dernière femme” of the eighteenth century—especially of Watteau’s work portraying women. Just as Watteau creates an alternative universe to courtly society in his *fêtes galantes*, Laurencin challenges the reality surrounding her in numerous pictures of girls and young women who seem as delicate as they are fragile.<sup>6</sup> On the one hand, this earns her admiration; on the other, it earns her reproach for being outdated and complacent.

During the years between the wars, Laurencin gained widespread popularity in Parisian society as a portraitist. Among her clients were Coco Chanel and the prominent modernist art dealer Paul Guillaume, who commissioned Laurencin to paint his wife, Domenica (both paintings Musée de l’Orangerie, Paris). Laurencin also designed costumes and sets for Serge Diaghilev’s Ballets Russes and the Comédie Française. In 1925, Laurencin hired Suzanne Lucienne Moreau as a maid. They became a couple. In 1954, two years before her death, Laurencin adopted her partner. At her request, Laurencin was buried in the Père-Lachaise cemetery in Paris with a rose in her hand along with Apollinaire’s love letters.

<sup>4</sup> Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques* (Paris, 1913), pp. 52–59; see [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Cubist\\_Painters,\\_Aesthetic\\_Meditations](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Cubist_Painters,_Aesthetic_Meditations) (accessed January 26, 2023).

<sup>5</sup> Apollinaire 1913 (see note 3), p. 59.

<sup>6</sup> See Marie Laurencin, “Men’s Genius Intimidates Me,” in *Gender in Modernism: New Geographies, Complex Intersections*, ed. Bonnie Kime Scott (Urbana/Chicago, 2007), pp. 787–89 (first published in *Arts*, July 24, 1952); Bridget Elliott, “The ‘Strength of the Weak’ as portrayed by Marie Laurencin,” in *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism*, eds., Norma Broude and Mary D. Garrard (Berkeley/Los Angeles/London, 2005), p. 277–99 (first published in *Genders*, no. 24, 1996, pp. 69–109).

→ Marie Laurencin *Deux femmes à l’éventail*, 1914, Tinte, Tusche, Aquarell, Gouache und Bleistift auf Papier | Ink, india ink, watercolor, gouache, and pencil on paper, 22,6 × 12,5 cm







Café de la Rotonde, Montparnasse, 1924  
Bibliothèque national de France

→ Kees van Dongen *Comedia (Montparnasse Blues)*, ca. 1925, Öl auf Leinwand | Oil on canvas,  
101 x 81,5 cm





→ Marc Chagall *Les amoureux*, 1916  
Öl auf Karton | Oil on cardboard, 96,7 x 76,4 cm







← Marc Chagall *Les mariés au ciel*, 1954–56  
Gouache auf Papier | Gouache on paper,  
50 x 37 cm

Marc Chagall *Couple au vase de fleurs*,  
ca. 1955, Öl auf Leinwand | Oil on canvas,  
64 x 75 cm







Marc Chagall *Prophète avec Torah*, 1952  
Gouache auf Papier | Gouache on paper,  
48,8 x 65 cm

→ Marc Chagall *Bénédiction de la Challah*,  
ca. 1951, Tusche und Deckfarbe auf Papier |  
India ink and opaque paint on paper,  
31,1 x 24 cm

S. | pp. 54/55

Marc Chagall *L'âne vert*, ca. 1936, Aqua-  
rell und Deckweiß auf Papier | Watercolor and  
opaque white on paper, 46 x 67 cm







CHAGALL  
MARC

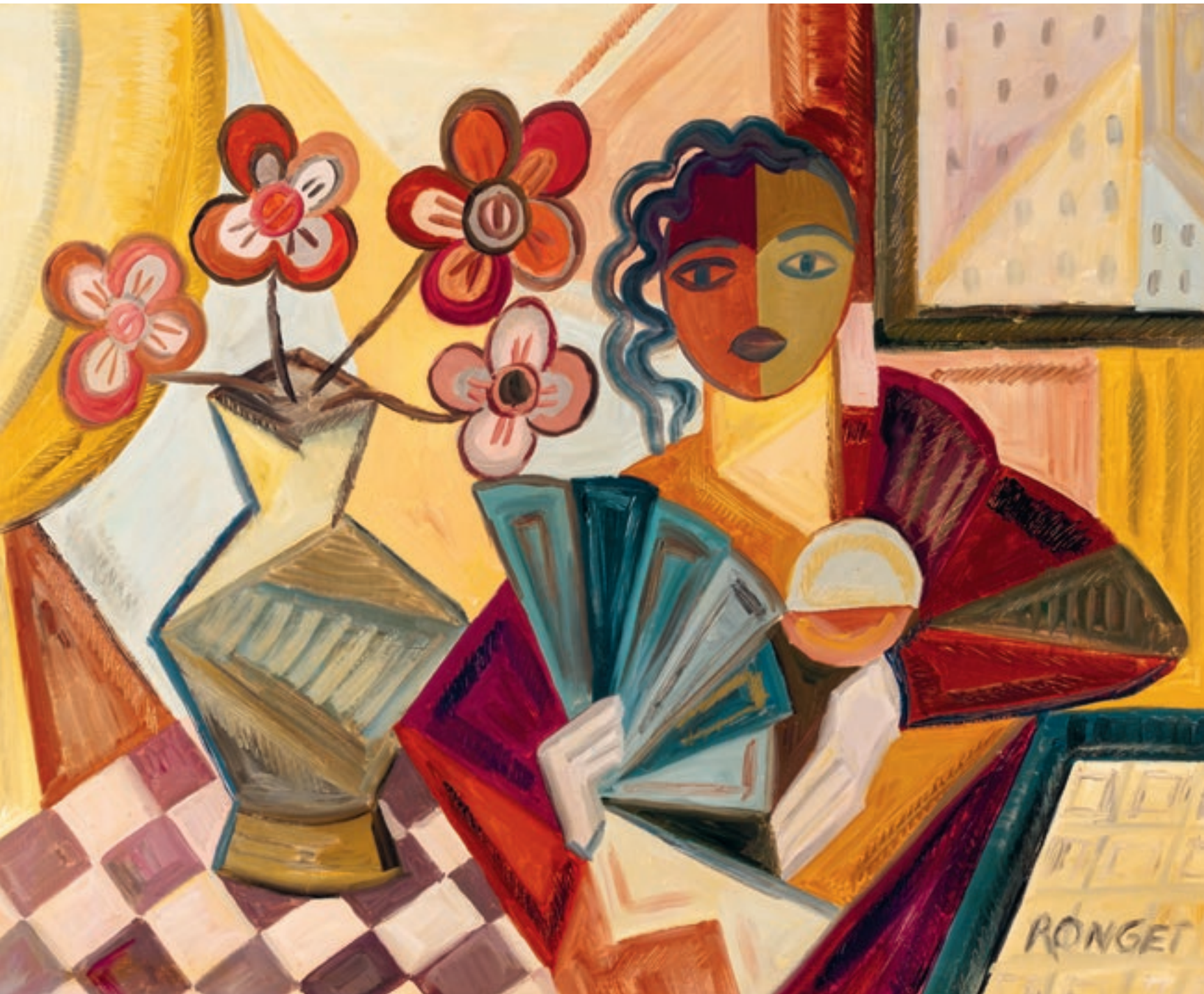




**Chaim Soutine** *La concière - femme  
bleue*, ca. 1935, Öl auf Leinwand | Oil on canvas,  
30,9 x 27,6 cm

← **Moïse Kisling** *Portrait de jeune fille*,  
ca. 1926, Öl auf Leinwand | Oil on canvas,  
33 x 24,5 cm





Elisabeth Ronget Bohm *Femme assise*,  
1930er-Jahre | 1930s, Öl auf Leinwand |  
Oil on canvas, 60 x 73 cm

→ Emmanuel Mané-Katz *Two Musicians*,  
ca. 1959, Öl auf Leinwand | Oil on canvas,  
77 x 64 cm







→ Bernard Lorjou *Cathédrale*, 1950er-Jahre | 1950s  
Mischtechnik auf Karton | Mixed media on cardboard,  
63,5 x 46,5 cm

→ Gustave Loiseau *Rue de Clignancourt, Paris, le 14 juillet*,  
ca. 1925, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 65 x 54,5 cm

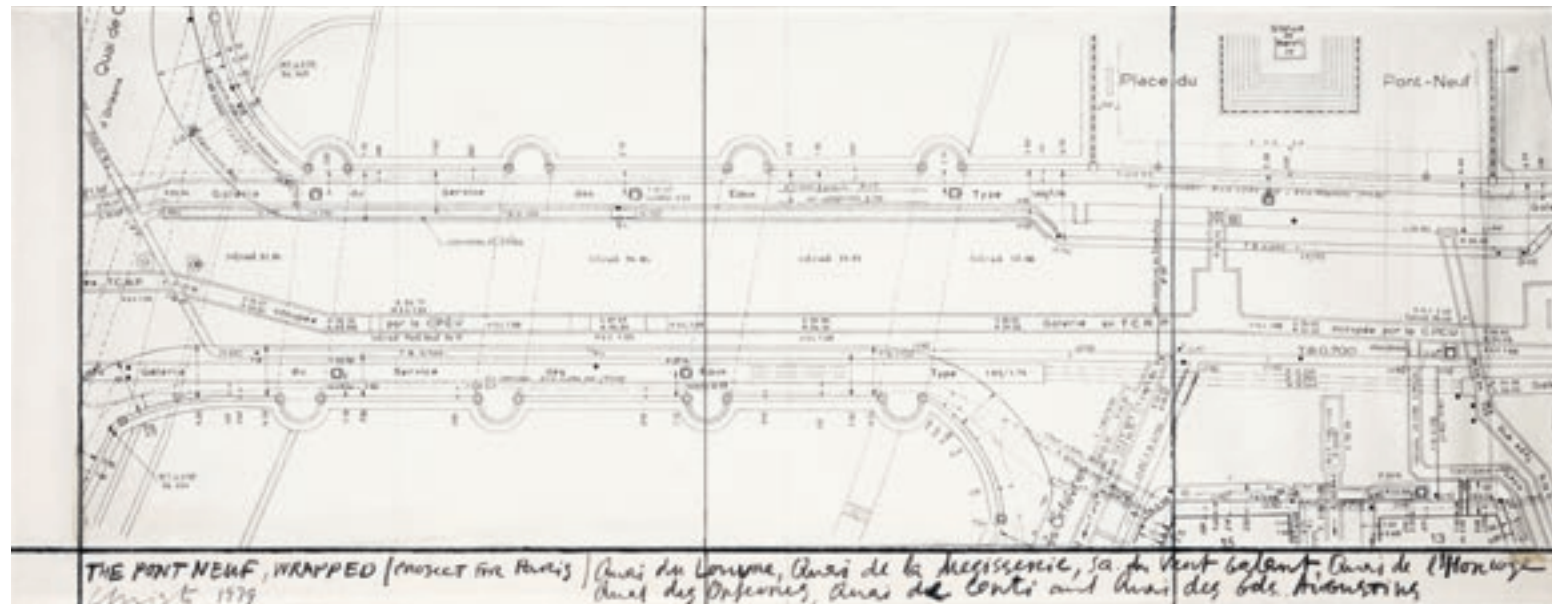




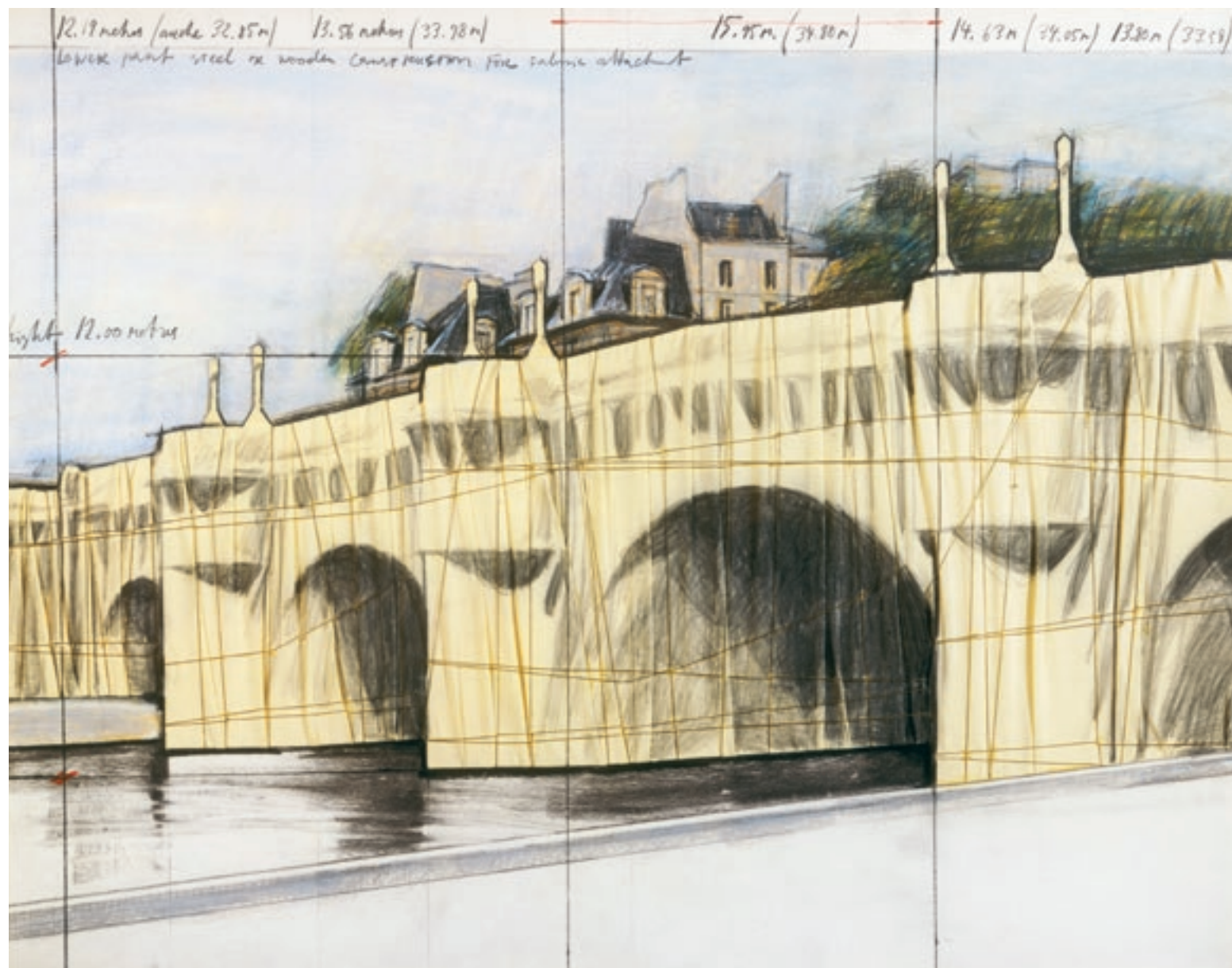


Paul Signac  
Le Pont Neuf, Paris,  
1928, Aquarell mit  
Bleistift auf Papier |  
Watercolor with  
pencil on paper,  
27 x 42 cm





## Christo und | and Jeanne-Claude *The Pont Neuf, Wrapped* (Project for Paris)



Die Verhüllung des Reichstages in Berlin 1995 oder die auf dem Wasser treibenden Stege des Projekts *Floating Piers* 2016, die den Iseosee begehbar machten – es sind in ihrer Verortung, Dimension und Materialität spektakuläre Interventionen im öffentlichen Raum, durch die das Künstlerpaar Christo (Christo Vladimirov Javacheff) und Jeanne-Claude (Jeanne-Claude Marie Denat) weltweite Bekanntheit erlangt hat. Christo, aus dem kommunistischen Bulgarien geflohen, lernt 1958 Jeanne-Claude in Paris kennen; knapp 50 Jahre wird ihre Zusammenarbeit schlussendlich andauern. Nach seiner klassischen Ausbildung an der Kunstakademie in Sofia entwickelt Christo in Paris eine eigenständige künstlerische Sprache, indem er mit Materialien und Oberflächen experimentiert und alltägliche Gegenstände wie Flaschen, Dosen oder Fässer mit Stoff und Schnur verhüllt. 1962 realisieren Christo und Jeanne-Claude gemeinsam das Projekt *Mur provisoire de tonneaux métalliques. Le rideau de fer, rue Visconti, Paris, 1961–1962* (Temporäre Mauer aus Ölfässern. Der Eisenerne Vorhang, Rue Visconti, Paris, 1961–1962) und nehmen damit bereits den ortsspezifischen und ephemeren Charakter ihrer späteren Werke vorweg: Tief erschüttert durch den Bau der Berliner Mauer 1961, vollzieht Christo die Blockade der Rue Visconti mit 89 Ölfässern als persönliche Antwort auf den Eisernen Vorhang.

Obwohl das Künstlerpaar ab 1964 in New York lebt, bleibt es zeitlebens eng mit Paris verbunden und erarbeitet Projekte für die Stadt, in der es sich kennengelernt und in der es seine ersten Arbeiten realisiert hat. So kann nach einer komplizierten Bewilligungsphase 1985 die Verhüllung des Pont Neuf in Paris durchgeführt werden. Mit der Planung dazu hatte das Paar bereits ein Jahrzehnt zuvor begonnen. Um die Finanzierung des Projekts zu sichern, werden für den Kunstmarkt aufwendige Modelle und Zeichnungen – wie jene der Heidi Horten Collection – gefertigt.

Erbaut von 1578 bis 1607, zählt der Pont Neuf zu den geschichtsträchtigsten Verbindungsachsen zwischen Rive Droite und Rive Gauche – dem rechten und dem linken Seineufer.<sup>1</sup> Als Motiv findet sich die Brücke in Werken zahlreicher Künstler, darunter William Turner, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Paul Signac (s. 192/193), Marc Chagall (s. 68) oder Pablo Picasso. Die Verhüllung durch Christo und Jeanne-Claude lässt das Bauwerk selbst zum

← Christo und | and Jeanne Claude *The Pont Neuf, Wrapped (Project for Paris)*, 1979, Kohle, Bleistift, Wachskreide, Schnur, Stoff und Schnur auf Karton | Charcoal, pencil, wax crayon, string, fabric, and string on cardboard, 2-teilig | 2 parts: 28,5 × 72,5 und | and 57,5 × 72,5 cm

<sup>1</sup> Heute gilt der Pont Neuf (Neue Brücke) als älteste im Originalzustand erhaltene Brücke von Paris. Zur Zeit ihrer Erbauung war sie ein Novum, da sie nicht wie damals üblich mit Geschäften bebaut wurde. Der Widerstand der Pariser Kaufleute war groß, wodurch sich der Baubeginn um über 20 Jahre verzögerte. Zur Geschichte der Brücke vgl. David Bourdon, „The first Bourbon king. Riding for a fall“ und „Pont-Neuf. Significant dates“, in: *Christo: The Pont Neuf Wrapped. Paris, 1975–85*, Köln 1990, S. 22, 24.



*Wrapped Reichstag* in Berlin in 1995 or *Floating Piers* in 2016, a project that involved the use of footbridges to create access to Lake Iseo, are, in terms of their location, dimensions, and materiality, examples of spectacular interventions in the public space through which the artist couple Christo (Christo Vladimirov Javacheff) and Jeanne-Claude (Jeanne-Claude Marie Denat) achieved worldwide fame. Christo met Jeanne-Claude in Paris after fleeing communist Bulgaria in 1958, and their collaboration lasted almost fifty years. In Paris, Christo developed his artistic language by experimenting with materials and surfaces and covering everyday objects like bottles, cans, and barrels with fabric and string. In 1962, Christo and Jeanne-Claude worked together on the development of *Mur provisoire de tonneaux métalliques. Le rideau de fer, rue Visconti, Paris, 1961–1962* (Temporary wall of oil barrels: The iron curtain, rue Visconti, Paris, 1961–1962), which is evocative of the site-specific and ephemeral qualities of their later works. Deeply shaken by the construction of the Berlin Wall in 1961, Christo blocked off rue Visconti with eighty-nine oil barrels as a response to the Iron Curtain.

While the artist couple permanently settled in New York in 1964, they maintained close ties to Paris and continued to develop projects for the city where they first met and created works together. In 1985, for instance, after complex approval procedures, the wrapping of the Pont Neuf in Paris was realized. Plans for the project had started a decade earlier. In order to raise funds for the project, elaborate models and drawings were created and sold on the art market—including those in the Heidi Horten Collection.

Built between 1578 and 1607, the Pont Neuf is one of the most historically significant crossing points between the Rive Droite and Rive Gauche—the right and left banks of the Seine.<sup>1</sup> Numerous artists have used the bridge as a motif in their works, including William Turner, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Paul Signac (p. 192/193), Marc Chagall (p. 68), and Pablo Picasso. Christo and Jeanne-Claude wrapped the bridge to transform it into a work of art in its own right; it is precisely this act of concealment that emphasizes its significance. The effort was immense: three hundred workers covered the structure with more than 40,000 square meters of polyamide fabric dyed to match the color of Paris's signature sandstone, the *pierre de Ile de France*, as well as with thirteen kilometers of rope and over twelve tons of steel chains. Considering its scale, the project is viewed as a legitimate "wonder of the world topos"<sup>2</sup> whose impact is undeniable. In its two-week run, the veiled Pont Neuf attracted over three million visitors.

<sup>1</sup> Today the Pont Neuf (New Bridge) is considered the oldest bridge in Paris and is preserved in its original state. At the time of its construction, however, it was a novelty since it did not support rows of stores as was customary at the time. As a result, there was fierce resistance from Parisian merchants, delaying construction for over twenty years. On the history of the bridge, cf. David Bourdon, "The First Bourbon King: Riding for a Fall" and "Pont-Neuf: Significant Dates," in *Christo: The Pont Neuf Wrapped; Paris, 1975–85* (Cologne, 1990), pp. 22, 24.

<sup>2</sup> Werner Spies, "Die monumentale Ironie. Christo in Paris," in *Christo und Jeanne-Claude. Grenzverlegung der Utopie*, ed. Markus A. Castor (Berlin, 2010), pp. 77–84, here p. 77.

Kunstwerk werden: Es ist gerade der Vorgang des Verbergens, der die Bedeutung der Brücke hervorhebt. Der Aufwand ist immens: 300 Arbeiter verhüllen sie mit über 40.000 Quadratmetern eines Polyamidgewebes in der Farbe des für Paris typischen Sandsteins, der *pierre de Ile de France*, sowie mit 13 Kilometern Seil und über 12 Tonnen Stahlketten. Die Dimensionen des Projekts lassen es als „Topos Weltwunder“<sup>2</sup> in Erscheinung treten, das seine Wirkung nicht verfehlt. Während seiner nur zweiwöchigen Existenz wird der verhüllte Pont Neuf von über drei Millionen Menschen besichtigt.

<sup>2</sup> Werner Spies, „Die monumentale Ironie. Christo in Paris“, in: Markus A. Castor (Hg.), *Christo und Jeanne-Claude. Grenzverlegung der Utopie*, Berlin 2010, S. 77–84, hier S. 77.



**Abb. Fig. 1**  
Christo und Jeanne-Claude  
*The Pont Neuf*  
*Wrapped, Paris, 1975–85,*  
September 1985





Marc Chagall *Bouquet à la tour Eiffel*, 1958  
Farblithografie | Color lithograph, 60 x 45 cm

← Marc Chagall *Pont Neuf*, 1954  
Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 46 x 33,5 cm





← Jean Dufy *Cavaliers dans un parc à Paris*, ca. 1952, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 46 x 38 cm

↑ Jean Dufy *Concours hippique*, ca. 1950, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 38 x 46 cm

→ Jean Dufy *Bois de Boulogne*, ca. 1950, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 40 x 44 cm





*Années de guerre –  
Années de paix*

Jean Séeberger Befreiung von Paris – Die menschenleere Avenue des Champs-Élysées an der Ecke zur Rue de Washington, 18. August 1944 | Liberation of Paris—The deserted Avenue des Champs-Élysées at the corner of rue de Washington, August 18, 1944, Musée Carnavalet, Histoire de Paris, Paris





Véronique Abpurg

## *Années de guerre – Années de paix*

Auch das künstlerische und kulturelle Leben erfährt durch die beiden Weltkriege eine schwere Erschütterung. Biografische und anekdotische Fragmente aus jenen Zeiten, die sich anhand von Werken aus der Heidi Horten Collection nacherzählen lassen, zeugen von individuellen Erfahrungen der Künstler. Sie spiegeln das tiefe kollektive Trauma, das die Kriegsjahre auslösen, aber auch den Aspekt des Widerstandes mit den Mitteln der Kunst.

**2. August 1914:** Frankreich tritt in den Ersten Weltkrieg ein und ruft zur Generalmobilmachung auf. Unter deren Folgen wird auch der Kreis des Bateau-Lavoir zerbrechen: Während Pablo Picasso und der ausgemusterte Max Jacob in Paris bleiben, geht Georges Braque an die Front, Guillaume Apollinaire meldet sich sogar freiwillig zum Kriegsdienst. So auch Moïse Kisling, einer der prägendsten Künstler des sich neu etablierenden Künstlerviertels Montparnasse, der in Solidarität zu jenem Land handelt, das ihm und zahlreichen anderen zu persönlicher und künstlerischer Freiheit verholfen hat.<sup>1</sup> Der Eintritt Frankreichs in den Ersten Weltkrieg löst eine Kriegseuphorie aus, die sich jedoch angesichts des unvorstellbaren Grauens und Leides sehr bald in ihr Gegenteil verkehrt. Apollinaire verfasst kurz vor seinem Aufbruch an die Front 1915 das Gedicht *Si je mourais là-bas* (Würde ich dort drüben sterben) für die von ihm verehrte Louise de Coligny-Châtillon, von ihm Lou genannt. In dem Gedicht imaginiert Apollinaire seinen Tod an der Front und prophezeit Lous rasch schwindende Erinnerung an ihn. 1916 wird er an der Front durch einen Granatensplitter schwer am Kopf verletzt, er überlebt nach mehrfachen Operationen, doch sein Gesundheitszustand bleibt geschwächt, und mit nur 38 Jahren verstirbt er 1918 an der Spanischen Grippe. 44 Jahre nach seinem Tod gibt sein Freund und Wegbegleiter Georges Braque einen Gedichtband zu Apollinaires *Poèmes à Lou* mit 18 Lithografien heraus. Ein Sujet Braques zeigt eine zart-rote, sternähnliche Form, die im Kontext der Verse von *Si je mourais là-bas* an eine detonierende Granate oder an über die Erde laufendes Blut erinnert (s. 85). Trotz der Poesie von Apollinaires Sprache und der Zartheit von Braques Formfindungen durchzieht der Schrecken des Krieges die gemeinsame Narration der beiden Künstler.

← Jean Fautrier *Tête d'otage no. 3, 1944*  
Öl auf Pergament auf Leinwand montiert |  
Oil on parchment mounted on canvas,  
55 x 46,3 cm

<sup>1</sup> Vgl. „La Grande Guerre – Der Erste Weltkrieg“, in: *Paris Magnétique. 1905–1940*, Ausst.-Kat. Jüdisches Museum, Berlin, Köln 2023, S. 100–115, hier S. 101.



The two world wars also severely shook artistic and cultural life. Biographical and anecdotal details from that era retold through works from the Heidi Horten Collection bear witness to the artists' individual experiences. Besides reflecting the collective trauma caused by the war years, they also reflect resistance through the arts.

**On August 2, 1914:** France joined World War I and ordered a general mobilization. As a result, the Bateau-Lavoir circle disintegrated: while Pablo Picasso and Max Jacob, who had been discharged from the military, remained in Paris, Georges Braque was sent to the front, and Guillaume Apollinaire voluntarily joined the military. So did Moïse Kisling, one of the most influential artists associated with the newly established Montparnasse artists' quarter. He was acting in solidarity with the country that had assisted him and many others in achieving personal and artistic freedom.<sup>1</sup> France's entry into World War I parked a war euphoria that quickly turned into its polar opposite in the face of unimaginable horror and suffering. Before leaving for the front in 1915, Apollinaire wrote the poem *Si je mourais là-bas* (If I were to die over there) for Louise de Coligny-Châtillon, whom he admired and nicknamed Lou. In the poem, Apollinaire imagines his death at the front and predicts Lou's rapidly fading memory of him. In 1916, he was severely injured by a shell splinter in the head while serving at the front; he survived after multiple surgeries, but his health deteriorated, and he died of the Spanish flu in 1918 at the age of thirty-eight. Forty-four years after his death, Georges Braque, Apollinaire's friend and companion published a book of poems based on his *Poèmes à Lou* with eighteen lithographs. One of Braque's subjects shows a delicate red, star-like shape, which in the context of the verses of *Si je mourais là-bas* evokes the image of a detonating grenade or blood running over the earth (p. 85). Despite Apollinaire's lyrical language and Braque's delicately crafted forms, both artists' narratives are infused with war's horror.

**July 17, 1936:** The Spanish Civil War began with the military uprising under General Francisco Franco. Joan Miró, a Catalan artist, fled Barcelona for Paris, where he had lived for many years. He was deeply concerned about the rise of fascism in 1930s Europe. *Pinturas Salvajes*, a series of "savage paintings" he started in 1934 with the threat of fascism looming, are distinguished by a darkening of Miró's motifs and color palette. The primarily female figures—like in *Trois femmes* from 1935 (p. 87)—lacked the lightness that had characterized Miró's earlier work. Their bodies are deformed, seemingly damaged by violence, with their limbs severed from their bodies.

**17. Juli 1936:** Mit dem Militäraufstand unter General Francisco Franco beginnt der Spanische Bürgerkrieg. Der katalanische Künstler Joan Miró flieht von Barcelona nach Paris, wo er bereits viele Jahre gelebt hat. Den Aufstieg des Faschismus im Europa der 1930er-Jahre hat er mit großer Sorge verfolgt. In Reaktion auf die Bedrohung durch den aufkeimenden Faschismus entsteht ab 1934 die Serie seiner *Pinturas Salvajes*, der „wilden Bilder“, die durch eine Verdüsterung von Mirós Motiven und Farbpalette gekennzeichnet sind. Die zumeist weiblichen Figuren haben – wie die *Trois femmes* von 1935 (s. 87) – jene Leichtigkeit verloren, die Mirós Werk der vorangegangenen Jahre charakterisiert. Ihre Körper sind deformiert, sie scheinen unter der Einwirkung von Gewalt zu stehen, Extremitäten wirken wie aus den Körpern herausgerissen. Mirós wilde Bilder offenbaren die düsteren Empfindungen des Künstlers in Vorahnung einer globalen Katastrophe: „Ich hatte ein unbewusstes Gefühl für die drohende Katastrophe. Etwas wie der Schmerz in den Gliedern und das Ersticken und Würgen kurz bevor der Regen fällt. Es war mehr eine körperliche Empfindung als eine intellektuelle Wahrnehmung. Ich spürte eine Katastrophe, die bald kommen würde, aber ich wusste nicht, welche: es war der Spanische Bürgerkrieg und der Zweite Weltkrieg [...]“<sup>2</sup> Miró wird nicht dauerhaft in Paris bleiben, durch den Einzug der deutschen Truppen in Paris 1940 sieht er sich zur Rückkehr nach Spanien gezwungen.

**14. Juni 1940:** Hitlers Truppen marschieren in Paris ein und besetzen die Stadt. Nach den *années folles* und der Blütezeit der École de Paris mit ihren internationalen Protagonistinnen und Protagonisten um das Künstlerviertel Montparnasse fällt der Kunst- und Kultursektor in die Hände der Nationalsozialisten, gleichbedeutend mit dem Ende der ersten École de Paris. Viele Künstler verlassen die Stadt in der Hoffnung, in der unbesetzten Zone Frankreichs in Sicherheit zu sein, manche arrangieren sich mit den Besatzern, manche kollaborieren, andere treten der Résistance bei. Im Oktober 1940 gibt das Vichy-Regime den Befehl, „ausländische Staatsangehörige jüdischer Rasse“ in Sonderlagern zu internieren. Dem amerikanischen Journalisten Varian Fry gelingt es, mit seinem Emergency Rescue Committee (ERC) jüdischen Künstlern wie Chagall oder Kisling zur Flucht in die USA zu verhelfen.<sup>3</sup> Im November 1942 wird Frankreich vollständig besetzt. Jacob – tragendes Mitglied und Namensgeber des Bateau-Lavoir – bleibt in Frankreich. Er wird im Februar 1944 von der Gestapo verhaftet und in das Sammellager Drancy deportiert, wo er wenige Tage später stirbt.

Zu den bekanntesten bildenden Künstlern, die sich der Widerstandsbewegung anschließen, zählt Jean Fautrier. Seine Werkserie *Otages* (Geiseln) (s. 74), entstanden zwischen 1943 und 1945, gilt als bedeutendes bildnerisches

<sup>2</sup> Zit. nach: Walter Erben, „Die Lust mitzuspielen“, in: ders., *Joan Miró 1893–1983. Mensch und Werk*, hg. v. Ingo F. Walthers, Köln 1988, S. 51–83, hier S. 80.

<sup>3</sup> Das Emergency Rescue Committee wird im Juni 1940 in New York auf Initiative österreichischer Emigranten unter Unterstützung von Thomas und Erika Mann gegründet. Unter den geretteten Personen befinden sich auch Hannah Arendt, André Breton, Marcel Duchamp, Max Ernst, Fernand Léger, Alma Mahler-Werfel und Franz Werfel. Insgesamt können durch das ERC über 2200 Menschen gerettet werden.

<sup>1</sup> Cf. "La Grande Guerre – Der Erste Weltkrieg," in *Paris Magnétique. 1905–1940*, exh. cat. Jewish Museum, Berlin (Cologne, 2023), pp. 100–15, here p. 101.



The savage paintings reflected Miró's feelings of impending global disaster: "I had an unconscious sense of impending disaster. Like before it rains; aching bones, a feeling of asphyxiation, and strangulation. It was more a physical sensation rather than an intellectual perception. I sensed a catastrophe that would happen soon, but I did not know which: it was the Spanish Civil War and World War II [...]"<sup>2</sup> Miró would not remain in Paris permanently; when German troops entered Paris in 1940, he was forced to return to Spain.

**June 14, 1940:** Hitler's troops invaded Paris and occupied the city. After the *années folles* and the heyday of the École de Paris with its international protagonists from the Montparnasse artists' district, the art and culture sector fell under the control of the National Socialists, signaling the end of the first École de Paris. In the hope of finding safety in the unoccupied zone of France, many artists left the city. Some coped with the occupiers, some collaborated, and other artists joined the Resistance. In October 1940, the Vichy regime issued an order to intern "foreign nationals of the Jewish race" in special camps. With his Emergency Rescue Committee (ERC), American journalist Varian Fry helped Jewish artists like Chagall and Kisling escape to the United States.<sup>3</sup> France was completely occupied in November 1942. Max Jacob—a leading member who gave the Bateau-Lavoir its name—remained in France. He was arrested by the Gestapo in February 1944 and deported to the Drancy concentration camp, where he died a few days later.

One of the most prominent visual artists to join the resistance movement was Jean Fautrier. A series of works he created between 1943 and 1945, *Otages* (Hostages) (p. 74), is considered an essential visual testimony to the occupation of France by the Nazis and the rebellion of the resistance movement. The Gestapo briefly imprisoned Fautrier in 1943. However, thanks to the intervention of his friend, writer Jean Paulhan, he went into hiding in April 1944 under the false name of Jean Faron at Dr. Henry le Savoureux's psychiatric clinic near Châtenay-Malabry. He established a studio for himself in a building on the hospital grounds, where he created many of the *Otages*. Hostages were shot in a wooded area near the hospital. The German occupiers responded to the increasing attacks by the Resistance in 1941 with a hostage policy. The result was the Wehrmacht declared all persons detained in France to be hostages and ordered the execution of fifty to one hundred hostages in retaliation for each German soldier killed by Résistance fighters.<sup>4</sup>

Jean Dubuffet, who began his artistic career at the age of forty-one during the German occupation of Paris, was also well connected with the

Zeugnis der Besetzung Frankreichs durch die Nationalsozialisten und des Aufbegehrens der Widerstandsbewegung. Fautrier wird 1943 kurzzeitig von der Gestapo inhaftiert, kann aber im April 1944 durch das Einwirken des mit ihm befreundeten Schriftstellers Jean Paulhan in der psychiatrischen Klinik von Dr. Henry le Savoureux bei Châtenay-Malabry unter dem falschen Namen Jean Faron untertauchen. Er richtet sich in einem Gebäude auf dem Krankenhaushausgelände ein Atelier ein, wo ein Großteil der *Otages* entsteht. In einem Waldstück unweit der Klinik kommt es zu Erschießungen von Geiseln. 1941 haben die deutschen Besatzer mit ihrer Geiselpolitik Maßnahmen gegen die zunehmenden Attentate der Résistance eingeführt. So bestimmt die Wehrmacht für alle in Frankreich in Haft befindlichen Personen den Geiselstatus und legt als Vergeltung für jeden durch Résistance-Kämpfer getöteten deutschen Soldaten die Hinrichtung von 50 bis 100 Geiseln fest.<sup>4</sup>

Auch Jean Dubuffet, der sich erst im Alter von 41 Jahren, während der deutschen Besatzung von Paris, entscheidet, als Künstler zu leben, pflegt Verbindungen zu den intellektuellen Kreisen der Widerstandsbewegung. Sein Werk wird in den geheimen Literaturjournalen der Résistance rezipiert und gemeinsam mit literarischen Arbeiten der Bewegung publiziert. Wie auch Fautrier schafft Dubuffet mit seiner naiven, antiakademischen und antiklassizistischen Formensprache eine bewusste Gegenposition zu der von Nazi-Deutschland und dem Vichy-Regime propagierten Kunst: Seine Kunst dient ihm als Mittel des Widerstandes. Der Ideologie der nationalsozialistischen Besatzer – aufbauend auf der Hegemonie des überlegenen „Eigenen“ gegenüber dem unlebenswerten „Anderen“ – wird Dubuffet seine Anerkennung des „Anderen“ entgegensetzen.<sup>5</sup> Aus diesem Zeichen des intellektuellen Widerstandes wird sich die Grundlage seiner Art brut entwickeln.<sup>6</sup>

**August 1944:** In Paris wüten Straßenkämpfe. Der französische Widerstand beginnt mit dem bewaffneten Aufstand gegen die deutschen Besatzer. Picasso hat Paris während der vierjährigen Besatzungszeit nicht verlassen. Wegen seiner politischen Gegnerschaft zur Diktatur Francos ist er von den deutschen Besatzern mit einem Ausstellungsverbot belegt worden, was den Künstler zusätzlich in die Isolation und innere Emigration drängt. In der 1941 von ihm geschriebenen Farce *Le désir attrapé par la queue* (Das Verlangen am Schwanz gepackt) verbildlicht er durch Protagonisten wie die „fette und magere Angst“, „Schweigen“, „Gardine“ oder „Torte“ die Notlage der Pariser Bevölkerung. Picassos Figuren versuchen dabei vergeblich, „dem Hunger und der Kälte zu entgehen und ihr Liebesbedürfnis zu stillen“.<sup>7</sup> Das Stück, geschrieben 1941, kommt im Mai 1944 zu einer ersten, nicht öffentlichen Aufführung, Albert Camus führt Regie, Mitwirkende sind unter anderem

<sup>2</sup> Quoted from Walter Erben, "Die Lust mitzuspielen," in Walter Erben, *Joan Miró 1893–1983. Mensch und Werk*, ed. Ingo F. Walther (Cologne, 1988), pp. 51–83, here p. 80.

<sup>3</sup> The Emergency Rescue Committee was founded in New York in June 1940 on the initiative of Austrian emigrants with the support of Thomas and Erika Mann. Among those saved were Hannah Arendt, André Breton, Marcel Duchamp, Max Ernst, Fernand Léger, Alma Mahler-Werfel, and Franz Werfel. The ERC rescued over 2,200 people in total.

<sup>4</sup> Cf. [gedenkorte-europa.eu/de\\_de/article-geiselterschie-szlig-ungen-in-frankreich.html](https://gedenkorte-europa.eu/de_de/article-geiselterschie-szlig-ungen-in-frankreich.html) (accessed March 6, 2023).

<sup>4</sup> Vgl. [gedenkorte-europa.eu/de\\_de/article-geiselterschie-szlig-ungen-in-frankreich.html](https://gedenkorte-europa.eu/de_de/article-geiselterschie-szlig-ungen-in-frankreich.html), letzter Abruf 6.3.2023.

<sup>5</sup> Zur Bedeutung von Fautriers und Dubuffets Werk während der Besatzungszeit vgl. Caroline Perret, *Dubuffet, Fautrier, and Paris under the Occupation and in its Aftermath. A Study in the Visual and Textual Ideology of Matter, 1942–49*, PhD Thesis, University of Leeds, Leeds 2007, [etheses.whiterose.ac.uk/26113/1/507658.pdf](https://etheses.whiterose.ac.uk/26113/1/507658.pdf).

<sup>6</sup> Dubuffets Art brut stellte sich gegen einen traditionellen westlichen Kunstbegriff und machte den Anspruch geltend, der Mensch müsse sich von seinem kulturellen Erbe befreien, um eine neue, revolutionäre Kunst zu schaffen. Impulse dafür können psychisch Kranke, Kinder oder archaische Kulturen geben.

<sup>7</sup> Carsten-Peter Warnke, „Politik und Kampf. 1943–1953“, in: Ingo F. Walther (Hg.), *Pablo Picasso 1881–1973*, Köln 1997, S. 453–467, hier S. 453f.





**Abb. Fig. 1** Befreiung von Paris – Straßenkampf | Liberation of Paris—Street fighting, Rue du Faubourg Montmartre, Rue de Montyon, Rue Geoffroy Marie, ca. 19.–25. August 1944 | ca. August 19–25, 1944, Musée Carnavalet, Histoire de Paris, Paris

intellectual circles of the Resistance. His work was reviewed in the Resistance's clandestine literary journals and published alongside the movement's literary works. Dubuffet's naive, anti-academic, and anti-classical formal language, like Fautrier's, served as a deliberate counterpoint to the art propagated by Nazi Germany and the Vichy regime: his art was a form of resistance in and of itself. By recognizing "otherness," Dubuffet took a stand against the Nazi occupiers' ideology, which was based on the superior "self" over the unworthy "other."<sup>5</sup> This act of intellectual resistance laid the groundwork for his *Art brut*.<sup>6</sup>

**August 1944:** Street fighting erupted in Paris. The French Resistance launched an armed uprising against the German occupiers. During the four-year occupation, Picasso never left Paris. Because of his opposition to Franco's dictatorship, the German occupiers barred him from exhibiting, further isolating the artist and driving him into internal emigration. He illustrated the plight of the Parisian population through protagonists such as "Fat and Skinny Anguish," "Silence," "Curtain," and "Tart" in the 1941 farce *Le désir attrapé par la queue* (Desire caught by the tail). Picasso's characters thus make futile attempts to "escape hunger and cold and satisfy their need for love."<sup>7</sup> The play, written in 1941, received its first non-public performance in May 1944, directed by Albert Camus and starring, among others, Jean-Paul Sartre and Simone de Beauvoir. Picasso's series of a still life with tomatoes on a window sill (p. 93), created in the rue des Grands-Augustins studio in the first half of August 1944, is a pictorial work that examines an oppressive life situation through an inconspicuous subject. Picasso apparently grew a tomato plant in his studio, near a window overlooking the gray courtyard. The composition of *Plante de tomate* derives its strength from the tension between the confined space of the courtyard, the view of a portion of blue sky, and the living plant bearing red fruit. Thus, in its historical context, the work emerges as a symbol of resistance and signifies the dawn of liberation. Just a few days after *Plante de tomate* was created, French Resistance fighters launched an open revolt supported by Allied troops. Finally, on August 25, the German occupiers surrendered, and Paris was liberated.

**October 1945:** Fautrier's *Otages* made their debut at the René Drouin Gallery in Paris. The exhibition played a crucial role in reviving cultural and artistic life after the war and establishing a new intellectual and political scene.<sup>8</sup> The *Otages*, however, were highly divisive. While writer, politician,

Jean-Paul Sartre und Simone de Beauvoir. Ein bildnerisches Werk Picassos, das die beklemmende Lebenssituation durch ein unscheinbares Sujet widerspiegelt, ist die in der ersten Augushälfte 1944 im Atelier in der Rue des Grands-Augustins entstandene Serie eines Stilllebens mit Tomaten auf einem Fensterbrett (s. 93). Es wird angenommen, dass Picasso in seinem Atelier an einem Fenster mit Blick auf den grauen Innenhof eine Tomatenstaude wachsen ließ. Die Komposition von *Plante de tomate* wird getragen von der Spannung zwischen dem beengten Raumausschnitt des Innenhofs, dem Ausblick auf ein Stück blauen Himmel und der lebendigen, rote Früchte tragenden Pflanze. So erscheint die Arbeit in ihrem historischen Kontext wie ein Sinnbild des Widerstandes und ein Vorbote der Befreiung. Wenige Tage nach dem Entstehen von *Plante de tomate* folgt der offene Aufstand der französischen Widerstandskämpfer, zu deren Unterstützung die Truppen der Alliierten stoßen. Am 25. August schließlich kapitulieren die deutschen Besatzer, Paris ist frei.

**Oktober 1945:** Fautriers *Otages* werden in der Pariser Galerie René Drouin erstmalig öffentlich gezeigt. Die Ausstellung bildet ein wichtiges Element in der Wiederaufnahme des kulturellen und künstlerischen Lebens nach dem Krieg sowie in der Etablierung einer neuen politisch-intellektuellen Szene.<sup>8</sup> Doch die *Otages* polarisieren stark. Während sie von dem Schriftsteller, Politiker und ehemaligen Widerstandskämpfer André Malraux als Denkmal für die Toten des Zweiten Weltkrieges gelobt werden, findet der Kritiker Jacques Gabriel, der die Werke lediglich in ihrer „Untersuchung der Materie“ als relevant einstuft, polemische Worte: „[...] [S]ie reichen, so glauben wir, nicht aus, um diesen Männern und Frauen, die [...] für uns gestorben sind ohne zu sprechen, ein würdiges Denkmal zu setzen.“<sup>9</sup>

**20. April 1949:** In Paris findet der Weltfriedenskongress statt. Das Veranstaltungsplakat zeigt die Darstellung einer Taube, es handelt sich um eine Lithografie von Picasso (Abb. 2). Der surrealistische Dichter Louis Aragon entdeckt die Taube bei einem Besuch in Picassos Atelier in der Rue des Grands-Augustins und schlägt vor, sie als Plakatsujet für den Friedenskongress zu verwenden.<sup>10</sup> Picasso wird für weitere Weltfriedenskongresse Variationen der Friedenstaube schaffen. Jene Taube in Verbindung mit einem Ölzweig, wie sie 1951 in der Publikation des Gedichts *Le visage de la paix* (Das Antlitz des Friedens) von Paul Éluard zu sehen ist, wird zum weltweiten Friedenssymbol avancieren. Picasso, der nach der Befreiung von Paris der Kommunistischen Partei Frankreichs beitrifft und sich den Rest seines Lebens in der Friedensbewegung engagiert, begründet seine Parteinahme damit, dass ein Künstler kein „auf Kreativität reduzierbares Wesen“, sondern vielmehr ein „politischer, an den Problemen der Welt beteiligter und interessierter Mensch sei“. Kunst sei eine „Waffe im politischen Streit“.<sup>11</sup>

<sup>5</sup> On the relevance of Fautrier's and Dubuffet's work during the occupation, cf. Caroline Perret, *Dubuffet, Fautrier, and Paris under the Occupation and in its Aftermath: A Study in the Visual and Textual Ideology of Matter, 1942–49*, PhD thesis, University of Leeds, Leeds 2007, [etheses.whiterose.ac.uk/26113/1/507658.pdf](https://etheses.whiterose.ac.uk/26113/1/507658.pdf).

<sup>6</sup> Dubuffet's *Art brut* challenged the traditional Western concept of art, arguing that revolutionary art can only be created by freeing oneself from one's cultural heritage. People with mental illnesses, children, or archaic cultures, for instance, can provide an impetus.

<sup>7</sup> Carsten-Peter Warnke, "Politik und Kampf. 1943–1953," in *Pablo Picasso 1881–1973*, ed. Ingo F. Walther (Cologne, 1997), pp. 453–67, here pp. 453–54.

<sup>8</sup> Cf. Karen K. Butler, "Fautrier's First Critics: André Malraux, Jean Paulhan and Francis Ponge," in *Jean Fautrier 1898–1964*, ed. Curtis L. Carter and Karen K. Butler, exh. cat. The Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Milwaukee; Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, New York; and Fogg Art Museum, Cambridge (New Haven/London, 2003), pp. 35–55.

<sup>8</sup> Vgl. Karen K. Butler, "Fautrier's First Critics: André Malraux, Jean Paulhan and Francis Ponge," in: Curtis L. Carter, dies. (Hg.), *Jean Fautrier 1898–1964*, Ausst.-Kat. The Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Milwaukee, Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, New York, Fogg Art Museum, Cambridge, New Haven/London 2003, S. 35–55.

<sup>9</sup> „Si cette étape devait marquer un approfondissement dans la manière de Fautrier, il ne toucherait que les recherches de matière. Celles-ci ne sauraient à elles seules être une fin. En tout état de cause, elles ne suffisent pas, croyons-nous, à dresser un monument digne d'eux à ces hommes et ces femmes qui se sont sculptés dans les supplices et qui sont morts pour nous sans parler.“ Zit. nach: [centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/nNc4u76](https://centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/nNc4u76), letzter Abruf 6.3.2023.

<sup>10</sup> Vgl. Françoise Gilot, *Matisse und Picasso. Eine Künstlerfreundschaft*, München 1995, S. 145f. Am Abend der Eröffnung des Kongresses wird Picassos und Gilots Tochter zur Welt kommen, sie wird den Namen Paloma (spanisch für Taube) tragen.

<sup>11</sup> Wilfried Wiegand, zit. nach: Warnke 1997, S. 458f.



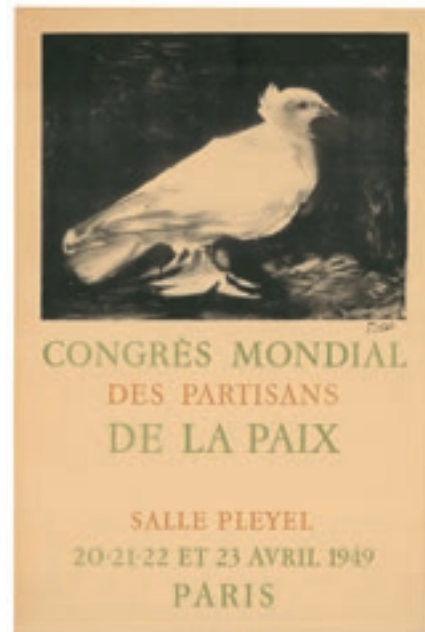


Abb. Fig. 2 Pablo Picasso Plakat für den | Poster for the Congrès Mondial des Partisans de la Paix, 1949, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin

<sup>9</sup> "Si cette étape devait marquer un approfondissement dans la manière de Fautrier, il ne toucherait que les recherches de matière. Celles-ci ne sauraient à elles seules être une fin. En tout état de cause, elles ne suffisent pas, croyons-nous, à dresser un monument digne d'eux à ces hommes et ces femmes qui se sont sculptés dans les supplices et qui sont morts pour nous sans parler," quoted after [centre-pompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/nNc4u76](http://centre-pompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/nNc4u76), (accessed March 6, 2023).

<sup>10</sup> Wilfried Wiegand, quoted after Warnke 1997 (see note 7), pp. 458–59.

and former Resistance fighter André Malraux praised the works as a memorial to the dead of the Second World War, Jacques Gabriel, who considered the works relevant only in their "investigation of the subject matter," found polemical words: "[...] they are not enough, we believe, to erect a monument worthy of those men and women [...] who died for us without speaking."<sup>9</sup>

**April 20, 1949:** World Peace Congress in Paris. The event poster features a Picasso lithograph of a dove (fig. 2). During a visit to Picasso's studio in the rue des Grands-Augustins, Surrealist poet Louis Aragon noticed the dove and proposed using it as a poster subject for the peace congress. Picasso created several variations of the Dove of Peace for subsequent World Peace Congresses. That dove, accompanied by an olive branch, featured in Paul Éluard's 1951 poem *Le visage de la paix* (The face of peace), and was adopted as a symbol of peace worldwide. After the liberation of Paris, Picasso joined the Communist Party and was involved in the peace movement for the rest of his life. He justified his partisanship by asserting that an artist is not a "being reducible to creativity" but rather one who is "politically active and concerned about the world's problems." Art was to be an "instrument of political struggle."<sup>10</sup>





*Si je mourais là-bas*

Si je mourais là-bas sur le front de l'armée  
Tu pleureras un jour ô Lou ma bien-aimée  
Et puis mon souvenir s'éteindra comme meurt  
Un obus éclatant sur le front de l'armée  
Un bel obus semblable aux mimosas en fleur.

Et puis ce souvenir éclaté dans l'espace  
Couvrirait de mon sang le monde tout entier  
La mer les monts les vals et l'étoile qui passe  
Les soleils merveilleux mûrissant dans l'espace  
Comme font les fruits d'or autour de Baratier.

Souvenir oublié vivant dans toutes choses  
Je rougirais le bout de tes jolis seins roses  
Je rougirais ta bouche et tes cheveux sanglants  
Tu ne vieillirais point toutes ces belles choses  
Rajeuniraient toujours pour leurs destins galants.

Le fatal giclement de mon sang sur le monde  
Donnerait au soleil plus de vive clarté  
Aux fleurs plus de couleur plus de vitesse à l'onde  
Un amour inouï descendrait sur le monde  
L'amant serait plus fort dans ton corps écarté.

Lou si je meurs là-bas souvenir qu'on oublie –  
Souviens-t'en quelquefois aux instants de folie  
De jeunesse et d'amour et d'éclatante ardeur –  
Mon sang c'est la fontaine ardente du bonheur  
Et sois la plus heureuse étant la plus jolie.

Ô mon unique amour et ma grande folie  
La nuit descend  
On y pressent  
Un long destin de sang.

*Würde ich dort drüben sterben*

Würde ich dort drüben an der Front sterben  
Würdest du einen Tag weinen, O, Lou, meine  
Geliebte,  
Und dann würde meine Erinnerung schwinden  
Wie eine Granate stirbt, die an der Front zersplittert  
Eine schöne Granate den blühenden Mimosen  
ähnlich.

Und dann diese Erinnerung, die in der Luft  
zersplittert  
Würde die ganze Welt mit meinem Blut bedecken  
Die See, die Berge, die Täler und den  
dahinziehenden Stern  
Die wunderbaren Sonnen, die im All reifen  
Wie die goldenen Früchte rund um Baratier.

Als vergessene Erinnerung, doch überall lebendig  
Würde ich die Spitzen deiner rosigen Brüste färben  
Sowie deinen Mund und dein blutrotes Haar  
Du würdest nicht altern, all diese schönen Dinge  
Würden verjüngen für ihre galanten Schicksale.

Das tödliche Spritzen meines Blutes auf die Welt  
Würde der Sonne eine lebendige Klarheit geben  
Mehr Farbe den Blumen, mehr Geschwindigkeit der  
Welle  
Eine unvergleichliche Liebe würde auf die Welt  
hinunterfallen  
Und stärker in deinem gespreizten Körper wäre der  
Geliebte.

Erinnere dich manchmal an die Augenblicke der  
Verrücktheit  
Der Jugend und Liebe und der hervorbrechenden  
Glut –  
Dass mein Blut die glühende Quelle der Freude ist  
Und sei die Fröhlichste, indem du die Hübscheste  
bist.

O, meine einzige Liebe und meine größte  
Verrücktheit  
Lass die Nacht herunterkommen  
Offenbar ist mein Blut  
Unvorbereitet sein Schicksal zu meiden.

*If I Were To Die over There*

If I were to die over there at the front  
You would cry, for a day, O, Lou, my beloved,  
But then my memory would fade quite away  
Like a bursting shell that dies at the front,  
A beautiful shell like mimosas in bloom.

And then this memory, bursting in space,  
Would cover the world with my blood:  
The sea, the mountains, the valleys and passing star,  
The wonderful suns maturing in space  
Like the golden fruit of Baratier.

As a memory forgotten but abounding with life,  
I would redden the tips of your rosy breasts,  
I would redden your mouth and blood red hair  
You would not age like these beautiful things  
But live for their destinies ever refreshed.

The fatal trickle of my blood on the world  
Would then to the sun vivid clearness impart,  
More colour to flowers, more speed to the wave;  
An incredible love would descend on the world  
And your lover be stronger in your body apart.

Lou, if I die over there, a memory that one forgets  
Remember, sometimes, in your foolish days  
Of youth and love and bursting desire  
My blood is the fiery fountain of joy  
And be the happiest, being the prettiest.

O, my only love and greatest pleasure,  
Let night descend  
On my blood  
Undeterred in sensing its fate.





→ Joan Miró *Trois femmes*, 1935  
Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 104,5 x 75 cm







Jean Dubuffet *Femme assise au fauteuil*, 1944  
Gouache mit Tusche auf Papier | Gouache with india  
ink on paper, 30 x 22 cm

→ Jean Dubuffet *Minerva*, 1945  
Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 92 x 65 cm







Jean Dubuffet *Hommes et arbres somnambuliques*, 1946, Öl, Sand und Kitt auf Leinwand | Oil, sand, and putty on canvas, 96,5 × 162 cm





Brassai (Gyula Halász) Atelier | Studio Pablo  
Picasso, Rue des Grands-Augustins 7, Paris 1944

Pablo Picasso *Plante de tomate*, 1944  
Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 73 x 91,5 cm







Georges Braque *Les étoiles*, 1959  
Farblithografie | Color lithograph, 32 x 37,5 cm



Georges Braque *L'oiseau jaune*, 1959  
Farblithografie | Color lithograph, 40 x 57 cm



## Fernand Léger

Fernand Légers *Nature morte, fond bleu (à l'étoile)* (Stillleben auf blauem Grund, mit dem Stern) (s.101) ist ein freies Arrangement aus wenigen kräftigen Farben und abstrakten Formen. Es entzieht sich jeder sinnbildhaften Interpretation und kommt ohne Referenz auf einen konkreten Gegenstand sowie ohne plastische Modulierung aus. In den 1930er-Jahren malt Léger verstärkt Stillleben, in denen er sich mit dem Kontrast in Farben und Formen auseinandersetzt. Es sind „Formexperimente“,<sup>1</sup> in denen er ein rein abstraktes Formenvokabular einsetzt. Er erweitert den Begriff des Stilllebens, in dem nun weder ein traditionelles Motivrepertoire noch klassische Kompositionsprinzipien zum Einsatz kommen.

Léger, der aus Argentan in der Normandie stammt, zieht 1900 nach Paris. Er besucht die École des arts décoratifs, die Académie Julian und kurz die Malschule von Maurice Brianchon. In der Künstlerresidenz La Ruche (Der Bienenkorb) in Montparnasse befreundet er sich besonders mit Robert Delaunay und schließt sich 1910 der Puteaux-Gruppe an, zu der unter anderem Marie Laurencin und der Dichter Guillaume Apollinaire gehören. Am Beginn seiner Malerlaufbahn ist Léger dem Impressionismus zugeneigt. Durch Delaunay als Mitstreiter und sein Studium von Paul Cézannes Arbeiten befreit er sich von überkommenen Lehrmeinungen: „Bevor wir uns durchgesetzt hatten, war ‚grün‘ identisch mit ‚Baum‘ und ‚blau‘ identisch mit ‚Himmel‘. Dann aber wurde die Farbe zum eigenwertigen Objekt, so daß man heute mit blauen, roten und grünen Quadraten arbeiten kann [...]“<sup>2</sup>

Als Léger 1937 das große Stillleben malt, werden seine Werke bereits von den Nationalsozialisten als „entartet“ beschlagnahmt. Er flieht 1940 in die USA, die er bereits von mehreren Aufenthalten kennt. Hier entsteht die kleine, mit Weiß gehöhte Tuschkmalerei *L'équipe au repos* (Die rastende Mannschaft) (s.96). Die klar strukturierte, figurale Komposition zeigt fünf frontal aus dem Bild blickende Männer. Es sind Arbeiter in einfachen Anzügen mit stereotyp gemalten Gesichtern. Auffallend sind Details wie das Fahrrad, der kleine Hund auf einem Stuhl, der Gehstock und der lange Stab, die in Variationen desselben Themas immer wieder in Légers Arbeiten auftauchen. Bereits in seinem Frühwerk beschäftigt sich Léger mit der Arbeitswelt des modernen Menschen und porträtiert die einfachen Leute, die er im

← Fernand Léger *L'équipe au repos*, 1943  
Tusche und Deckweiß auf Papier | India ink and  
opaque white on paper, 30 × 45 cm

<sup>1</sup> Agnes Husslein-Arco, Caroline Messensee (Hg.), *Fernand Léger. L'esprit moderne*, Ausst.-Kat. Rupertinum, Museum für Moderne Kunst, Salzburg, Salzburg 2002, S. 134.

<sup>2</sup> Fernand Léger, *Mensch, Maschine, Malerei. Aufsätze und Schriften zur Kunst*, Bern 1971, S. 211.



Fernand Léger's *Nature morte, fond bleu (à l'étoile)* (Still life on blue ground, with star) (p. 101) is a loose arrangement composed of only a few solid colors and abstract forms. The work eludes any allegorical interpretation and lacks any reference to a concrete object or any suggestion of three-dimensional modulation. By the 1930s, Léger painted an increasing number of still lifes in which he explored the contrast between colors and forms. Basically, these are "experiments in form,"<sup>1</sup> where he deploys a purely abstract form vocabulary. As a result of his new approach, he expanded the concept of still life by abandoning the traditional repertoire of motifs or classical principles of composition.

Originally from Argentan in Normandy, Léger moved to Paris in 1900. His education included the *École des arts décoratifs*, the *Académie Julian*, and a brief term at the *Maurice Brianchon School of Painting*. At the artists' residence *La Ruche* (The Beehive) in Montparnasse, he developed a close relationship with Robert Delaunay in particular, and in 1910 joined the *Puteaux Group*, which included Marie Laurencin and the poet Guillaume Apollinaire. At the beginning of his painting career, Léger was inclined toward the Impressionist movement. However, by having Delaunay in his corner and studying Paul Cézanne, he broke free from outdated doctrines: "Before us green was a tree, blue was the sky, and so on. After us, color has become an object in its own right so that today we can work with squares in blue, red and green [...]."<sup>2</sup>

When Léger painted the large still life in 1937, most of his works had already been confiscated by the National Socialists for being „degenerate.“ He fled to the USA in 1940, where he had already stayed on several occasions. There he created the small ink painting heightened in white and titled *L'équipe au repos* (The team at rest) (p. 96). The well-balanced, figurative composition shows five men facing outwardly toward the viewer. It is a group of workers dressed in plain suits, with their faces painted in a stereotypical manner. Among the most notable details are the bicycle, the small dog on a chair, the walking stick, and the long staff, repeated in various versions throughout Léger's work. As with his earliest works, Léger continued to explore the working world of modern-day man and portrayed the ordinary people he came to respect and admire on the front lines during World War I. In the present picture, however, he shows them in their leisure time. The works he produced featuring cyclists, musicians, circus performers, or jugglers were often inspired by immediate visual experiences.

When Léger returned from America in 1945, he started, as he had done before the war, designing costumes and decorations for choreographers like Serge Lifar. Summers were spent in Normandy in the farmhouse he had inherited from his mother.<sup>3</sup> The color lithograph *Le port de Trouville* (The port of Trouville) (p. 190) from 1951 suggests a Cubist decomposition of form. At the same time, it also radiates a cheerful, summery vibe. The mixed media piece *Oiseaux devant les troncs d'arbres* (Birds before tree trunks) (p. 100) was created a year later. The composition contains a series of hard-edged logs and tree stumps, as well as color bars in red, blue, black, and white, which provide a clear contrast to the amoebic clouds.<sup>4</sup> During the same period, Léger created a series of drawings using split logs. The two white doves in the picture are reminiscent of Pablo Picasso's *Dove of Peace*—just as Picasso did, Léger joined the Communist Party in 1945. He participated in several peace conferences, including one in Vienna in 1952. The two doves could very well be interpreted „as peace doves [...] nesting in a world gone awry.“<sup>5</sup>

Ersten Weltkrieg an der Front zu schätzen gelernt hat. Nun zeigt er sie wie im vorliegenden Blatt in ihrer Freizeit. Seine Werkgruppen von Radfahrern, Musikern, Zirkusartisten oder Gauklern sind meist durch unmittelbare visuelle Erlebnisse inspiriert.

Léger kehrt 1945 aus den USA nach Frankreich zurück und beginnt, wie schon vor dem Krieg, unter anderem Kostüme und Dekorationen für den Choreografen Serge Lifar zu entwerfen. Die Sommer verbringt er gern in der Normandie, wo er das von seiner Mutter geerbte Bauernhaus bewohnt.<sup>3</sup> Die Farblithografie *Le port de Trouville* (Der Hafen von Trouville) (s. 190) von 1951 zeigt Anklänge kubistischer Formzerlegung. Gleichzeitig verströmt sie eine fröhliche, sommerliche Stimmung. Ein Jahr später entsteht die Mischtechnik *Oiseaux devant les troncs d'arbres* (Vögel vor den Baumstämmen) (s. 100). Die Komposition besteht aus scharfkantigen Holzscheiten und Baumstümpfen sowie Farbbalken in Rot, Blau, Schwarz und Weiß, zu denen die amöbenhaften Wolken einen klaren Kontrast bilden. Zur selben Zeit beschäftigen Léger gesplante Holzscheite in einer Serie von Zeichnungen.<sup>4</sup> Die beiden weißen Tauben erinnern an Pablo Picassos Friedenstaube – wie Picasso ist Léger (seit 1945) Mitglied der Kommunistischen Partei Frankreichs. Er nimmt an mehreren Friedenskongressen teil, darunter 1952 in Wien. Die zwei Tauben können „als Friedenstauben [...], die sich in einer aus den Fugen geratenen Welt ein Nest“ gebaut haben, interpretiert werden.<sup>5</sup>



Brassai (Gyula Halász) Fernand Léger in seinem Atelier | in his studio, Rue Notre-Dame-des-Champs 86, Paris, 1937

<sup>1</sup> Agnes Husslein-Arco and Caroline Messensee, *Fernand Léger. L'esprit moderne*, exh. cat. Museum Rupertinum, Salzburg (Salzburg, 2002), p. 134.

<sup>2</sup> Fernand Léger, *Mensch, Maschine, Malerei. Aufsätze und Schriften zur Kunst* (Bern, 1971), p. 211.

<sup>3</sup> Cf. Kristen Erickson, "Chronology", in Carolyn Lanchner, *Fernand Léger*, exh. cat. The Museum of Modern Art, New York (London, 1998), pp. 262–85.

<sup>4</sup> Cf. Husslein-Arco and Caroline Messensee, *Fernand Léger. L'esprit moderne*, exh. cat. Museum Rupertinum, Salzburg (Salzburg, 2002), p. 226.

<sup>5</sup> Verena Traeger, "Fernand Léger (1881–1955)", in *Wow! The Heidi Horten Collection*, ed. Agnes Husslein-Arco, exh. cat. Leopold Museum, Vienna (Vienna, 2018), 2nd ed., pp. 292–99, here p. 298.

<sup>3</sup> Vgl. Kristen Erickson, "Chronology", in: Carolyn Lanchner, *Fernand Léger*, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York, London 1998, S. 262–285.

<sup>4</sup> Vgl. Husslein-Arco, Messensee 2002, S. 226.

<sup>5</sup> Verena Traeger, „Fernand Léger (1881–1955)“, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), *WOW! The Heidi Horten Collection*, Ausst.-Kat. Leopold Museum, Wien, 2. Aufl., Wien 2018, S. 292–299, hier S. 298.





Fernand Léger *Oiseaux devant les troncs d'arbres*, 1952, Gouache, Tinte und Tusche auf Papier | Gouache, ink and india ink on paper, 56 x 73 cm

100



Fernand Léger *Nature morte, fond bleu (à l'étoile)*, 1937, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 113 x 150,5 cm

101





Rolf H. Johannsen

## Serge Poliakoff

Drei rote und ein gelbes gezacktes Feld schieben sich von den Ecken zur Mitte hin vor. Zusammen mit weiteren, teils gerundeten, teils gezackten Formen fassen sie zwei längliche Elemente ein: das Rückgrat von Serge Poliakoffs abstrakter Komposition *Rouge bleu jaune blanc* (Rot blau gelb weiß) (s. 102). Auch diese länglichen Elemente sind an den Außenseiten gezackt, weisen aber an ihren Kontaktstellen eine gerade Kante auf, sind also nicht miteinander verzahnt. An dieser Stelle könnten die Elemente auseinandergleiten – wären sie nicht mit den übrigen Formen unverrückbar ineinander verkeilt. Ein zweites wichtiges Element in dem Werk ist die Farbe: Die Formen entstehen allein dadurch, dass Farbflächen unvermittelt aneinanderstoßen, ohne trennende Linien oder Grate. Anfangs eher blasstonig, werden Poliakoffs Kompositionen ab Mitte der 1950er-Jahre farbtensiver (s. 108–109). Helle Töne stehen dabei dunklen Farbwerten unvermittelt gegenüber. In *Rouge bleu jaune blanc* sind es Weiß und Gelb gegenüber Grünblau, das zugleich die dominante Farbe des Bildes ist. Hinzu kommt Poliakoffs Überzeugung, dass jede Form zwei Farben hat, eine innere und eine äußere. Aus diesem Grund legt er Farben übereinander, wobei – wie in *Rouge bleu jaune blanc* zu beobachten – die untere durch die obere Schicht, die zumeist stärker strukturiert ist, hindurchscheint:<sup>1</sup> Farbe, so wird deutlich, ist für Poliakoff gleichbedeutend mit Form, sein grundlegendes Thema ist die Verschränkung von Farbformen zu dynamischen und zugleich „musikalischen“ Bildkompositionen. Wie das Werk Paul Klees<sup>2</sup> und Wassily Kandinskys fußt auch Poliakoffs Schaffen in weiten Teilen auf der Musik. Von ihm häufig als *composition abstraite* bezeichnet, entfaltet Poliakoff „in der Fläche seiner Bilder [...] harmonisch aufeinander abgestimmte Farbtöne zu optischen Klangteppichen. Die entstehenden Strukturen sind komplex und verblüffend einfach zugleich“<sup>3</sup> – was in besonderem Maße auf *Rouge bleu jaune blanc* zutrifft.

Serge Poliakoff erreicht Paris Ende 1923 auf abenteuerlichen Wegen. Hier wird es Jahre dauern, bis er sich der Kunst zuwendet, und Jahrzehnte, bis er von ihr seinen Lebensunterhalt bestreiten kann. 1900 in eine wohlhabende Moskauer Familie geboren (mit obligatorischem Musik- und Zeichenunterricht), beginnt Poliakoffs „Reise“ nach Westeuropa mit dem Sturz des zaristischen Regimes 1917. Auf der Flucht vor den Bolschewiki trennt er sich

← Serge Poliakoff *Composition rouge bleu jaune blanc*, 1955, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 116 × 89 cm

<sup>1</sup> *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 96, 2017, S. 241–243 (Katharina Henkel).

<sup>2</sup> Hajo Düchting, *Paul Klee. Malerei und Musik*, München/New York 1997.

<sup>3</sup> Nils Ohlsen, „Serge Poliakoff. Architekt einer bildnerischen Poesie“, in: Christiane Lange, ders. (Hg.), *Serge Poliakoff. Retrospektive*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Emden, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, München 2007, S. 29–33, hier S. 32.





Serge Poliakoff, 1958

Three red fields and a yellow one advance from the corners toward the center. Various shapes, some rounded, some jagged, surround two elongated elements that form the core of Serge Poliakoff's abstract composition *Rouge bleu jaune blanc* (Red blue yellow white) (p. 102). The outer edges of these elongated elements are also jagged, but they have straight edges at their points of contact, preventing them from interlocking. The elements could easily slide apart were they not immovably interlocked with the rest of the shapes. Color is another important feature in his work: the shapes are entirely created as a result of the sudden collision of areas of color, with no dividing lines or ridges between them. Poliakoff's compositions were initially rather pale, but as the 1950s progressed, their color intensity increased (p. 108–109). Bright tones are abruptly juxtaposed with darker color values. In *Rouge bleu jaune blanc*, the whites and yellows contrast with a greenish blue, which in this case is also the dominant color of the painting. Moreover, Poliakoff believed that every form had two colors, one internal and one external. For this reason, he applied successive layers of paint, with the lower, denser layers showing through the upper layer—as seen in *Rouge bleu jaune blanc*.<sup>1</sup> It becomes clear that Poliakoff equates color with form; his fundamental theme is the interweaving of color shapes into dynamic and, at the same time, „musical“ pictorial compositions. Like the work of Paul Klee<sup>2</sup> and Wassily Kandinsky, Poliakoff's oeuvre is primarily based on music. Often described by him as *composition abstraite*, Poliakoff transforms „in the surfaces of his paintings [...] harmoniously coordinated hues into optical tapestries of sound. The resulting structures are complex and amazingly simple at the same time,“<sup>3</sup> and this is especially true for *Rouge bleu jaune blanc*.

Serge Poliakoff arrived in Paris at the end of 1923 after an adventurous journey. It would be years before he would begin to pursue his art here, and decades before he could earn a living. Born in 1900 to a wealthy Moscow family (with compulsory music and drawing lessons), Poliakoff began his „journey“ to Western Europe with the fall of the tsarist regime in 1917. As he fled the Bolsheviks, he separated from his family, made his way to Kyiv, met his uncle Dimitri Poliakoff, and traveled with him to Tbilisi. To make ends meet, they worked as musicians. In a convoy of revolutionary troops, they reached Batoum on the Black Sea, where they boarded a British warship bound for Istanbul with an aunt (the singer Nastia Poliakoff) and a cousin of Serge's. In the following years, they formed a musical quartet that toured Eastern and Central Europe, stopping in Sofia, Belgrade, Venice, Cologne, and Berlin. The group disbanded in Paris; Nastia Poliakoff toured the United States, and Serge Poliakoff worked as a nightclub guitarist. In 1927, he

von seiner Familie, geht nach Kiew, trifft seinen Onkel Dimitri Poliakoff und reist mit ihm nach Tiflis. Ihr Geld verdienen sie als Musiker. Im Tross von Revolutionstruppen erreichen beide Batoum am Schwarzen Meer, wo sie zusammen mit einer Tante (der Sängerin Nastia Poliakoff) und einer Cousine von Serge ein britisches Kriegsschiff besteigen, das sie nach Istanbul bringt. Für die folgenden Jahre bilden sie ein musikalisches Quartett, das durch Ost- und Mitteleuropa mit Stationen unter anderem in Sofia, Belgrad, Venedig, Köln und Berlin tourt. In Paris löst sich die Formation auf; Nastia Poliakoff geht auf Tournee in die USA, und Serge Poliakoff verdient seinen Lebensunterhalt als Gitarrist in Nachtclubs. 1927 beginnt er, sich intensiv mit Mathematik und Metaphysik zu beschäftigen. Auf die vage Möglichkeit hin, in den USA eine Reparaturwerkstatt für Autos eröffnen zu können, fängt Poliakoff eine Lehre zum Mechaniker an. Ab dem Ende des Jahrzehnts beschäftigt er sich intensiv mit Kunst und belegt Kurse unter anderem an der Académie de la Grande Chaumière in Montparnasse. 1931 ist er erstmals in einer Gemeinschaftsausstellung vertreten, zwei Jahre später mit einem Stillleben im Salon de la société des artistes français. Seinen Lebensunterhalt verdient er weiterhin als Gitarrist, jedoch nicht mehr in Lokalen, sondern einträglicher am Theater, wo er von der Seitenbühne aus das Gitarrenspiel einer Schauspielerinnen dubelt. Hinzu kommen kleinere Rollen in Theater und Film. Ende 1935 geht Poliakoff mit seiner zukünftigen Frau Marcelle Perreur-Lloyd nach London, wo er verschiedene Kunstschulen besucht. 1937 kehrt das Paar nach Paris zurück. Neben starkfarbigen russischen Volksszenen entstehen erste abstrakte Kompositionen. Weiterhin verdingt Poliakoff sich als Gitarrist. Konsequenterweise, auch während der Besatzungszeit, geht er seinen Weg in die Abstraktion weiter. Nach dem Krieg, während dem Poliakoff mit seiner Frau und dem gemeinsamen Sohn in Paris bleibt, stellt sich künstlerischer Erfolg ein, sodass er ab Beginn der 1950er-Jahre nicht mehr darauf angewiesen ist, den Lebensunterhalt für sich und seine Familie als Gitarrist zu verdienen.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Gérard Durozoi, *Serge Poliakoff. Monographie 1900–1954*, Paris 2004.

<sup>1</sup> Katharina Henkel, „Serge Poliakoff,“ *Allgemeines Künstlerlexikon*, vol. 96 (2017), pp. 241–43.

<sup>2</sup> Hajo Düchting, *Paul Klee. Malerei und Musik* (Munich/New York, 1997).

<sup>3</sup> Nils Ohlsen, „Serge Poliakoff. Architekt einer bildnerischen Poesie,“ in *Serge Poliakoff. Retrospektive*, Christiane Lange and Nils Ohlsen eds., exh. cat. Kunsthalle Emden, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung Munich (Munich, 2007), pp. 29–33, here p. 32.









Serge Poliakoff *Composition rose*, ca. 1950, Farblithografie | Color lithograph, 45,2 x 60,3 cm

→ Serge Poliakoff *Composition bleu jaune et gris*, 1959, Farblithografie | Color lithograph, 49 x 65 cm

→ Serge Poliakoff *Composition rouge et bleue*, ca. 1959, Farblithografie | Color lithograph, 24,5 x 32,5 cm





→ Jean Dubuffet *Site avec trois personnages (E68)*, 1981, Acryl auf Papier auf Leinwand | Acrylic on paper on canvas, 51 x 35 cm

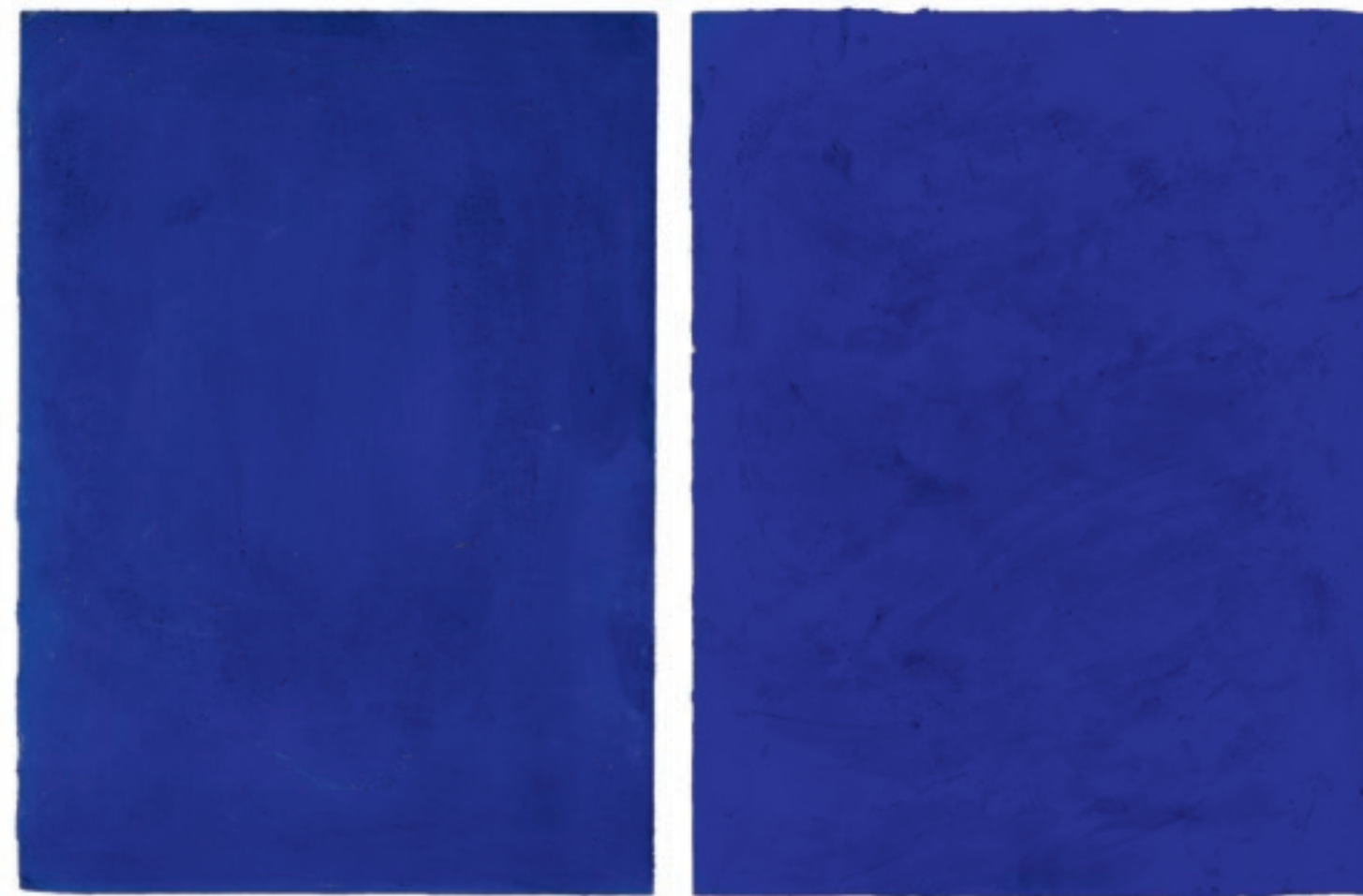
Jean Dubuffet *MIRE G58 (KOWLOON)*, 1983, Acryl auf Papier auf Leinwand | Acrylic on paper on canvas, 68 x 100,5 cm





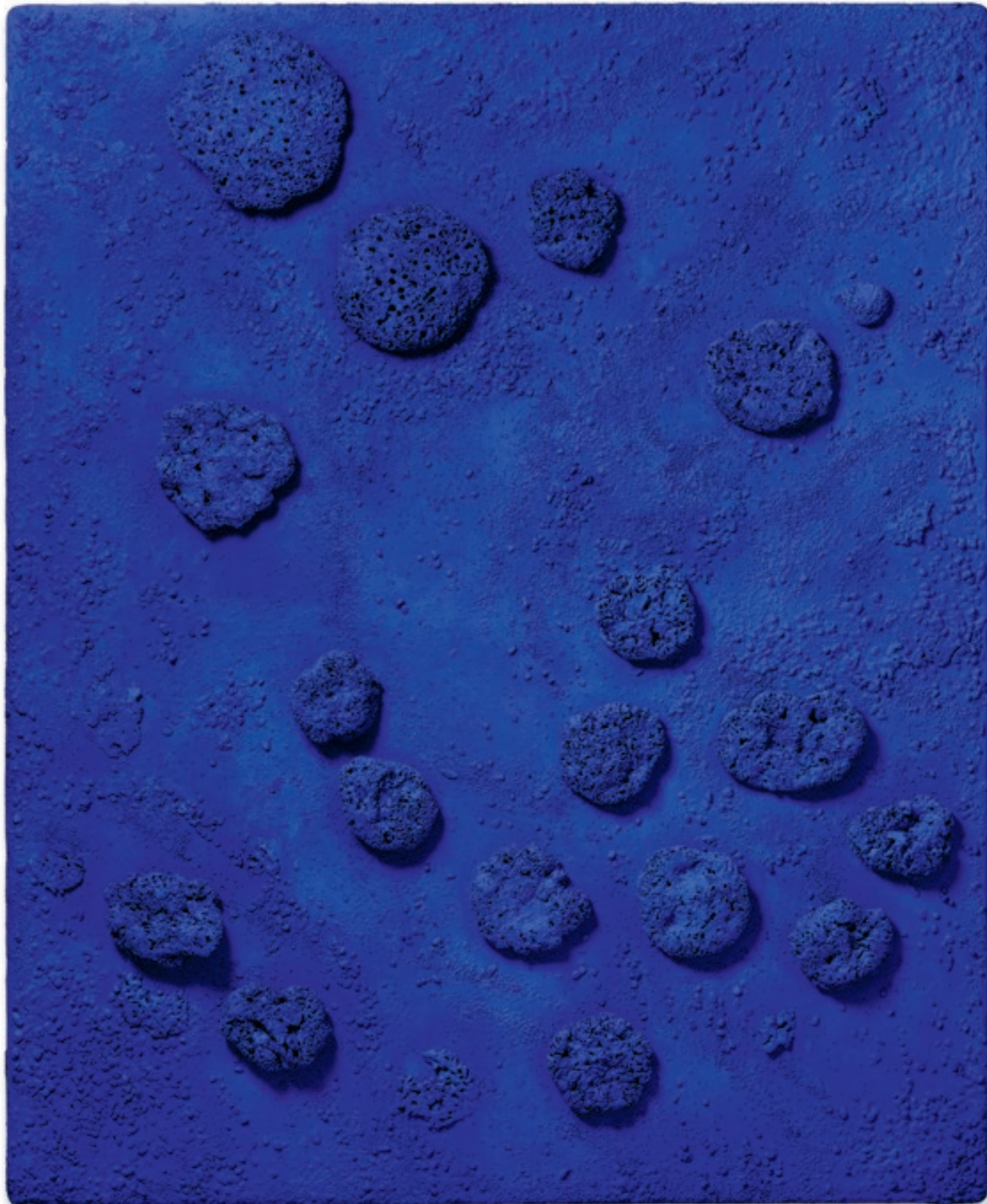


Michel de Saint Alban *Voiliers en mer*,  
1950er-Jahre | 1950s, Öl auf Leinwand |  
Oil on canvas, 54 x 73 cm



Yves Klein *IKB 159*, 1961, blaues Pigment auf  
Holz | Blue pigment on wood, 2-teilig | 2 parts:  
39 x 28 cm und | and 38 x 29,5 cm





## Yves Klein

Yves Kleins Arbeit *RE 1 (Relief Éponge Bleue)* (Blaues Schwammrelief) (s. 114) ist „ein blaues Paralleluniversum voll atemberaubender Schönheit und berauscher Entleertheit“, eine im Ultramarin versunkene Welt, die an einen fernen Meeresgrund oder an einen fremden Planeten denken lässt und eine „der Welt entrückte, außerirdische Immaterialität voll friedlicher Stille und übernatürlicher Ruhe“ ausstrahlt.<sup>1</sup> Um strukturlose, monochrome Farbflächen zu erreichen, trägt Klein die Farbpigmente anfangs mit Farbwalzen, später mit Naturschwämmen auf. Die Schönheit der mit IKB-Blau vollgesaugten Schwämme lässt ihn ab 1957 Schwammkulpturen und ab 1958 mit Kieselsteinen kombinierte Kompositionen, sogenannte Schwammreliefs, erschaffen.

Klein, der in Nizza geboren ist, hat das grenzenlose Blau des Meeres und des Himmels von Jugend an verinnerlicht. Als 19-Jähriger erklärt er 1947 den Himmel zum „ersten und größten Monochrom“, zum „immateriellen Gemälde“ und zu „seinem ersten Kunstwerk“.<sup>2</sup> Früh beginnt er, mit der psychologischen Wirkung von Farben zu experimentieren, und entscheidet sich für das dunkle Ultramarin, das kostbare Fra-Angelico-Blau, das früher aus Lapislazuli hergestellt wurde (später wird er seine Palette um Karminrosa und Feingold erweitern). Klein will aber die „Farbe in Reinform“, die „Pigmentpartikel in totaler Freiheit“!<sup>3</sup> Um die Magie des unberührten Farbpigments auf dem Malgrund erhalten zu können, entwickelt er 1958 mit dem Architekten Werner Ruhnau für seine Schwammreliefs im Foyer des Musiktheaters im Revier in Gelsenkirchen eine Mischung aus Caparolbinder, Gelsenwasser und Ultramarinblau,<sup>4</sup> die unter der Bezeichnung „IKB – International Klein Blue“ 1960 patentiert wird.<sup>5</sup>

1958, im Entstehungsjahr von *RE 1*, beginnt Klein, seine Aktmodelle erstmals als „Körperpinsel“ einzusetzen. Im Februar 1960 entstehen dann seine ersten Körperabdrucke bzw. Anthropometrien, wie *ANT 23* und *ANT 50* (s. 121), und im März des Jahres zeigt er in der Pariser Galerie internationale d'art contemporaine die erste Anthropometrie-Vorführung. Bei den Anthropometrien handelt es sich um durch den Künstler gelenkte, unicate Körperabdrucke, in denen er sich wie ein Judoka auf den Rumpf samt Oberschenkeln als energetisches Zentrum fokussiert – Klein hat 1952 in Frankreich

← Yves Klein *RE 1 (Relief éponge bleue)*, 1958  
Blaues Pigment, Kunstharz und Naturschwamm  
auf Leinwand | Blue pigment, synthetic resin and  
natural sponge on canvas, 200 x 165 cm

<sup>1</sup> Verena Traeger, „Yves Klein (1928–1962). „Für die Farbe! Gegen die Linie und Zeichnung!“, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), *WOW! The Heidi Horten Collection*, Ausst.-Kat. Leopold Museum, Wien, 2. Aufl., Wien 2018, S. 236–251, hier S. 242.

<sup>2</sup> Sidra Stich, *Yves Klein*, Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Hayward Gallery, London, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Ostfildern 1994, S. 12, 19.

<sup>3</sup> Yves Klein, zit. nach: ebd., S. 59, 60.

<sup>4</sup> Vgl. „Werner Ruhnau und seine Sicht auf die blauende Tiefe“, in: *Top Magazin Ruhr*, Nr. 1, 2015, top-magazin.de/ruhr/2015/06/07/werner-ruhnau-und-seine-sicht-auf-die-blauende-tiefe/, letzter Abruf 9.3.2023.

<sup>5</sup> Stich 1994, S. 259.



Yves Klein mit | with *L'accord bleu (RE 10)*

Yves Klein's work *RE 1 (Relief éponge bleu)* (Blue sponge relief) (p. 114) is "a blue parallel universe filled with breathtaking beauty and intoxicating emptiness," a world submerged in ultramarine, resembling a distant seabed or alien planet, and radiating "other-worldly, extraterrestrial immateriality imbued with peaceful silence and supernatural calm."<sup>1</sup> In an effort to create unstructured, monochromatic surfaces, Klein initially applied pigments with paint rollers and later with natural sponges. Inspired by the beauty of the sponges soaked in IKB-Blue, he created sponge sculptures in 1957 and then, in 1958, compositions combined with pebbles, referred to as sponge reliefs.

Klein was born in Nice and became immersed in the boundless blue of the sky and sea at a young age. In 1947, at the age of nineteen, he declared the sky to be "the first and greatest monochrome," an "immaterial painting," and "his first work of art."<sup>2</sup> Initially, he experimented with the psychological effect of colors, settling on a dark shade of ultramarine, the precious Fra Angelico blue, which had previously been made from lapis lazuli (later, he would add crimson pink and fine gold to his palette). However, Klein's goal was "color in its purest form" and "particles of pigment in total freedom!"<sup>3</sup> In 1958, to achieve the desired magic of untouched color pigment on the painting surface, he and architect Werner Ruhnau developed a special blend of "Caparol binder, Gelsenwasser [a local water], and German ultramarine blue"<sup>4</sup> for his sponge reliefs in the foyer of the Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen, which he registered as the trade mark color "IKB – International Klein Blue" in 1960.<sup>5</sup>

In 1958, when *RE 1* was created, Klein began using his nude models for the first time as "human paintbrushes." Then, in February 1960, he created his first body prints, or anthropometries, such as *ANT 23* and *ANT 50* (p. 121), and in March of the same year, he presented his anthropometry performance at the Galerie internationale d'art contemporaine in Paris. Anthropometries are unique body prints that the artist directed, in which he concentrated, like a judoka, on the torso and thighs as focal points of energy. Klein received his black belt in France in 1952 and his fourth dan in Japan in 1953. The anthropometries evoke the ephemeral imprints that bodies leave on beige judo mats and, according to Klein, are in the tradition of handprints in prehistoric caves.<sup>6</sup>

Klein's monochromes, such as *IKB 159* (p. 113), generate "consistently one single sound without variation or segmented compositional structures."<sup>7</sup> Klein leads the viewer "into a BLUE, a Blue in itself, disengaged from all

den Schwarzen Gürtel und 1953 in Japan den vierten Dan erhalten. Sie erinnern auch an die flüchtigen Abdrücke des Körpers auf der beige Judomatte und stehen laut Klein in der Tradition von Handabdrücken in prähistorischen Höhlen.<sup>6</sup>

Kleins Monochrome wie *IKB 159* (s. 113) erzeugen „beständig einen einzigen Ton ohne Variation oder segmentierte kompositionelle Strukturen“.<sup>7</sup> Klein führt die Betrachtenden „in ein BLAU, losgelöst von aller funktionalen Rechtfertigung [...]. Diese volle Leere, dieses Nichts, das alles Mögliche umfaßt, diese übernatürliche authentische Stille der Farbe [...]“<sup>8</sup> verkörpert im Atomzeitalter „eine blaue Sensibilität“,<sup>9</sup> mit der Klein die Menschheit verändern will: „[D]er denkende Mensch [sollte] nicht länger der Mittelpunkt des Universums sein, sondern das Universum der Mittelpunkt des Menschen.“<sup>10</sup> Im April 1961 hört Klein den sowjetischen Kosmonauten Juri Gagarin im Radio. Er ist der erste Mensch im Weltall und beschreibt die Erde von oben als blauen Planeten.<sup>11</sup> Für Klein ist diese Aussage eine Offenbarung und die Bestätigung seiner visionären Skulptur eines blauen Erdglobus: *RP 7 Globe terrestre bleu* (Blauer Erdglobus) von 1957.

Die Arbeit *PR-1 (Portrait-Relief d'Arman)* (Porträtre relief von Arman) (s. 119) ist Teil eines größeren, aufgrund des frühen Todes von Klein 1962 unvollendeten Projekts: Klein wollte sämtliche Mitglieder der von Pierre Restany 1960 in Kleins Wohnung gegründeten Künstlergruppe Les Nouveaux Réalistes in IKB-blauen Körperabgüssen porträtieren und auf vergoldeten Holztafeln montieren – eine IKB-blaue Gefolgschaft von Kleins „blauer Revolution“. Nur Klein selbst sollte in Gold auf einer IKB-blauen Tafel platziert werden. Lediglich die Gipsabgüsse von drei seiner Künstlerfreunde aus Nizza kann er realisieren: *PR-1* von Armand Pierre Fernandez, *PR-2* von Martial Raysse und *PR-3* von dem Dichter Claude Pascal. Kleins Witwe Rotraut Klein (geb. Uecker) autorisiert 1965 eine kleine Auflage. Mit dem Cocktailtisch *Table bleu* (s. 118) befindet sich ein weiteres Auflagenwerk Kleins in der Heidi Horten Collection. Das Kultmöbel wird ab 1963 nach seinen Zeichnungen produziert.

<sup>6</sup> Yves Klein, zit. nach: ebd., S. 175.

<sup>7</sup> Yves Klein, zit. nach: ebd., S. 81.

<sup>8</sup> Pierre Restany, zit. nach: ebd.

<sup>9</sup> Yves Klein, zit. nach: ebd.

<sup>10</sup> Yves Klein, zit. nach: ebd., S. 159.

<sup>11</sup> Heiner Stachelhaus (Hg.), *Yves Klein, Werner Ruhnau. Dokumentation der Zusammenarbeit in den Jahren 1957–1960*, Recklinghausen o. J. [1976].

János Kender, Harry Shunk Yves Klein et le globe terrestre bleu, 12. April 1961



<sup>1</sup> Verena Traeger, "Yves Klein (1928–1962). 'Für die Farbe! Gegen die Linie und Zeichnung!'," in *Wow! The Heidi Horten Collection*, ed. Agnes Husslein-Arco, exh. cat. Leopold Museum, Vienna (Vienna, 2018), 2nd ed.: pp. 236–51, here p. 242.

<sup>2</sup> Sidra Stich, *Yves Klein*, exh. cat. Museum Ludwig, Cologne/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf/Hayward Gallery, London/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (Ostfildern, 1994), pp. 12, 19.

<sup>3</sup> Yves Klein, quoted after: Stich 1994 (see note 2), pp. 59, 60.

<sup>4</sup> Cf. "Werner Ruhnau und seine Sicht auf die blauende Tiefe," *Top Magazin Ruhr*, no. 1, 2015, top-magazin.de/ruhr/2015/06/07/werneruhnau-und-seine-sicht-auf-die-blauende-tiefe/ (accessed March 9, 2023).

<sup>5</sup> Stich 1994 (see note 2), p. 259.

<sup>6</sup> Yves Klein, quoted after: Stich 1994 (see note 2), p. 175.

<sup>7</sup> Yves Klein, quoted after: Stich 1994 (see note 2), p. 81.



functional justification [...]. This full void, this nothing, which encloses Everything Possible, this supernatural authentic silence of color [...]”<sup>8</sup> embodies in the nuclear age “a blue sensibility”<sup>9</sup> with which Klein hoped to transform humanity: “the thinking man is no longer the center of the universe, but the universe is the center of man.”<sup>10</sup> In April 1961, Klein listened to Soviet cosmonaut Yuri Gagarin on the radio. The first human to reach space, he described the Earth from above as a blue planet.<sup>11</sup> For Klein, this statement came as a revelation and validation of his visionary sculpture of a blue terrestrial globe: *RP 7 Globe terrestre bleu* (Blue Earth), 1957.

The work *PR-1 (Portrait-relief d’Arman)* (Portrait relief of Arman) (p. 119) is part of a larger project that was left unfinished due to Klein’s untimely death in 1962. Klein had intended to portray each member of Les Nouveaux Réalistes, an artist group founded by Pierre Restany in Klein’s apartment in 1960, in IKB-colored blue body casts and mount them on gilded wooden panels—an IKB retinue, so to speak, of Klein’s “blue revolution.” Klein himself would be the only one to be placed in gold on an IKB-colored panel. However, he was only able to realize plaster casts of three of his artist friends from Nice: *PR-1* of Armand Pierre Fernandez, *PR-2* of Martial Raysse, and *PR-3* of the poet Claude Pascal. In 1965, Rotraut Klein (née Uecker) authorized a small edition. The cocktail table *Table bleu* (p. 118) is another of Klein’s editions in the Heidi Horten Collection. The iconic cult furniture was produced according to his drawings beginning in 1963.

<sup>8</sup> Pierre Restany, quoted after: Stich 1994 (see note 2), p. 81.

<sup>9</sup> Yves Klein, quoted after: Stich 1994 (see note 2), p. 81.

<sup>10</sup> Yves Klein, quoted after: Stich 1994 (see note 2), p. 159.

<sup>11</sup> Heiner Stachelhaus, ed., *Yves Klein, Werner Ruhnau. Dokumentation der Zusammenarbeit in den Jahren 1957–1960* (Recklinghausen, n.d. [1976]).



← Yves Klein *Table bleu*, 1963  
Blaues Pigment, Acrylglas, Glas  
und Aluminium verchromt |  
Blue pigment, acrylic glass, glass,  
and chrome plated aluminum,  
37,5 × 100 × 125,3 cm

Yves Klein *PR-1, Portrait-relief  
d’Arman*, 1965, blaues Pigment  
auf Bronzeguss auf Holz mit Blatt-  
gold | Blue pigment on bronze  
casting on wood with gold leaf,  
175 × 94 cm







↑ Yves Klein *Anthropométrie sans titre (ANT 23)*, 1960, blaues Pigment und Kunstharz auf Papier auf Leinwand | Blue pigment and resin on paper on canvas, 93,8 × 55,2 cm

→ Yves Klein *Anthropométrie sans titre (ANT 50)*, 1960, blaues Pigment, Kunstharz und Lippenstift auf Papier auf Leinwand | Blue pigment, resin and lipstick on paper on canvas, 106,7 × 71,8 cm

← Niki de Saint Phalle *Nana (petite Gwendolyn IV)*, 1965/66, Stoff, Schnur und Stahl | Fabric, string, and steel, 92 × 49 cm



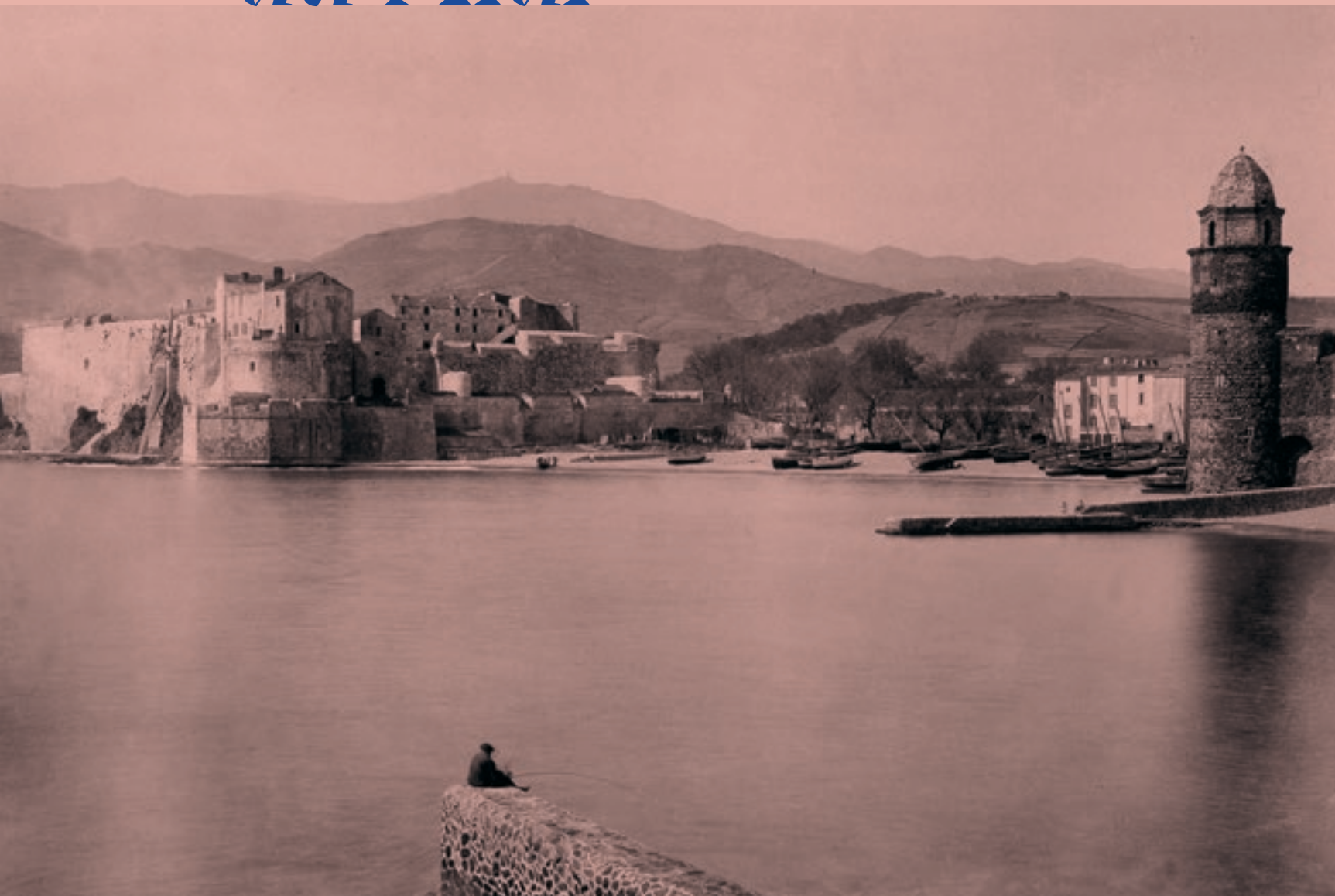




*Rendez-vous  
dans le Midi*



# Les ateliers du Midi



Collioure, ca. 1890



**Abb. Fig. 1** Claude Monet *Matin à Antibes*, 1888, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 65,7 × 82,1 cm, Philadelphia Museum of Art / Bequest of Charlotte Dorrance Wright

„Und was für eine Sonne hier! Man müsste hier mit Gold und Juwelen malen. Es ist bewundernswert.“<sup>1</sup> In einer Stimmung zwischen Verwunderung und Ehrfurcht berichtet Claude Monet seinem Freund Auguste Rodin von einer Reise ins südfranzösische Antibes Anfang des Jahres 1888 (Abb. 1).<sup>2</sup> Monet ist mit seiner Reise nach Antibes einer Empfehlung des Romanciers Guy de Maupassant gefolgt, der einige Jahre zuvor die Region für sich entdeckt hat. Seit 1857 verbindet die neue Eisenbahnlinie PLM Paris – über Lyon führend – mit Marseille, die mediterrane Küste ist leichter zu erreichen als je zuvor und erweckt größte Begeisterung – auch bei den Künstlern. So entwickelt sich *Le Midi* – der Süden Frankreichs –, besonders die Region der Côte d’Azur,<sup>3</sup> ausgehend vom späten 19. Jahrhundert zunehmend zu einem Zentrum künstlerischen Schaffens.<sup>4</sup> Die Künstler, oftmals aus Paris oder dem Norden kommend, werden angezogen von der Schönheit der Landschaft sowie der besonderen Beschaffenheit von Licht und Farben.<sup>5</sup> Die Vorzüge des milden Klimas und der mediterranen Lebensweise können hier nur begünstigend wirken. Während Monet nahezu überfordert von dem Licht des Südens ist, gilt es Künstlern wie Pierre Bonnard, Paul Signac oder Henri Matisse als Grundlage des Experiments und als Quelle der Weiterentwicklung ihrer Kunst. Zu den ersten Künstlern, die den Süden Frankreichs nicht nur bereisen, sondern sich dort auch gezielt niederlassen, zählt Vincent van Gogh. Seine Idee eines *Atelier du Midi*, eines „Ateliers im Süden“, das auf künstlerischer Gemeinschaft aufbaut, ist Impuls für den vorliegenden Text. Ausgehend von den in der Heidi Horten Collection vertretenen Künstlern, soll den engen Beziehungsgeflechten zwischen den Malern im Midi nachgespürt werden.

Van Gogh wählt bewusst das provenzalische Städtchen Arles, gut 40 Kilometer von der Küste und ihrem aufblühenden, mondänen Tourismus entfernt. Der Süden ist für ihn ein Sehnsuchtsort, dem er das Potenzial zur Erneuerung der Kunst zuschreibt: „Ich glaube also nach wie vor, dass die neue Kunst im Midi ist. Nur ist es eine schlechte Politik, dort allein zu bleiben, wenn zwei oder drei sich gegenseitig helfen könnten, von wenig zu leben.“<sup>6</sup> Es ist nicht nur seine Beschäftigung mit der Farbe und in diesem Zusammenhang die Suche nach dem Licht des Südens, die ihn im Februar 1888 veranlasst, das Pariser Vergnügungsviertel Montmartre – zu jener Zeit auch das

<sup>1</sup> „Et quel soleil ici. Il faudrait peindre avec de l’or et des pierreries, c’est admirable.“ Zit. nach: [fondation-monet.com/actualites/janvier-1888-claude-monet-senivre-de-mediterranee/](https://fondation-monet.com/actualites/janvier-1888-claude-monet-senivre-de-mediterranee/), letzter Abruf 7.3.2023.

<sup>2</sup> Bereits 1883 hat Monet mit Pierre-Auguste Renoir die Mittelmeerküste anlässlich eines Besuches bei Paul Cézanne bereist.

<sup>3</sup> Der Begriff bezieht sich auf einen Abschnitt der östlichen französischen Mittelmeerküste. Namensgebend für die Bezeichnung Côte d’Azur ist der 1887 erschienene erfolgreiche Roman *Côte d’Azur* des französischen Schriftstellers Stéphen Liégeard, der darin die Schönheit der Landschaft sowie die lockere Lebensart der Region beschreibt. Der Begriff behauptet sich in der Folge gegen die bereits bestehende Bezeichnung „französische Riviera“. Vgl. [savoirs-alpesmaritimes.fr/Domains/Arts-du-langage/Stephen-Liegeard-la-naissance-de-la-Cote-d-Azur](https://savoirs-alpesmaritimes.fr/Domains/Arts-du-langage/Stephen-Liegeard-la-naissance-de-la-Cote-d-Azur), letzter Abruf 7.3.2023.

<sup>4</sup> Für französische Künstler ist lange Zeit Italien der Sehnsuchtsort und das bevorzugte Land ihrer Studienreisen, ab dem 18. Jahrhundert besuchen sie auf ihrem Weg dorthin antike Stätten in Arles, Nîmes oder Orange.

<sup>5</sup> Mit dem Werk des in Aix-en-Provence geborenen Paul Cézanne gehen auch Impulse von der regionalen Kunstproduktion aus, die richtungsweisend für die Entwicklung der modernen Malerei sind. So nehmen die geometrisierenden Formen seiner Darstellungen des provenzalischen Dorfes Gardanne, der Montagne Sainte-Victoire oder des Golfe de Marseille bei l’Estaque die Grundprinzipien des Kubismus vorweg und haben tiefgreifenden Einfluss auf Georges Braque und Pablo Picasso.

<sup>6</sup> „Je crois donc qu’encore après tout l’avenir de l’art nouveau est dans le midi. Seulement c’est mauvaise politique d’y rester seul lorsque deux ou trois pourraient s’aider à vivre de peu.“ Vincent van Gogh, Brief an seinen Bruder Theo, Arles, am oder um den 5.6.1888, Brief Nr. 620, zit. nach: [vangoghletters.org/vg/letters/let620/letter.html](https://vangoghletters.org/vg/letters/let620/letter.html), letzter Abruf 7.3.2023.



## Les ateliers du Midi

“And what a sun here! One would need to paint with gold and precious stones. It is quite remarkable.”<sup>1</sup> These words reflect the sense of surprise and admiration Claude Monet expressed to his friend Auguste Rodin after visiting Antibes in the south of France in 1888 (fig. 1).<sup>2</sup> Monet traveled to Antibes on the recommendation of novelist Guy de Maupassant, who had discovered the region a few years earlier. With the new PLM rail line, which began operation in 1857 and linked Paris with Marseille via Lyons, the Mediterranean seaside was more accessible than ever and sparked great enthusiasm, even among artists. Thus from the nineteenth century onward, Le Midi, or the South of France, and notably the Côte d’Azur,<sup>3</sup> became a center for artistic developments.<sup>4</sup> Often coming from Paris or the north, artists were drawn to the beauty of the landscape and the unique light and color of the region.<sup>5</sup> The mild climate and Mediterranean lifestyle added their own benefits. While Monet was almost overwhelmed by the light of the south, painters such as Pierre Bonnard, Paul Signac, and Henri Matisse saw it as a foundation for experimentation and a catalyst for further development in their work. Vincent van Gogh was one of the first artists to not only visit but also settle in the South of France. His concept of an *atelier du Midi*, a “studio of the south” centered on artistic community, inspired this article. Taking the artists in the Heidi Horten Collection as a starting point, it traces the intimate web of relationships between the painters in the Midi.

Van Gogh intentionally chose Arles in Provence, forty kilometers from the coast, and its thriving, trendy tourist industry. For him, the south was a place of longing, which held the awaited opportunity for renewal in art: “So I believe that the future of the new art still lies in the south after all. But it’s bad policy to stay there alone when two or three could help each other to live on little.”<sup>6</sup> In February 1888 it was not only his preoccupation with color, and in this case the search for the light of the south, that prompted him to leave the Parisian entertainment district of Montmartre—then the artistic epicenter par excellence—after a two-year stay, but also his desire for a simpler life, which he hoped to find in the rural surroundings of Provence.<sup>7</sup> Van Gogh was convinced that a new direction for art could only be found away from the decadence of urban life. He pursued the idea of an *atelier du*

künstlerische Epizentrum par excellence – nach einem zweijährigen Aufenthalt hinter sich zu lassen, sondern auch die Sehnsucht nach einer ursprünglicheren Lebensweise, die er in der ländlichen provenzalischen Umgebung zu finden hofft.<sup>7</sup> Van Gogh wird geleitet von seiner Überzeugung, eine neue Ausrichtung der Kunst sei nur abseits der Dekadenz des städtischen Lebens zu finden. Er verfolgt die Idee eines *Atelier du Midi*, das als Ort des Austausches unter Künstlern wirken soll.<sup>8</sup> Mit der Hilfe seines Bruders Theo überzeugt er Paul Gauguin, den er einige Monate zuvor in Paris kennengelernt hat, sich ihm anzuschließen, um ein gemeinsames Atelier zu gründen. Die beiden Künstler verbindet die Suche nach Ursprünglichkeit und Unberührtheit außerhalb der Städte. Die gemeinsame Erfahrung des *Atelier du Midi* findet jedoch nach wenigen Monaten ein jähes Ende, als van Gogh sich in einer schweren psychischen Krise das Ohr verstümmelt und Gauguin daraufhin Arles fluchtartig Richtung Paris verlässt. Mit über 300 Werken wird das Kapitel Arles dennoch als eines der produktivsten in van Goghs Schaffen in die Kunstgeschichte eingehen. Der Süden hat van Gogh die erhoffte Inspiration gebracht, im Midi, so konstatiert er, „würden die Sinne erregt, würde die Hand agiler, das Auge wacher, das Hirn klarer“ (Abb. 2).<sup>9</sup>

Freundschaftliche Unterstützung erhält van Gogh durch seinen Künstlerkollegen Paul Signac, der sich in Paris für die Verbreitung seines Werkes einsetzt. Beide verbindet die grundlegende Hinwendung zur Farbe, die bereits auf gemeinsamen Malausflügen in die Umgebung von Paris zum Tragen kommt. Signac besucht van Gogh 1889 während dessen Internierung in einer Nervenheilanstalt nahe Arles.<sup>10</sup> Es ist seine zweite Reise in den Midi, ein Jahr zuvor hat er den Sommer in Collioure (s. 124), einem kleinen Küstenort nahe der spanischen Grenze, verbracht. Signac findet sein persönliches Dorado aber schließlich 1892 im damals noch beschaulichen Fischerdörfchen Saint-Tropez, das Guy de Maupassant 1904 „eine jener charmanten und schlichten Töchter des Meeres, eine jener guten kleinen bescheidenen Städte, im Meer gewachsen wie eine Muschel, ernährt von Fisch und Meeresluft [...]“ beschreibt.<sup>11</sup> Signac entdeckt den Ort während eines Segelausfluges (s. 128).<sup>12</sup>



Abb. Fig. 2 Vincent van Gogh *Allée près d'Arles*, 1888, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 60,5 × 49,9 cm, Pommersches Landesmuseum, Greifswald

1 “Et quel soleil ici. Il faudrait peindre avec de l’or et des pierreries, c’est admirable.” Quoted after [fondation-monet.com/actualites/janvier-1888-claude-monet-senivre-de-mediterranee/](https://fondation-monet.com/actualites/janvier-1888-claude-monet-senivre-de-mediterranee/) (accessed March 7, 2023).

2 Monet had already traveled to the Mediterranean coast with Auguste Renoir in 1883 when they visited Paul Cézanne.

3 This term refers to a section of the eastern French Mediterranean coast. The region was named after the popular novel *Côte d’Azur* written by French writer Stéphane Liégeois and published in 1887, which describes the beauty of the landscape and the relaxed lifestyle of the region. The term eventually replaced the designation “French Riviera.” Cf. [savoirs-alpesmaritimes.fr/Domains/Arts-du-langage/Stephen-Liegeois-la-naissance-de-la-Cote-d-Azur](https://savoirs-alpesmaritimes.fr/Domains/Arts-du-langage/Stephen-Liegeois-la-naissance-de-la-Cote-d-Azur) (accessed March 7, 2023).

4 Italy had long been a place of longing and a preferred destination for French artists on their study trips; from the eighteenth century on, their travel routes included the antique sites of Arles, Nîmes, and Orange.

5 Regional art production also became a driving force in the development of modern painting, primarily through the work of Paul Cézanne, who was born in Aix-en-Provence. He anticipated the fundamental principles of Cubism through the geometrical shapes he used in his depictions of the village of Gardanne in Provence, the Montagne Sainte-Victoire, and the Golfe de Marseille near l’Estaque. His paintings had a profound influence on Georges Braque and Pablo Picasso.

6 “Je crois donc qu’encore après tout l’avenir de l’art nouveau est dans le midi. Seulement c’est mauvaise politique d’y rester seul lorsque deux ou trois pourraient s’aider à vivre de peu.” Vincent van Gogh, in a letter to his brother Theo, Arles, on or around June 5, 1888, letter no. 620, quoted after [vangoghletters.org/vg/letters/let620/letter.html](https://vangoghletters.org/vg/letters/let620/letter.html) (accessed March 7, 2023).

7 Zu van Goghs Jahren am Montmartre vgl. Nienke Bakker, „Ein ‚Mann des Nordens‘. Van Gogh und der Montmartre“, in: Ingrid Pfeiffer, Max Hollein (Hg.), *Esprit Montmartre. Die Bohème in Paris um 1900*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, München 2014, S. 191–194.

8 Vgl. Marie-Paule Vial, „De la couleur avant toute chose“, in: Bruno Ely, dies. (Hg.), *Le Grand Atelier du Midi*, Ausst.-Kat. Musée Granet, Aix-en-Provence, Musée des Beaux-Arts, Palais Longchamp, Marseille, Paris 2013, S. 41–50, hier S. 42.

9 „Dans le midi les sens s’exaltent, la main devient plus agile, l’œil plus vif, le cerveau plus clair [...]. Là-dessus j’ose bien me fonder pour croire que celui qui aime le travail artistique verra dans le midi ses capacités productrices se développer [...]“ Vincent van Gogh, Brief an Emile Bernard, Arles, zwischen dem 27.9. und 1.10.1888, Brief Nr. 690, zit. nach: [vangoghletters.org/vg/letters/let690/letter.html](https://vangoghletters.org/vg/letters/let690/letter.html), letzter Aufruf 7.3.2023.

10 Zur Freundschaft zwischen Signac und van Gogh vgl. Vial 2013, S. 43f.

11 „C’est là une de ces charmantes et simples filles de la mer, une de ces bonnes petites villes modestes, poussées dans l’eau comme un coquillage, nourries de poissons et d’air marin [...]“, in: *Sur l’eau. Œuvres complètes illustrées de Guy de Maupassant*, Paris 1904, S. 165.

12 Signac ist passionierter Segler und erkundet die Küsten Frankreichs mit seinem Segelboot L’Olympia. 1915 wird er von der französischen Marine zu deren offiziellem Maler ernannt.





Saint-Tropez, ca. 1900



**Abb. Fig. 3 Paul Signac**  
*Vue du port de Saint-Tropez*, 1899  
 Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 78 × 64 cm  
 Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez

*Midi* that would act as a place of exchange among artists.<sup>8</sup> Having met Paul Gauguin in Paris a few months earlier, he persuaded him, with the help of his brother Theo, to join him in setting up a studio. The two artists bonded in their search for the primordial, the untouched, outside of the urban centers. Ultimately, the *atelier du Midi* was a short-lived endeavor as van Gogh mutilated his ear during a severe episode of mental illness, and Gauguin subsequently fled Arles. Nevertheless, the Arles chapter made its mark in art history as one of the most productive in Van Gogh's oeuvre, with over three hundred works created. The south provided van Gogh with the inspiration he hoped to find in the Midi, where, as he explained, "the senses are elated, the hand becomes nimbler, the eye livelier, the brain clearer" (fig. 2).<sup>9</sup>

Van Gogh had the friendly support of fellow artist Paul Signac, who campaigned for the spread of his work in Paris. The two were united by their fundamental love of color, which became evident during their joint painting excursions in the surroundings of Paris. Signac visited van Gogh in 1889 during his internment in a mental hospital near Arles.<sup>10</sup> It was Signac's second trip to the Midi; a year earlier he had spent the summer in Collioure (p. 124), a small coastal town near the Spanish border. In 1892, Signac discovered his personal El Dorado in Saint-Tropez, then an idyllic fishing village, described by Guy de Maupassant in 1904 as "one of those charming and simple daughters of the sea, one of those nice modest little towns, as if born from the sea like a shell, nourished by fish and sea air."<sup>11</sup> Signac discovered the village during a sailing excursion (p. 128).<sup>12</sup> In a letter to his mother he wrote: "I've been here since yesterday and I'm overjoyed [...]. [T]here is enough material here to keep me busy for the rest of my life. A sense of happiness—that's what I've discovered here."<sup>13</sup> Signac acquired the Villa La Hune in Saint-Tropez in 1897, and it became a meeting place for artist friends such as Maurice Denis and Henri Matisse. While staying with Signac in the summer of 1904, Matisse created *Luxe, calme et volupté* (Luxury, calm, and sensual pleasure) (fig. 4). It is unlikely that this painting would have been conceived without prior knowledge of Signac's book, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* (From Eugène Delacroix to Neo-Impressionism).<sup>14</sup> Picture and book are veritable manifestos of color. Matisse studied the book closely, and in *Luxe, calme et volupté*, he drew inspiration from Signac's Divisionism, a practice built on the analytical separation of color into small patches. Signac would use this technique well into his late work (pp. 62/63, 192/93). The title of Matisse's painting is a quotation from Charles Baudelaire's 1857 poem *L'invitation au voyage* (Invitation to the voyage), in which a man invites his lover to join

<sup>7</sup> Zu van Goghs Jahren am Montmartre cf. Nienke Bakker, "Ein ‚Mann des Nordens‘. Van Gogh und der Montmartre," in *Esprit Montmartre. Die Bohème in Paris um 1900*, ed. Ingrid Pfeiffer and Max Hollein, exh. cat. Schirn Kunsthalle Frankfurt (Munich, 2014), pp. 191–94.

<sup>8</sup> Cf. Marie-Paule Vial, "De la couleur avant toute chose," in *Le Grand Atelier du Midi*, ed. Bruno Ely and Marie-Paule Vial, exh. cat. Musée Granet, Aix-en-Provence and Musée des Beaux-Arts, Palais Longchamp, Marseille (Paris, 2013), pp. 41–50, here p. 42.

<sup>9</sup> "Dans le midi les sens s'exaltent, la main devient plus agile, l'oeil plus vif, le cerveau plus clair [...]. Là-dessus j'ose bien me fonder pour croire que celui qui aime le travail artistique verra dans le midi ses capacités productrices se développer [...]." Vincent van Gogh, letter to Emile Bernard, Arles, between September 27 and October 1, 1888, letter no. 690, quoted after <http://vangoghletters.org/vg/letters/let690/letter.html> (accessed March 7, 2023).

<sup>10</sup> On Signac and van Gogh's friendship cf. Vial 2013 (see note 7), pp. 43–44.

<sup>11</sup> "C'est là une de ces charmantes et simples filles de la mer, une de ces bonnes petites villes modestes, poussées dans l'eau comme un coquillage, nourries de poissons et d'air marin [...]." in *Sur l'eau: Oeuvres complètes illustrées de Guy de Maupassant* (Paris, 1904), p. 165.

<sup>12</sup> Signac was an avid sailor who spent much of his time aboard the sailboat *L'Olympia* exploring the coast of France. He was appointed the official painter of the French Navy in 1915.

<sup>13</sup> Quoted after Pierre Courthion, *Georges Seurat* (Cologne, 1991), p. 172.

<sup>14</sup> Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* (Paris, 1899); as *Von Eugen Delacroix zum Neo-Impressionismus* (Berlin, 1908).

In einem Brief an seine Mutter hält er fest: „Ich bin seit gestern hier und übergelukkig [...]. [D]a gibt es genug Material, um daran für den Rest meines Lebens zu arbeiten. Ein Glücksgefühl – das ist es, was mir hier begegnet ist.“<sup>13</sup> Signac erwirbt 1897 die Villa La Hune in Saint-Tropez, sie wird zum Treffpunkt für Künstlerfreunde wie Maurice Denis und Henri Matisse. Während eines Aufenthalts bei Signac im Sommer 1904 entsteht Matisse's Werk *Luxe, calme et volupté* (Luxus, Ruhe und Sinnlichkeit) (Abb. 4), das ohne Kenntnis von Signacs Buch *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*<sup>14</sup> (Von Eugène Delacroix zum Neoimpressionismus) nicht denkbar ist. Bild wie Buch sind ein veritables Manifest für die Farbe. Matisse hat es genau studiert und orientiert sich in *Luxe, calme et volupté* an Signacs Divisionismus, einer Praxis, die auf der analytischen Trennung der Farbe in kleine Flächen aufbaut. Signac wird diese Technik bis in sein Spätwerk anwenden (s. 62/63, 192/193). Der Titel von Matisse's Gemälde ist ein Zitat aus Charles Baudelaire's Gedicht *L'invitation au voyage* (Einladung zur Reise) von 1857, in dem ein Mann seine Geliebte einlädt, ihm ins Paradies zu folgen: „Là, tout n'est qu'ordre et beauté // Luxe, calme et volupté“ (Dort ist alles nur Ordnung und Schönheit // Luxus, Ruhe und Sinnlichkeit). Der imaginäre Sehnsuchtsort tritt bei Matisse als mediterrane Szene in Erscheinung. Sie spiegelt die Vorstellung einer modernen Idylle, im weiteren Sinne einer sozialen Utopie, die von der Heilung des Menschen durch seine Rückkehr zur Natur erzählt.<sup>15</sup> Als Matisse das Werk im Frühling 1905 im Salon des Indépendants ausstellt, kauft Signac es prompt an. Dieser rät Matisse zu einem weiteren Aufenthalt im Süden, diesmal in Collioure. Die Werke, die Matisse (Abb. 5), André Derain und Maurice de Vlaminck unter dem Einfluss des südlichen Lichtes dort schaffen, handeln ihnen bei der Ausstellung im Salon d'Automne die Bezeichnung *fauves*, „wilde Tiere“, ein – der pejorative Ausdruck wird als Name einer der bedeutendsten Avantgardebewegungen in die Kunstgeschichte eingehen.<sup>16</sup>

Matisse, geboren im Norden Frankreichs, wird sich ab 1917 zunehmend in Nizza aufhalten, das Licht des Südens wird für seine Kunst unabdingbar werden: „Als ich begriff, dass ich jeden Morgen aufs Neue dieses Licht sehen würde, konnte ich mein Glück nicht fassen. Ich beschloss, Nizza nicht zu verlassen, und ich habe mich praktisch meine gesamte Existenz über dort aufgehhalten.“<sup>17</sup> Matisse bezieht in den kommenden Jahren unterschiedliche Wohnungen an der Promenade des Anglais, der Strandpromenade der Stadt, und nützt diese als Ateliers. Es entsteht seine Werkserie der *Intérieurs niçois*, in denen er das Motiv des Blicks aus dem Fenster hin zum Meer – wie bereits

<sup>13</sup> Zit. nach: Pierre Courthion, *Georges Seurat*, Köln 1991, S. 172.

<sup>14</sup> Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris 1899, deutsche Ausgabe: *Von Eugen Delacroix zum Neo-Impressionismus*, Berlin 1908.

<sup>15</sup> Claudine Grammont, „Lux(e)“, in: Ely, Vial 2013, S. 134–139, hier S. 136.

<sup>16</sup> In seinem Kommentar *Donatello chez les fauves*, der am 17. Oktober 1905 in der Zeitschrift *Gil Blas* veröffentlicht wird, bezeichnet der Kritiker Louis Vauxcelles die Künstler als „wilde Tiere“.

<sup>17</sup> „Quand j'ai compris que chaque matin je reverrais cette lumière, je ne pouvais croire à mon bonheur. Je décidai de ne pas quitter Nice, et j'y ai demeuré pratiquement toute mon existence.“, in: *Henri Matisse. Écrits et propos sur l'art*, Paris 1971, S. 123.



**Abb. Fig. 4 Henri Matisse** *Luxe, calme et volupté*, 1904, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 98,5 × 118,5 cm, Centre Pompidou, Paris





**Abb. Fig. 5** Henri Matisse *Fenêtre ouverte, Collioure*, 1905, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 55,3 x 46 cm, National Gallery of Art, Washington / Collection of Mr. and Mrs. John Hay Whitney

him in paradise “Là, tout n’est qu’ordre et beauté // Luxe, calme et volupté” (There, all is order and beauty // Luxury, tranquility, and sensual delight). Matisse’s work depicts this imaginary place of longing as a scene set in a Mediterranean landscape. The work embodies the idea of a modern idyll, or more broadly, a social utopia, in which a return to nature promises to heal humankind.<sup>15</sup> When Matisse exhibited the work at the Salon des Indépendants in the spring of 1905, Signac immediately decided to purchase it. He also advised Matisse to return to the south, this time to Collioure. The works that Matisse (fig. 5), André Derain, and Maurice de Vlaminck created there, fueled by southern light, garnered them the designation Fauves, or “wild beasts,” at the exhibition in the Salon d’Automne—this pejorative expression became the name of one of the most important avant-garde movements in the history of art.<sup>16</sup>

Matisse, born in the north of France, began spending more time in Nice after 1917. The light of the south would become an essential part of his art: “When I realized that I would see that light again every morning, I could not believe my luck. So I decided not to leave Nice and stayed there practically all my life.”<sup>17</sup> Over the next few years, Matisse moved into a series of apartments on the Promenade des Anglais, the city’s beach promenade, and utilized them as studios. Here he created his series of *intérieurs niçois*, in which he returned to the motif of the view out the window toward the sea he had previously used in *Fenêtre ouverte, Collioure* (Open window, Collioure) (fig. 5), capturing in various renditions the tension created by juxtaposing intimate interior scenes with the light and richly varied colors of the space outside (fig. 6 and p. 139).

In the summer of 1943, Matisse fled to Vence in order to escape the imminent bombing of Nice. He left Vence a historical landmark with the decoration of the Chapelle du Rosaire, which occupied him for four years. From 1946 onward, he would regularly host his friend Picasso in his villa Le Rêve in Vence; the two artists had known one another for thirty years. Matisse, twelve years his senior, had Picasso’s utmost respect, and the former delighted in the latter’s company. Picasso’s companion at that time, the artist Françoise Gilot, who would often accompany Picasso to see Matisse, described the mood leading up to the meetings: “We wouldn’t have missed an opportunity to meet him for anything in the world. [...] Pablo was feverish with joyful anticipation [...]”<sup>18</sup>

Beginning in 1946, the Midi would open a new chapter for Picasso, much as it did for Matisse decades before. For the Spaniard, who worked exclusively in the studio, the influence of the southern light on painting was not the primary reason to relocate the center of his life to the Midi—it was motivated more by life circumstances. Picasso’s return to his homeland

in *Fenêtre ouverte, Collioure* (Offenes Fenster, Collioure) (Abb. 5) – aufgreift und die Spannung zwischen intimer Interieurszene und dem Außenraum mit seinem Licht und seinen Farben variantenreich einfängt (Abb. 6 und S. 139).

Im Sommer 1943 flieht Matisse vor der drohenden Bombardierung Nizzas nach Vence: Mit der Ausstattung der Chapelle du Rosaire, an der er vier Jahre lang arbeitet, hinterlässt der Künstler dem Ort ein historisches Wahrzeichen. Ab 1946 wird er in seiner Villa Le Rêve in Vence regelmäßig seinen Freund Picasso als Gast empfangen, die beiden Künstler kennen einander bereits seit 30 Jahren. Der zwölf Jahre ältere Matisse genießt Picassos höchsten Respekt, dieser sucht mit Freude seine Nähe. Picassos Lebensgefährtin dieser Zeit, die Künstlerin Françoise Gilot, die Picasso oft zu Matisse begleitet, beschreibt die Stimmung im Vorfeld der Treffen: „Eine Gelegenheit ihn zu treffen, hätten wir um nichts in der Welt ausgelassen. [...] Pablo fieberte vor freudiger Erwartung [...]“<sup>18</sup>

Für Picasso wird der Midi ab 1946 – wie bei Matisse Jahrzehnte zuvor – ein neues Kapitel eröffnen. Für den Künstler, der ausschließlich in Ateliers arbeitet, ist der Einfluss des Lichtes des Südens auf die Malerei jedoch kein Beweggrund für eine Verlagerung seines Lebensmittelpunktes in den Midi; die Motive dafür liegen vielmehr in seiner Biografie. Mit der Machtübernahme in Spanien durch General Francisco Franco, der 1936 mit seinem Militärputsch den Spanischen Bürgerkrieg auslöst und das Land ab 1939 bis zu seinem Tod 1975 diktatorisch regiert, ist Picasso eine Rückkehr in seine Heimat unmöglich geworden. Für Picasso, der im andalusischen Málaga geboren wurde und seine Jugend in Barcelona verbrachte, ist das Mediterrane von essenzieller Bedeutung. Im Süden Frankreichs findet Picasso Ähnlichkeiten zur spanischen Lebenskultur wieder. Während der deutschen Besatzung isoliert sich Picasso in seinem Pariser Atelier, die Erkundung des Südens nach Ende des Krieges mit Françoise Gilot ist Befreiung und Inspiration zugleich. 1946 lebt Picasso zunächst einige Monate in Antibes, nachdem ihm der Direktor des städtischen Museums Räumlichkeiten des am Meer gelegenen Château Grimaldi als Atelier zur Verfügung gestellt hat. Dort entsteht das Werk *Joie de vivre* (Lebensfreude) (Abb. 7), das Picassos neues, befreites Lebensgefühl spiegelt.<sup>19</sup> Picasso formuliert damit auch eine humorvolle Replik auf Matisse’s fauvistisches *Le bonheur de vivre* (s. 17) von 1905/06 – so ist das Werk auch ein erneutes Zeugnis des künstlerischen Dialogs zwischen den beiden.<sup>20</sup>

Neben der Malerei, dem Linolschnitt und Skulpturen, die er aus Altstoffen und zweckentfremdeten Alltagsgegenständen zusammensetzt, wird für Picasso in den kommenden Jahren besonders ein neues Medium in den Fokus rücken. Im Juli 1946 entdeckt er die Keramikwerkstatt Madoura von



**Abb. Fig. 6** Henri Matisse *Femme à la mandoline*, 1920er-Jahre | 1920s, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 47 x 40 cm, Musée de l’Orange-rie, Paris

<sup>18</sup> Françoise Gilot, *Matisse und Picasso. Eine Künstlerfreundschaft*, München 1995, S. 83.

<sup>19</sup> Die insgesamt 23 Werke, die in diesem Zeitraum entstehen, überlässt Picasso der Stadt Antibes, diese gründet darauf aufbauend 1966 das Musée Picasso – das erste dem Künstler zu Lebzeiten gewidmete Museum.

<sup>20</sup> Siehe den Beitrag von Rolf H. Johannsen in diesem Katalog, S. 14.

<sup>15</sup> Claudine Grammont, “Lux(e),” in Ely and Vial 2013 (see note 7), pp. 134–39, here p. 136.

<sup>16</sup> In his commentary *Donatello chez les fauves*, published in the magazine *Gil Blas* on October 17, 1905, the critic Louis Vauxcelles refers to the artists as “wild beasts.”

<sup>17</sup> “Quand j’ai compris que chaque matin je reverrais cette lumière, je ne pouvais croire à mon bonheur. Je décidai de ne pas quitter Nice, et j’y ai demeuré pratiquement toute mon existence,” in *Henri Matisse. Écrits et propos sur l’art* (Paris, 1971), p. 123.

<sup>18</sup> Françoise Gilot, *Matisse und Picasso. Eine Künstlerfreundschaft* (Munich, 1995), p. 83.





Abb. Fig. 7 Pablo Picasso *Joie de vivre*, 1946, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 120 x 250 cm, Musée Picasso Antibes

became impossible following the takeover of power in Spain by General Francisco Franco, who triggered the Spanish Civil War with a military coup in 1936 and ruled the country under a dictatorship from 1939 until his death in 1975. The Mediterranean was of essential importance for Picasso, who was born in Málaga, Andalusia, and spent his youth in Barcelona. In the South of France, he found similarities to the Spanish way of life. After isolating himself in his Paris studio during the German occupation, Picasso found exploring the south with Françoise Gilot after the war all the more liberating and inspiring. In 1946, Picasso initially lived in Antibes for a few months, after the director of the municipal museum made some space in the seaside Château Grimaldi available to him as a studio. It was there that the work *Joie de vivre* (Joy of living) (fig. 7) was created, which reflected Picasso's new and liberated attitude toward life.<sup>19</sup> With it, Picasso also devised a witty response to Matisse's Fauvist *Le bonheur de vivre* (p. 17) from 1905/06, another testament to the artistic dialogue between the two.<sup>20</sup>

Along with paintings, linocuts, and sculptures that he assembled out of discarded and misused everyday objects, over the following years Picasso would come to focus on one new medium in particular. In July of 1946, he discovered the ceramics workshop of Georges and Suzanne Ramié in Vallauris called Madoura Pottery. Inspired by traditional regional pottery, he began experimenting with ceramic techniques and became exceptionally motivated and productive. Picasso embarked on new technical and iconographic experiments and developed fresh, unique forms of expression on the basis of an ancient craft technique (pp. 154, 158/59). From his early years in Paris, Picasso was familiar with the ancient Greek vases on display at the Louvre. Together with non-European and pre-Hispanic clay vessels, as well as popular ceramics from the Mediterranean region, there were multiple sources of inspiration that guided him through his creative process. Ceramics fulfilled several needs that preoccupied Picasso at the time: they represented a return to the artisanal tradition and were arguably a kind of popular art.<sup>21</sup> Picasso achieved his goal of democratizing of his art by releasing a series of ceramic editions, which he felt should not be reserved for elite collectors alone.<sup>22</sup>

In 1948, Picasso and Gilot bought the Villa La Gaulloise in Vallauris, which they shared until 1955. After the trauma of World War II, Picasso's years in Vallauris were a period of familial bliss and lively artistic and social exchange. He was surrounded by his partner and their children, Claude and Paloma (fig. 8). His first son, Paulo, from his relationship with Olga Khokhlova, worked as his personal chauffeur. Maya, his daughter from the relationship with Marie-Thérèse Walter, visited him during the holidays. Picasso also felt

Georges und Suzanne Ramié in Vallauris. Inspiriert durch die traditionelle regionale Töpferei, beginnt er, mit Keramiktechniken zu experimentieren, und entfaltet eine erstaunliche Produktivität. Picasso lässt sich auf neue technische und ikonografische Experimente ein und entwickelt auf Grundlage einer jahrtausendealten handwerklichen Technik neue, ganz eigene Ausdrucksformen (s. 156, 158/59). Seit seinen ersten Jahren in Paris kennt Picasso die im Louvre ausgestellten antiken griechischen Vasen. Sie dienen ihm gemeinsam mit außereuropäischen sowie prähispanischen Tongefäßen und der volkstümlichen Keramik des Mittelmeerraumes als Inspiration und Orientierung für seine eigenen Schöpfungen. Die Keramik erfüllt für Picasso gleich mehrere Anforderungen, die den Künstler in dieser Zeit beschäftigen: Sie bedeutet die Rückbesinnung auf eine kunsthandwerkliche Tradition und versteht sich zudem als populäre Kunst.<sup>21</sup> Durch Serien von Editionen kommt Picasso seinem Bestreben nach einer Demokratisierung seiner Kunst nach, die nicht nur einer elitären Sammlerschaft vorbehalten sein soll.<sup>22</sup>

1948 erwerben Picasso und Gilot die Villa La Gaulloise in Vallauris, die sie bis 1955 gemeinsam bewohnen. Für Picasso sind die Jahre in Vallauris nach dem Trauma des Zweiten Weltkrieges ein Lebensabschnitt des Familienglücks und des regen künstlerischen und gesellschaftlichen Austauschs. Er ist umgeben von seiner Lebensgefährtin und ihren gemeinsamen Kindern Claude und Paloma (Abb. 8). Sein erster Sohn Paulo aus der Beziehung mit Olga Chochlowa wird als sein persönlicher Chauffeur arbeiten, Maya, seine Tochter aus der Beziehung mit Marie-Thérèse Walter, besucht ihn während der Ferien. Picasso fühlt sich zudem stark verbunden mit den Einwohnerinnen und Einwohnern von Vallauris, teilt den Alltag mit ihnen und engagiert sich intensiv im sozialen Leben und bei festlichen Veranstaltungen des Ortes, initiiert Musikparaden und Stierkämpfe, als deren Mittelpunkt er sich zu inszenieren weiß. Das Kapitel Vallauris fällt aber auch in die Zeit seiner politischen Aktivität in der Friedensbewegung und der Kommunistischen Partei Frankreichs. Als politisches Zeichen und als Geschenk an Vallauris schafft Picasso in der Kapelle des ehemaligen Priorats das monumentale Gemälde *La guerre et la paix* (Krieg und Frieden), das zum Wahrzeichen der Stadt wird (Abb. 9).

Vallauris ist für Picasso ein Ort der Begegnung und des Austauschs mit anderen Künstlern.<sup>23</sup> Neben häufigen Treffen mit Henri Matisse und Georges Braque besuchen ihn Joan Miró, Marc Chagall oder Fernand Léger, zudem umgibt ihn ein Kreis von Literaten, zu dem Jean Cocteau, Jacques Prévert und Paul Éluard gehören. Mit dem zwölf Jahre jüngeren Joan Miró verbindet ihn eine jahrzehntelange Freundschaft, bereits die Familien der beiden Künstler sind miteinander befreundet und als Miró 1919 nach Paris



Abb. Fig. 8 Edward Quinn Pablo Picasso, Françoise Gilot und ihre Kinder Claude und Paloma im Garten von La Gaulloise | and their children Claude and Paloma in the garden of La Gaulloise, Vallauris 1953

<sup>21</sup> Vgl. Salvador Haro González, „Picasso et la tradition céramique. Entre continuité et rupture“, in: *Picasso. Les années Vallauris*, Ausst.-Kat. Musée national Pablo Picasso, Musée Magnelli, L'Eden, Madoura, alle Vallauris, Paris 2018, S. 147–151.

<sup>22</sup> Yves Peltier, „L'édition des céramiques de Picasso par Madoura, un outil de démocratisation de l'art“, in: ebd., S. 164–168.

<sup>23</sup> Einen intimen Einblick in Picassos Verhältnisse zu anderen Künstlern gibt der Roman von Françoise Gilot und Carlton Lake, *Life with Picasso*, New York 1964, deutsche Ausgabe: *Leben mit Picasso*, München 1965.

<sup>19</sup> Picasso left the twenty-three works that were created during this period to the city of Antibes, a donation that contributed to the establishment of the Musée Picasso in 1966, which was the first museum dedicated to the artist during his lifetime.

<sup>20</sup> See Rolf H. Johannsen's article on p. 14.

<sup>21</sup> Cf. Salvador Haro González, „Picasso et la tradition céramique. Entre continuité et rupture“, in: *Picasso. Les années Vallauris*, exh. cat. Musée national Pablo Picasso, Musée Magnelli, and L'Eden, Madoura, all Vallauris (Paris, 2018), pp. 147–51.

<sup>22</sup> Yves Peltier, „L'édition des céramiques de Picasso par Madoura, un outil de démocratisation de l'art“, in: *Picasso. Les années Vallauris* (see note 21), pp. 164–68.





Abb. Fig. 9 Pablo Picasso *La guerre et la paix*, 1952, Musée National Picasso La Guerre et La Paix, Vallauris



Abb. Fig. 10 Pablo Picasso und | and Marc Chagall in der Werkstatt der Töpferei Madoura | at the Madoura ceramics workshop, Vallauris 1948

a strong connection with the residents of Vallauris and became actively involved in the social life and festivities there. He initiated music parades and bullfights, putting himself at center stage. The Vallauris chapter of his life also coincided with his political activism in the peace movement and the French Communist Party. As a political symbol and a gift to Vallauris, Picasso created the monumental painting *La guerre et la paix* (War and peace) in the chapel of the former priory, which became the symbol of the city (fig. 9).

For Picasso, Vallauris was a site of encounter and exchange with other artists.<sup>23</sup> In addition to frequent meetings with Henri Matisse and Georges Braque, he was visited by Joan Miró, Marc Chagall, and Fernand Léger. He was also surrounded by a circle of writers that included Jean Cocteau, Jacques Prévert, and Paul Éluard. His friendship with Joan Miró, twelve years his junior, lasted for decades. The families of the two artists were already well acquainted, and when Miró traveled to Paris in 1919, he immediately sought out Picasso. Years later in Vallauris, Miró would go to Picasso to seek his advice about working with ceramics.<sup>24</sup>

Marc Chagall, who went into exile in New York during the war and one of the last artists and writers to return to France after liberation in 1948, announced his visit to Vallauris in a letter he sent to Picasso from America. He too would use his time there to work in the Ramiés' workshop (fig. 10). While the relationship between the two artists was characterized by personal differences, they still shared a mutual respect for each other's art. This is what Picasso had to say about Chagall: "When Matisse dies, Chagall will be the only painter who still knows what color is. [...] A few of the last pictures he painted in Vence have convinced me that, since Renoir, there has not been anyone with such a feeling for light as Chagall."<sup>25</sup> Chagall moved to Vence in 1949 and lived in the nearby village of Saint-Paul-de-Vence from 1966 until his death. After years of exile, he had found his new home: "I thank Fate that it has led me to the shores of the Mediterranean."<sup>26</sup> Saint-Paul-de-Vence can be seen in a number of his works (p. 144). In *Le couple dans le paysage bleu* (The couple in the blue landscape) (fig. 11), he depicted his beloved home in intense colors. Motifs from his repertoire, such as lovers with a child, flowers, figures in flight, and animals, coalesce with views of his village to create dreamlike, poetic compositions.

With the presence of artists such as Matisse, Picasso, and Chagall, the Côte d'Azur became the undisputed center of art in the south during the mid-twentieth century. Matisse died in Nice in 1954 at the age of eighty-four, Picasso died in Mougins in 1973 at the age of ninety-one, and Chagall died in Saint-Paul-de-Vence in 1985 at the age of ninety-seven. Their work has undoubtedly left a lasting impact on the region. While the late works of

reist, führt sein erster Weg zu Picasso. Nun sucht Miró Picasso auf, um sich mit ihm über keramisches Arbeiten auszutauschen.<sup>24</sup>

Marc Chagall, der während des Krieges nach New York ins Exil gegangen ist und nach der Befreiung als einer der letzten Künstler und Literaten 1948 nach Frankreich zurückkehrt, kündigt Picasso bereits in einem Brief aus den USA seinen Besuch in Vallauris an, auch er nützt seine Zeit dort, um in der Werkstatt der Ramiés zu arbeiten (Abb. 10). Das Verhältnis der beiden Künstler ist geprägt von persönlichen Differenzen, gleichzeitig aber auch von gegenseitigem Respekt für die Kunst des anderen. So spricht Picasso über Chagall: „Wenn Matisse stirbt, wird Chagall der einzige Maler sein, der noch weiß, was Farbe ist. [...] Ein paar der letzten Bilder, die er in Vence gemalt hat, haben mich davon überzeugt, dass es seit Renoir niemanden mehr mit einem solchen Gefühl für Licht gegeben hat wie Chagall.“<sup>25</sup> Chagall zieht 1949 nach Vence, ab 1966 bis zu seinem Tod lebt er in dem nahe gelegenen Dörfchen Saint-Paul-de-Vence. Nach Jahren des Exils hat er seine neue Heimat gefunden: „Ich danke dem Schicksal, dass es mich an die Ufer des Mittelmeeres geführt hat.“<sup>26</sup> Saint-Paul-de-Vence findet sich in einer Reihe seiner Werke wieder (s. 144), in *Le couple dans le paysage bleu* (Das Paar in der blauen Landschaft) (Abb. 11) inszeniert er seinen geliebten Lebensort in intensiver Farbigkeit. Versatzstücke seines Repertoires wie ein Liebespaar mit Kind, Blumen, fliegende Figuren und Tiere verbinden sich mit der Ansicht des Dorfes zu einer traumhaft-poetischen Komposition.

Mit der Präsenz von Künstlern wie Matisse, Picasso und Chagall ist die Côte d'Azur Mitte des 20. Jahrhunderts zum unbestrittenen Zentrum der Kunst im Süden avanciert. Matisse verstirbt 1954 im Alter von 84 Jahren in Nizza, Picasso 1973 91-jährig in Mougins, Chagall 1985 97-jährig in Saint-Paul-de-Vence – ihr Werk wird die Region nachhaltig prägen. Während dem Spätwerk von Picasso und Chagall in den letzten Jahren ihres Lebens keine wesentlichen neuen Konzepte und Impulse mehr entspringen, bildet sich Anfang der 1950er-Jahre eine neue Generation heraus, die als École de Nice mit Vertretern wie Yves Klein, Armand oder Martial Raysee internationale Bekanntheit erlangen wird.<sup>27</sup> Im Verlauf der 1960er-Jahre wird die Malerei ihre Vormachtstellung in der Kunst verlieren, an ihre Stelle treten neue Formen wie Konzeptkunst, Fluxus oder Performance. Künstler wie Klein werden die Malerei unter dem Aspekt ihrer Entgrenzung zu neuen Ausdrucksformen führen und durch performative und konzeptuelle Ansätze erweitern. So wird

<sup>24</sup> Miró hatte 1944 begonnen, mit Keramik zu arbeiten. Mit Skulpturen und Wandreliefs aus Keramik für die Fondation Marguerite et Aimé Maeght in Saint-Paul-de-Vence, die 1964 eröffnet, wird er die Region um eine Sehenswürdigkeit reicher machen.

<sup>25</sup> Gilot, Lake 1964, S. 440.

<sup>26</sup> „Je remercie le destin de m'avoir conduit sur les bords de la Méditerranée.“ Marc Chagall im Gespräch mit André Verdet, zit. nach: André Verdet, *Chagall méditerranéen. Gouaches et dessins inédits de Marc Chagall*, Paris 1983, o. S., deutsche Ausgabe: *Chagall und das Mittelmeer. Gouachen und unveröffentlichte Zeichnungen von Marc Chagall*, Genf 1985.

<sup>27</sup> Zur sich neu etablierenden Künstlergeneration in Nizza vgl. Julia Robinson, „Enfants terribles. Anxiétés niçoises dans la chaleur du moment“, in: *À Propos de Nice. 1947–1977*, Ausst.-Kat. MAMAC, Nizza, Paris 2017, S. 70–78; Claude Fournet, „La promenade des anglais“, in: Anne de Margerie (Hg.), *1918–1958. La Côte d'Azur et la Modernité*, Ausst.-Kat. Musée Picasso, Antibes, Musée national Fernand Léger, Biot, Château-musée et musée Renoir, Cagnes-sur-Mer u. a., Paris 1997, S. 104–105.

Abb. Fig. 11 Marc Chagall *Le couple dans le paysage bleu*, 1969–71, Öl und Tinte auf Leinwand | Oil and ink on canvas, 27 × 35 cm, Privatsammlung | Private Collection





**27** On the emerging artist generation in Nice cf. Julia Robinson, “Enfants terribles. Anxiétés niçoises dans la chaleur du moment,” in *À Propos de Nice. 1947–1977*, exh. cat. MAMAC de Nice, (Nice/Paris 2017), pp. 70–78; Claude Fournet, “La promenade des anglaise,” in *1918–1958. La Côte d’Azur et la Modernité*, ed. Anne de Margerie, exh. cat. Musée Picasso, Antibes; Musée national Fernand Léger, Biot; Château-musée et musée Renoir, Cagnes-sur-Mer; etc. (Paris, 1997), pp. 104–105.

**28** Quoted from Christoph Heinrich, *Monet 1840–1926* (Cologne, 2000), p. 65.

**29** Yves Klein tried to dissolve the boundaries of painting, a pursuit in which color is the decisive vehicle. He made a radical breakthrough by turning pure color or the color pigment itself into the bearer of meaning. His monochrome pictures defy the claim of painting to create the illusion of space. Rather, the autonomous color opens up a space that is indefinable and infinite, ultimately transferring painting to the realm of the immaterial. See Verena Traeger’s article on p. 115.

**30** “Lors que j’étais encore un adolescent, en 1946, j’allais signer mon nom de l’autre côté du ciel durant un fantastique voyage ‘réalistico-imaginaire.’ Ce jour-là, alors que j’étais étendu sur la plage de Nice, je me mis à éprouver de la haine pour les oiseaux qui volaient de-ci de-là dans mon beau ciel bleu sans nuage, parce qu’ils essayaient de faire des trous dans la plus belle et la plus grande de mes œuvres.” Quoted from Yves Klein, *Manifeste de l’hôtel Chelsea* (New York, 1961); [centrepompidou.fr/fr/offre-aux-professionnels/enseignants/dossiers-ressources-sur-lart/yves-klein/manifeste-de-lhotel-chelsea-new-york-1961](http://centrepompidou.fr/fr/offre-aux-professionnels/enseignants/dossiers-ressources-sur-lart/yves-klein/manifeste-de-lhotel-chelsea-new-york-1961) (accessed March 7, 2023).

Picasso and Chagall did not produce any significant new concepts or impulses, the early 1950s saw the emergence of a new generation, the École de Nice, with representatives such as Yves Klein, Armand, and Martial Raysee going on to achieve international prominence.<sup>27</sup> Over the course of the 1960s, painting lost its supremacy in art, with new forms such as conceptual art, Fluxus, and performance taking its place. Artists like Klein led painting to reach new forms of expression by accentuating its ability to dissolve boundaries, expanding it through performative and concept-based approaches. It was, therefore, the color and not the light of the South of France that played a key role in Klein’s painting.

Monet’s stay in Antibes in 1888 prompted him to exclaim: “It’s beautiful here, so clear, so bright! You swim in blue air [...].”<sup>28</sup> If not the “blue air,” then it was at least the blue sky over the sea of Nice that marked the beginning of Klein’s monochrome revolution:<sup>29</sup> “In 1946, when I was still a teenager, while on a fantastic ‘realist-imaginary’ journey, I was going to write my name on the other side of the sky. That day, as I lay on the beach in Nice, I began to resent the birds that flew back and forth across my beautiful blue, cloudless sky because they were trying to poke holes in the biggest and most beautiful of my works.”<sup>30</sup>

zwar die Farbe, aber nicht mehr das Licht des Südens in Kleins Malerei eine Rolle spielen.

Monets Aufenthalt in Antibes 1888 hatte ihm den Ausruf „Es ist schön hier, so klar, so hell! Man schwimmt in blauer Luft [...]“<sup>28</sup> entlockt. Wenn nicht die „blaue Luft“, dann ist es aber zumindest der blaue Himmel über dem Meer von Nizza, der am Beginn von Kleins monochromer Revolution<sup>29</sup> steht: „1946, als ich noch ein Jugendlicher war, sollte ich auf einer fantastischen, ‚realistisch-imaginären‘ Reise auf der anderen Seite des Himmels mit meinem Namen unterschreiben. An jenem Tag, als ich am Strand von Nizza lag, begann ich Hass auf die Vögel, die in meinem schönen, blauen, wolkenlosen Himmel hin- und herflogen, zu empfinden, weil sie versuchten, Löcher in das schönste und größte meiner Werke zu machen.“<sup>30</sup>

**28** Zit. nach: Christoph Heinrich, *Monet 1840–1926*, Köln 2000, S. 65.

**29** Yves Klein verfolgt die Entgrenzung der Malerei, in der die Farbe das entscheidende Vehikel darstellt. Er vollzieht einen radikalen Bruch, indem er die reine Farbe bzw. das Farbpigment selbst zum Bedeutungsträger macht. Seine monochromen Bilder widersetzen sich dem Anspruch der Malerei, eine (Raum-)Illusion herzustellen. Vielmehr eröffnet die autonome Farbe einen unbestimmbaren, unendlichen Raum und überführt die Malerei in den Bereich des Immateriellen. Vgl. dazu den Beitrag von Verena Traeger in diesem Katalog, S. 115.

**30** Zit. nach: Yves Klein, *Manifeste de l’hôtel Chelsea*, New York, 1961: „Lors que j’étais encore un adolescent, en 1946, j’allais signer mon nom de l’autre côté du ciel durant un fantastique voyage ‚réalistico-imaginaire‘. Ce jour-là, alors que j’étais étendu sur la plage de Nice, je me mis à éprouver de la haine pour les oiseaux qui volaient de-ci de-là dans mon beau ciel bleu sans nuage, parce qu’ils essayaient de faire des trous dans la plus belle et la plus grande de mes œuvres.“; [centrepompidou.fr/fr/offre-aux-professionnels/enseignants/dossiers-ressources-sur-lart/yves-klein/manifeste-de-lhotel-chelsea-new-york-1961](http://centrepompidou.fr/fr/offre-aux-professionnels/enseignants/dossiers-ressources-sur-lart/yves-klein/manifeste-de-lhotel-chelsea-new-york-1961), letzter Aufruf 7.3.2023.





Promenade des Anglais, Nizza | Nice, 1925

138



Henri Matisse *Jeune femme à la fenêtre*,  
*robe rayée bleue*, 1921/22, Öl auf Leinwand |  
Oil on canvas, 65,2 x 54,7 cm

139



## Pierre Bonnard *Le Cannet, la route rose*

*La route rose* (Die rosa Straße) (s. 140) zeigt mit Blickrichtung Südosten einen Abschnitt der unterhalb von Bonnards Anwesen Le Bosquet verlaufenden Avenue Victoria im südfranzösischen Ort Le Cannet. Kräftige, vermeintlich hastige Pinselstriche verleihen der ausgewogenen Komposition Struktur, die mit Bedacht zueinander gesetzten Komplementärfarben (Grün/Rosa, Gelb/Blau) beleben die Oberfläche. Bonnard malte von diesem Landschaftsmotiv eine im Bildausschnitt fast identische, aber durch ihre systematischere Komposition und subjektive Farbkonzeption doch sehr unterschiedlich wirkende zweite Fassung (Abb. 2).

1925 heiratete Bonnard die kränkliche und menschen scheue Marthe Boursin<sup>1</sup>, die er schon seit dreißig Jahren kannte und die als sein Lieblingsmodell in vielen seiner Bilder zu sehen ist. Meist verbrachte das Ehepaar die Winter- und Frühlingsmonate im Süden. Bonnard erkundete von seinem Haus aus die Umgebung mit ihrer üppigen Vegetation, ständig auf der Suche nach neuen Motiven und damit beschäftigt, mögliche Bildausschnitte neu zu überdenken. Auch wenn dieses stimmungsvolle, von Licht-Schatten-Kontrasten getragene Spätwerk dazu verleiten mag, darin eine Weiterführung der Errungenschaften des Impressionismus zu erkennen, hielt Bonnard Distanz zu dieser Strömung. Keinesfalls war er ein Pleinair-Maler. Um eine ursprüngliche Idee für ein Bild auf dem Weg zur Umsetzung nicht zu verlieren, empfand Bonnard die Präsenz des Objekts, des Motivs im Moment des Malens als sehr störend.<sup>2</sup> Hingegen hatte er immer seinen Taschenkalender griffbereit, den er mit seinen Eindrücken füllte, um diese in der Abgeschiedenheit des Ateliers auf die Leinwand zu übertragen. So hielt er am 14. April 1938 unweit von Le Bosquet in einer flüchtigen, aber sehr dichten Skizze mit der Anmerkung „beau“ (schön) für das an diesem Tage herrschende Wetter fest (Abb. 1), was später *Die rosa Straße(n)* werden sollte(n).<sup>3</sup>

← Pierre Bonnard *Le Cannet, la route rose*, 1935, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 55,5 × 63 cm

<sup>1</sup> Marthe Boursin alias Marthe de Méligny versuchte sich kurze Zeit als Malerin und signierte ihre Bilder mit dem Namen Marthe Solange.

<sup>2</sup> Vgl. Angèle Lamotte, „Le Bouquet de roses. Propos de Pierre Bonnard recueillis en 1943“, in: *Couleur de Bonnard*. Verve, Vol. 5, Nr. 17 & 18, August 1947, o. S.

<sup>3</sup> Véronique Serrano, *Pierre Bonnard. Au fil des jours. Agendas 1927–1946*, Straßburg/Paris 2019, S. 186.



*La route rose* (The pink road) (p. 140) depicts a section of Avenue Victoria facing southeast, just beneath Bonnard's estate Le Bosquet in Le Cannet, in the South of France. The bold and seemingly hurried brushstrokes add structure to the well-balanced composition, while the complementary colors (green/pink, yellow/blue) enliven the surface. Bonnard painted a second version of the same landscape, almost identical in terms of the setting, but with quite different aesthetic results given its more systematic composition and subjective color scheme (fig. 2).

In 1925 Bonnard wed the frail and antisocial Marthe Boursin,<sup>1</sup> whom he had known for thirty years and a favorite model for many of his paintings. The couple spent most of the winter and spring months in the south. From his home, Bonnard explored the surrounding area's lush vegetation, constantly seeking new subjects and reimagining potential settings for his paintings. Despite the temptation to consider this idyllic late work, with its light and shadow contrasts, as a continuation of the achievements of Impressionism, Bonnard remained detached from this movement. He was by no means a plein air painter. In the course of painting, Bonnard found the object or motif distracting, keeping him from following his original vision.<sup>2</sup> Instead, he would always have his pocket diary at hand, filling it with impressions he later transferred to canvas in the solitude of his studio. For instance, in a quick but dense sketch of what would later become *The Pink Road(s)*, he recorded on April 14, 1938 not far from Le Bosquet the weather conditions on that day, with the comment „beau“ (beautiful) (fig. 1).<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Marthe Boursin, alias Marthe de Méliny, briefly tried her hand at painting and signed them Marthe Solange.

<sup>2</sup> See Angèle Lamotte, "Le Bouquet de roses. Propos de Pierre Bonnard recueillis en 1943," *Couleur de Bonnard. Verve*, vol. 5, no. 17 & 18 (August 1947), n.p.

<sup>3</sup> Véronique Serrano, *Pierre Bonnard. Au fil des jours. Agendas 1927-1946* (Strasbourg/Paris, 2019), p. 186.

**Abb. Fig. 1** Pierre Bonnard *Landscape, Avenue Victoria*, 1938, Skizze und Anmerkungen in Bleistift auf Kalenderseite 14. April 1938 | Sketch and annotations in pencil on the calendar page from April 14, 1938, *Agenda 1938*, 13,5 x 7,5 cm, Bibliothèque nationale de France, Paris



**Abb. Fig. 2** Pierre Bonnard *Le Cannet, la route rose*, 1938, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 59 x 61 cm, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Dauerleihgabe | on permanent loan to the Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez





↑ Marc Chagall *La rue de village*, ca. 1970  
Pastellkreide und Tusche auf Papier |  
Pastel chalk and india ink on paper, 39 x 31 cm

→ Marc Chagall *Le couple à l'horloge*,  
ca. 1970, Gouache, Tusche und Bleistift auf  
Papier | Gouache, india ink, and pencil on  
paper, 32,5 x 24,8 cm

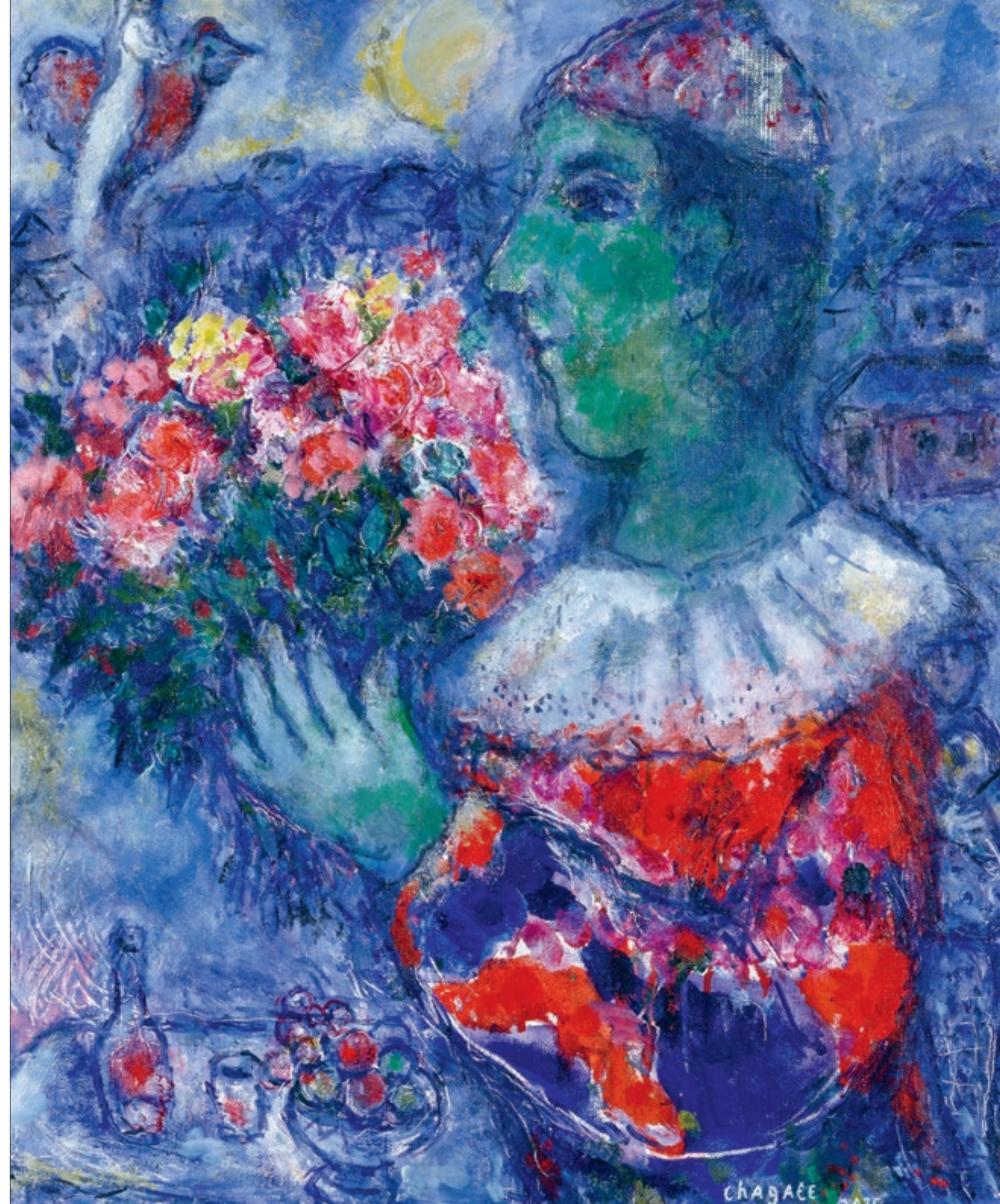
→→ Marc Chagall *L'artiste au bouquet*,  
1960-62, Gouache und Tusche auf Papier |  
Gouache and india ink on paper, 64 x 42,5 cm





Marc Chagall *Les saltimbanques*, 1971  
Aquarell und Gouache auf Büttenpapier |  
Watercolor and gouache on handmade paper,  
78 x 57 cm

→ Marc Chagall *Le clown au bouquet*,  
ca. 1970-74, Öl auf Leinwand | Oil on canvas,  
55 x 46,2 cm







Pour P<sup>r</sup>  
Charles Alfred  
et M<sup>me</sup> 1972

MARC  
CHAGALL

Marc Chagall *Le joueur à la lyre*, 1972, Widmung | Dedication in: *Chagall at the "Met"* (Zauberflöte) (1971), Gouache, Aquarell, Pastell, Tinte, Tusche | Gouache, watercolor, pastel, ink, india ink, 36 x 52,5 cm





Marc Chagall *L'ange au bouquet*, 1965, Widmung | Dedication in: *Marc Chagall vitraux pour Jerusalem* (1962), Pastell, Kugelschreiber, Tinte, braune Tusche | Pastel, ballpoint pen, india ink, brown ink, 33 x 48,5 cm





Joan Miró *Cascade*, 1964  
Farblithografie | Color lithograph, 87 x 57 cm

← Joan Miró *Constellation*, 1959  
Farblithografie | Color lithograph, 61 x 47,5 cm





Joan Miró *Nocturne*, 1953-58  
Farblithografie | Color lithograph,  
43,5 x 145,3 cm





**Pablo Picasso** *Visage de femme*, 1953  
Keramik, glasiert und bemalt | Glazed and painted  
ceramics, 39 x 32 x 3,5 cm

→ **Pablo Picasso** *Visage de femme*, 1955  
Keramik, glasiert | Glazed ceramics, 39 x 32 x 4,5 cm



**Edward Quinn** Pablo Picasso in den Lager-  
räumen der Töpferei Madoura, wo er seine Mo-  
delle aufbewahrt | Pablo Picasso at storerooms  
at Madoura pottery where he keeps the models,  
Vallauris 1953



**Pablo Picasso** *Vase femme*, 1953  
Keramik, glasiert und bemalt | Glazed and  
painted ceramics, 28 x 17 x 24 cm

**Pablo Picasso** *Visage aux yeux rieurs*, 1969  
Keramik, glasiert und bemalt | Glazed and  
painted ceramics, 44 x 16 x 16 cm

**Pablo Picasso** *Bouteille gravée*, 1954  
Keramik, glasiert und bemalt | Glazed and  
painted ceramics, 33 x 23 x 28 cm

**Pablo Picasso** *Vase chouette*, 1969  
Keramik, glasiert und bemalt | Glazed and  
painted ceramics, 31 x 23 x 15 cm





→ Pablo Picasso *Femme assise de profil dans un fauteuil bleu*, 1960, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 116 x 89 cm





# Rendez-vous mit Picasso



Fünzig Jahre nach seinem Tod ist der Ruhm des bedeutendsten Künstlers des 20. Jahrhunderts ungebrochen. In seiner Schaffensenergie ist niemand mit ihm vergleichbar. Will man andere an seiner Strahlkraft teilhaben lassen, veranstaltet man Rendez-vous. Um am Abglanz des Jahrhundertkünstlers zu partizipieren, wurde immer wieder das Schlagwort „Rendez-vous mit Picasso“ bemüht, und das nicht nur in der Kunstwelt, sondern auch im Hotelgewerbe<sup>1</sup> oder bei einem Autotest.<sup>2</sup> Im Basler Kunstmuseum verglich man 2020 zwei seiner *Arlequins* (1923) in einem „kunstgeschichtsträchtigen Rendez-vous“.<sup>3</sup> Anderen Künstlern gewährte man in den Titeln von Ausstellungen und Katalogen ebenso vielerorts Rendez-vous mit ihm: in Paris, Abu Dhabi und Basel.<sup>4</sup> Picasso stand entweder im Zentrum der Ausstellungen oder sollte am Rande mit seiner Popularität Besucher anziehen. Die ab Juli 2023 im Espace Hôtel de Lagoy in Saint-Rémy-de-Provence stattfindende Ausstellung *Pablo Picasso. Les derniers rendez-vous* wird nicht das letzte Rendez-vous mit Picasso gewesen sein.<sup>5</sup>

Schon um 1900 trug ein Werk Picassos den Titel *Rendez-Vous* (Abb. 1). Ob es sich bei dem Paar um einen „Soldaten mit einer Frau“, um einen „Arbeiter und Prostituierte“ oder um ein „Paar, das wieder zu Hause“ ist,<sup>6</sup> handelt – in jedem Fall ist es ein Meisterwerk des jungen Picasso. Das Kolorit erinnert an das der Nabis. In dem Ölbild *Jeune fille espagnole devant la mer* (Spanisches Mädchen am Strand) (s. 39) kommen noch weitere Einflüsse hinzu. Trotz der offenen Landschaft ist es eine verschlossene Welt, in der die liebliche Erscheinung das Unheimliche verbirgt. Das nasenlose<sup>7</sup> Mädchen mit den erschrocken stierenden Augen und der roten Blume im aufgesteckten roten Haar beherrscht in seinem strahlend weißen Kleid mit dem grünen Tuch die Bildmitte. Verena Traeger schreibt von einer „Vision des Grauens vor einer Postkartenlandschaft“.<sup>8</sup> Das Blau des Meeres mit den angedeuteten Segelbooten kündigt schon die monochrome Phase der Blauen Periode an. Die Schwertlilien rechts unten erinnern an den Malduktus von Vincent van Gogh. 1901 sucht Picasso noch nach duftigen Farbeffekten, indem er zum Beispiel mit Pastell auf lackiertem Papier arbeitet. Später wird er ausrufen: „Farbe schwächt!“<sup>9</sup> Bereits hier fallen zwei Momente auf: Erstens sind die räumlichen Verhältnisse unklar, zweitens ignoriert Picasso die

<sup>1</sup> dkm-muenchen.de/ein-rendez-vous-mit-pablo-picasso/, letzter Abruf 21.2.2023.

<sup>2</sup> autofilou.at/rendezvous-citroen-c4-picasso-e-hdi-115-intensive-video/, letzter Abruf 21.2.2023.

<sup>3</sup> blick.ch/people-tv/ausstellung-einmaliges-rendevous-zweier-arlequins-von-picasso-in-basel-id15747900.html, letzter Aufruf 21.2.2023.

<sup>4</sup> Christian Briend, *Rendezvous in Paris. Picasso, Chagall, Modigliani & Co (1900–1939)*, Ausst.-Kat. Louvre Abu Dhabi, Centre Pompidou, Paris, Beirut 2019; facebook.com/events/kunstmuseum-basel/rendez-vous-am-mittag-pablo-picasso-la-guenon-et-son-petit/1568058856829794/, letzter Abruf 21.2.2023.

<sup>5</sup> espace-hoteldelagoy.com/dossier-de-presse-pablo-picasso, letzter Abruf 28.2.2023.

<sup>6</sup> Anatolij Podoksik, *Picasso. Ewiges Suchen. Werke des Künstlers aus sowjetischen Museen*, Leningrad 1989, S. 21.

<sup>7</sup> In der Medizin wird man dies als Arrhinie oder Bosma-Syndrom diagnostizieren.

<sup>8</sup> Verena Traeger, „Pablo Picasso (1881–1973)“, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), *WOW! The Heidi Horten Collection*, Ausst.-Kat. Leopold Museum, Wien, 2. Aufl., Wien 2018, S. 398–414, hier S. 402.

<sup>9</sup> Dore Ashton (Hg.), *Picasso on Art. A Selection of Views*, London 1972 (sowie Folgeauflagen), S. 89.





Abb. Fig. 1 Pablo Picasso *Rendez-vous*, 1900, Öl auf Karton | Oil on cardboard, 52 x 56 cm, Puschkin Museum, Moskau | Moscow

## Rendezvous with Picasso

The renown of the twentieth century's most important artist lives on even fifty years after his death. His creative energy remains unmatched to this day. For those who would bask in its glory, a rendezvous is in order. The catchphrase "rendezvous with Picasso" has been used repeatedly to associate others with the splendor that emanates from this seminal artist—not only in the art world, but in the hotel industry<sup>1</sup> and even in the context of test-driving a car.<sup>2</sup> In 2020, the Kunstmuseum Basel compared two of his *Arlequins* (1923) in an "art historical rendezvous."<sup>3</sup> Other artists have been granted a rendezvous with him via the titles of exhibitions in various locales: Paris, Abu Dhabi, and Basel.<sup>4</sup> Either Picasso was the focus of the exhibition or his prominence was used to attract visitors. The exhibition *Pablo Picasso. Les derniers rendez-vous* (Pablo Picasso: The last rendezvous), which takes place July 2023 at the Espace Hôtel de Lagoy in Saint-Rémy-de-Provence,<sup>5</sup> will certainly not be the last rendezvous with Picasso.

Even one of Picasso's works from around 1900 bears the title *Rendez-vous* (fig. 1). Whether the relationship between the couple in question can be described as a "soldier and woman," "worker and prostitute," or "couple returned home,"<sup>6</sup> it is nevertheless a masterpiece by the young Picasso. The color palette is reminiscent of the Nabis. Other influences can be found in his oil painting *Jeune fille espagnole devant la mer* (Spanish girl on the beach) (p. 39). Despite the openness of the landscape, it depicts an impenetrable world whose pleasant appearance conceals something sinister. With her anxious stare and red flower in her pinned-up hair, the noseless<sup>7</sup> girl in her radiant white dress and green cloth dominates the center of the picture. Verena Traeger writes of "a vision of horror against a postcard landscape."<sup>8</sup> The blue of the sea with its hinted-at sailboats seems to foreshadow the monochrome phase of the Blue Period. The irises on the lower right are reminiscent of the painting style of Vincent van Gogh. In 1901, Picasso was still searching for hazy color effects by working, for example, with pastels on varnished paper. Later he would exclaim, "Color weakens!"<sup>9</sup> Again, two aspects stand out: first, the spatial relationships are unclear, and second, Picasso has ignored the preliminary drawing, as evidenced by the strokes above the signature "P. R. Picasso" on the lower left.

Vorzeichnung, wie man an den Strichen über der Signatur „P. R. Picasso“ links unten sieht.

In der kurz danach entstandenen *Femme à la robe rouge* (Frau in rotem Kleid) (s. 37) signiert er nur noch mit dem Nachnamen seiner Mutter „Picasso“. Auf eine sorgfältige Farbgebung verzichtet Picasso hier, wie auch in der 1903 anlässlich eines Aufenthalts in Barcelona entstandenen, von Blautönen beherrschten *Rue à Barcelone et Palais des Beaux Arts* (Straße in Barcelona mit dem Palast der schönen Künste) (s. 38). Der Blick auf den Turm des als städtisches Kunstmuseum genutzten Gebäudes drückte vielleicht den Wunsch aus, dort einmal auszustellen. Picasso hatte bereits Anerkennung gefunden. Der symbolistische Poet Charles Morice lobte ihn anlässlich einer Ausstellung in der Galerie Berthe Weill (1902) im *Mercure de France* in den höchsten Tönen: „Man könnte von einem jungen Gott sprechen, der die Welt neu erschaffen will. Aber es ist ein düsterer Gott [...]“<sup>10</sup>

Für Picassos soziale Kontakte bildeten Rendez-vous die Ausnahme. Mit Marie-Thérèse Walter beispielsweise hatte er kein Rendez-vous, sondern er sprach sie am 8. Jänner 1927 in Paris vor den Galeries Lafayette an und fragte sie, ob er sie porträtieren dürfe. Paul Éluard hatte ihm Dora Maar 1936 im Café Les Deux Magots vorgestellt. Meist hielt er Hof und gab schon früh Audienzen, selbst zu einer Zeit, als er das Jahrhundertbild *Les demoiselles d'Avignon* (Die Fräulein von Avignon) (s. 18) geschaffen hatte, das er zunächst nahezu ängstlich selbst vor seinen Künstlerfreunden im Atelier versteckte. Für seine Freunde hatte er immer Zeit, „so daß sein langes Leben von Freundschaften gesäumt war“.<sup>11</sup> Es waren nicht nur die berühmtesten Namen der Epoche, denen er sich verbunden fühlte. Am gesellschaftlichen Leben nahm er am ehesten in Vallauris teil. Zu seinem 80. Geburtstag kamen die Bewunderer in gecharterten Bussen. Einem Rendez-vous stand verblüffenderweise auch seine große Schüchternheit im Weg und die „Unmöglichkeit, einen wirklichen Dialog führen zu können“.<sup>12</sup> In Fotografien wird dies an seinem Hang, den Clown zu spielen, deutlich. Nur wenigen Fotografen zeigte er sich unverstellt.

Gertrude Stein, die erste Biografin Picassos, hat mit klarem Blick in ihrem redundanten Singsang seine Eigenart originell und bündig umschrieben. „Er war nie gern gereist, er ging immer dorthin wo andere schon waren, Picasso ergriff nie gern die Initiative. Wie er von sich zu sagen pflegte, er habe einen schwachen Charakter und er überlasse es anderen Entscheidungen zu treffen, so sei es nun einmal, es reiche aus daß er seine Arbeit tue, Entscheidungen seien nie wichtig, warum sie treffen.“<sup>13</sup> Legendär war sein Verhalten gegenüber seinen Geliebten. Noch war er mit Olga Chochlowa

<sup>10</sup> Zit. nach: John Richardson, *A Life of Picasso*, Bd. 1: 1881–1906, New York 1991, S. 241.

<sup>11</sup> Rafael Santos Torroella, *Die Freunde Picassos. Poeten, Maler, Fotografen* (1982), Wiederabdruck in: Roberto Otero, *La mayor colección de Picassos del mundo*, Ausst.-Kat. Galerie Gmurzynska, Köln, Köln 1996, S. 14–15.

<sup>12</sup> Ebd., S. 15.

<sup>13</sup> Gertrude Stein, *Picasso. Sämtliche Texte 1909–1938* (1938), Zürich/Hamburg 2003, S. 63.



Abb. Fig. 2 Pablo Picasso *Peintre et modèle tricotant*, 1927, Radierung | Etching, aus | from Honoré de Balzac, *Le chef d'œuvre inconnu*, Paris, Ambroise Vollard, 1931



Abb. Fig. 3 Pablo Picasso *Artiste et modèle*, 25. Januar 1971 | January 25, 1971, Tusche und weiße Kreide auf grünem Papier | India ink and white chalk on green paper, 51,5 x 65 cm, Galerie Louise Leiris, Paris



In *Femme à la robe rouge* (Woman in a red dress) (p. 37), which was painted shortly thereafter, he only signed with his mother's last name, "Picasso." He refrained from careful coloring here, much like in *Rue à Barcelone et Palais des Beaux Arts* (Street in Barcelona with the Palace of Fine Arts) (p. 38), which is dominated by blue tones and was painted during a sojourn in Barcelona. The view toward the tower of the building housing the municipal art museum may have expressed his desire to exhibit there one day. Picasso had indeed already gained some recognition. In the publication *Mercure de France*, with regard to an exhibition at the Galerie Berthe Weil (1902), the Symbolist poet Charles Morice had nothing but the highest praise: "He resembles a young God who seeks to recreate the world. But this God is a somber one [...]."<sup>10</sup>

Rendezvous were an exception for the people in Picasso's social life. He did not have a rendezvous with Marie-Thérèse Walter, for instance, but approached her on January 8, 1927 in front of the Galeries Lafayette and asked if he could paint her portrait. Paul Éluard introduced him to Dora Maar in 1936 at the Café Les Deux Magots. Early on in his career he would hold court, even at the time he created the painting of the century, *Les Femmes d'Alger* (O. J. R. Version O), which he had initially, almost apprehensively, hidden in his studio away from artist colleagues. He always made time for his friends, "which filled his long life with friendships."<sup>11</sup> It wasn't only the most famous names of the era to whom he felt connected. The center of his social life was in Vallauris. For his eightieth birthday, admirers arrived in chartered buses. Surprisingly, it was also his great shyness and his "inability to carry a real dialogue" that stood in the way of any rendezvous.<sup>12</sup> In photographs, this is evidenced by his penchant for playing the clown. He was rarely pictured undisguised.

Despite her signature singsong style, Gertrude Stein, Picasso's first biographer, had a clear vision of his uniqueness and was able to describe it in an original and concise way. "He never had enjoyed traveling, he always went where others already were, Picasso never had the pleasure of initiative. As he used to say of himself, he has a weak character and he allowed others to make decisions, that is the way it is, it was enough that he should do his work, decisions are never important, why make them."<sup>13</sup> His behavior toward his lovers was legendary. He was still married to Olga Koklowa when he found himself torn between Dora Maar and Marie-Thérèse Walter. Looking back, he recounted his motives to Françoise Gilot, the only woman who ever dared to leave him: "I chose not to decide. I was happy with the way things were, so I said they should work it out amongst themselves. It turned into a wrestling match. It's one of my finest memories."<sup>14</sup>

<sup>7</sup> In medicine, this would be diagnosed as arhinia or Bosma syndrome.

<sup>8</sup> Verena Traeger, "Pablo Picasso (1881–1973)," in *Wow! The Heidi Horten Collection*, 2nd ed., ed. Agnes Husslein-Arco, exh. cat. Leopold Museum, Vienna (Vienna, 2018), 2nd ed.: pp. 398–414, here p. 402.

<sup>9</sup> Dore Ashton, ed., *Picasso on Art: A Selection of Views* (London, 1972), p. 89.

<sup>10</sup> Quoted in John Richardson, *A Life of Picasso*, vol. 1: 1881–1906 (New York, 1991), p. 241.

<sup>11</sup> Rafael Santos Torroella, *Die Freunde Picassos. Poeten, Maler, Fotografen* (1982), reprint in Roberto Otero, *La mayor colección de Picassos del mundo*, exh. cat. Galerie Gmurzynska, Cologne (Cologne, 1996), pp. 14–15.

<sup>12</sup> Torroella 1996 (see note 11), p. 15.

<sup>13</sup> Gertrude Stein, *Picasso. Sämtliche Texte 1909–1938*, trans. Roseli and Saskia Bontjes van Beek (1938) (Zürich/Hamburg, 2003), p. 63 (trans. here from <https://www.rodioni.ch/PICASSO/Stein-on-Picasso.pdf>, p. 29).

<sup>14</sup> Quoted in Traeger 2018 (see note 8), p. 405.

verheiratet, als er sich nicht zwischen Dora Maar und Marie-Thérèse Walter entscheiden konnte. Im Rückblick erzählte er Françoise Gilot, der einzigen Frau, die es wagte, ihn zu verlassen, seine Beweggründe: „Ich entschied mich dafür, mich nicht zu entscheiden. Ich war zufrieden mit den Dingen, wie sie waren, deshalb sagte ich, sie sollten das unter sich ausmachen. Daraus wurde dann ein Ringkampf. Das ist eine meiner erlesensten Erinnerungen.“<sup>14</sup>

Weiters definierte Stein seine kunsthistorische Stellung: „Man darf nie vergessen, daß die Wirklichkeit des zwanzigsten Jahrhunderts nicht die Wirklichkeit des neunzehnten Jahrhunderts ist, ganz und gar nicht und Picasso war in der Malerei der einzige der es spürte, der einzige. Der Kampf es auszudrücken wurde immer intensiver.“<sup>15</sup> Als zentrales Merkmal sah die Dichterin seine Arbeitswut: „Dieser war einer der arbeitete und gewiß brauchte dieser es zu arbeiten um einer zu sein der arbeitet. Dieser war einer aus dem etwas herauskam.“<sup>16</sup> Stein wiederholte das wie eine Litanei: „Dieser arbeitete und dann arbeitete dieser und dieser brauchte es zu arbeiten, nicht um einer zu sein aus dem etwas herauskommt etwas das Bedeutung hat, sondern er brauchte es zu arbeiten und einer zu sein der arbeitet.“<sup>17</sup>

Picassos Leben spielte sich im Atelier ab. „Manchmal, besonders im Alter, diente das Motiv des Ateliers dazu, dem Maler zu versichern, dass er sich einen Ort, seinen Ort, sein Heiligtum geschaffen hatte.“<sup>18</sup> In diesem Allerheiligsten traf er seine künstlerischen Entscheidungen, etwa ob das Modell bekleidet oder nackt sein soll, wie man in den Lithografien *La pose habillé* (Das bekleidete Modell) und *La pose nue* (Das nackte Modell) (s. 175) von 1954 sehen kann. Das Atelier war seine Welt, sodass auch Szenen außerhalb, zum Beispiel *La taberna. Jeune pêcheur catalan racontant sa vie à un vieux pêcheur barbu* (Die Taverne. Junger katalanischer Fischer einem alten bärtigen Fischer sein Leben erzählend) (s. 178), wie eine Porträtsitzung wirken. In dieser Radierung demonstriert Picasso die Aufspaltung des traditionellen Hell-Dunkels in Hell und Dunkel. Zugleich ist die reine Linie des jungen Mannes kein Entwurfsstadium, und die dunkle Schraffur des Alten mit der Pfeife kein Schattenbereich oder die grafische Wiedergabe einer Farbigkeit. Die aufeinandertreffenden Hände gehören getrennten Welten an, des Alten und des Jungen, denen kein Raum gemeinsam ist.

Die singuläre Bedeutung Picassos liegt in der Paradoxie, einerseits die traditionelle Kunst zu verlassen, ja zu zerstören, und sich andererseits gegen die von ihm mitbegründete Moderne zu stellen. Sich dabei nicht zu wiederholen, verhinderte eine konsequent erscheinende Entwicklung und sicherte ihm in den überraschenden Brüchen das Moment der widersprüchlichen Virtuosität.



<sup>14</sup> Zit. nach: Traeger 2018, S. 405.

<sup>15</sup> Stein 2003, S. 53 (Text von 1938).

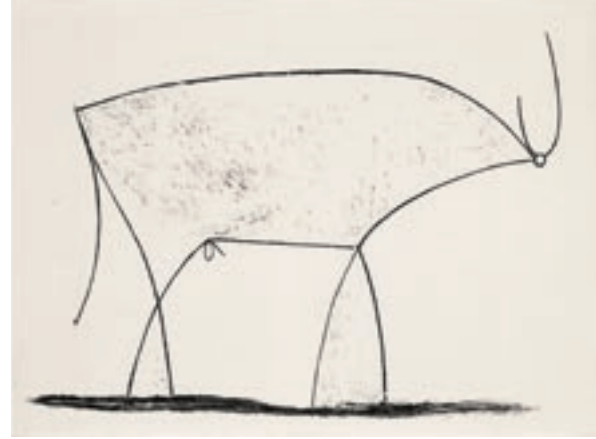
<sup>16</sup> Ebd., S. 10 (Text von 1909).

<sup>17</sup> Ebd., S. 11 (Text von 1909).

<sup>18</sup> Dore Ashton, „Picasso in His Studio“, in: dies., Fred Licht, *Pablo Picasso. L'Atelier*, Ausst.-Kat. Peggy Guggenheim Collection, Venedig, Museum of Modern Art, New York, Musée Picasso, Paris, Venedig 1996, S. 119–149 (Übers. d. Verf.).

Abb. Fig. 4 Pablo Picasso *Femme nue couchée et tête*, Mougins, 25. Mai 1972 und 7. April 1973 | May 25, 1972 and April 7, 1973, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 130 x 195 cm, Privatsammlung | Private Collection





**Abb. Fig. 5 Pablo Picasso** *Le taureau*, 1945, (1. Zustand | 1st state), Radierung | Etching, 32,6 × 44,3 cm, Musée national Picasso-Paris, Paris

**Abb. Fig. 6 Pablo Picasso** *Le taureau*, 1946, (11. Zustand | 11th state), Radierung | Etching, 32,6 × 44,3 cm, Musée national Picasso-Paris, Paris

Stein also defined his art historical position: "One must never forget that the reality of the twentieth century is not the reality of the nineteenth century, not at all and Picasso was the only one in painting who felt it, the only one. More and more the struggle to express it intensified."<sup>15</sup> The poet recognized his work mania as a central feature: "This one was who was working and certainly this one was needing to be working so as to be one being working."<sup>16</sup> Stein repeated this like a litany. "This one was working and then this one was working and this one was needing to be working, not to be one having something coming out of him, something having meaning, but was needing to be working so as to be one working."<sup>17</sup>

Picasso spent his life in the studio: "There were times, especially in his old age, the motif of the studio served to assure the painter that he had created a place, his place, his sanctuary."<sup>18</sup> It was in this sanctuary that he made all his artistic decisions, like whether or not his model would sit clothed or naked, as can be seen in the lithographs from 1954 titled *La pose habillé* (The clothed model) and *La pose nue* (The naked model) (p. 175). The studio was his world to the extent that even the scenes that took place outside of it, as in *La taberna. Jeune pêcheur catalan racontant sa vie à un vieux pêcheur barbu* (The tavern: Young Catalan fisherman recounts his life to an old bearded fisherman) (p. 178), bore the resemblance of a portrait session. In this particular etching, Picasso demonstrated the traditional bifurcation of chiaroscuro into lights and darks. At the same time, the pure contour of the young man shows no rendering of a draft stage, nor is the dark hatching of the old man with the pipe an indication of being cast in shadow or the graphic rendering of a color palette. In fact, the joining hands belong to separate worlds, the old and the young, with no space in common.

The singular importance of Picasso lies in the paradox of abandoning, if not destroying, traditional art on the one hand, and opposing the modern era, which he helped to establish, on the other. The fact that he was not one to habituate himself to any one practice prevented the emergence of consistent progression and provided an element of enigmatic virtuosity through unexpected breaks.

### Disegno

Modern art emerged from the Renaissance under the theory of "disegno." This refers not only to drawing and design but to the idea of a mimetic form derived from nature. It is realized with color in perspectival space, to which workshop apprentices were able to contribute. Nothing was subject to chance, as everything had already been predetermined.<sup>19</sup> With

### Disegno

Die neuzeitliche Kunst wurde in der Renaissance mit der Theorie des „Disegno“ begründet. Damit ist nicht nur das Zeichnen und Entwerfen gemeint, sondern die Idee einer mimetisch aus der Natur gewonnenen Form. Sie wird im perspektivischen Raum durch die Farbe vollendet, wozu auch Mitarbeiter in der Werkstatt beitragen konnten. Da gab es keine Willkür, weil die Idee vorgeformt war.<sup>19</sup> Picasso zerstörte im Kubismus das Disegno, wie es seit der Renaissance verstanden wurde. Mit Paul Cézanne, „dem Vater von uns allen“, wie Picasso sagte,<sup>20</sup> wurde schon das Ende der Perspektive assoziiert.<sup>21</sup> „Picasso erarbeitete sich seine neue Form, indem er die klassische, seit der Renaissance vorherrschende europäische Kunstsprache untersuchte, ihre Regeln auflöste und ihre Mechanismen neu anwendete.“<sup>22</sup> Nur in den ersten Jahrzehnten seiner Kunst kann man von einer Entwicklung sprechen. Der reife Picasso springt zwischen Klassizität und Formzertrümmerung, Eleganz und enthemmter Wildheit hin und her. „Erstaunlicherweise hantierte Picasso jedoch im Grunde mit wenigen Themen und Motiven, die stets wiederkehren: Maler und Modell, Stierkampf, Badende, Figuren der antiken Mythologie oder Porträts.“<sup>23</sup> Nicht zu vergessen: Genreszenen, Landschaften und Paraphrasen kunsthistorischer Meisterwerke.

Die wichtigste Schwelle bildete der Kubismus. Daniel-Henry Kahnweiler brachte es prophetisch auf den Punkt: „Der große Schritt ist getan. Picasso hat die geschlossene Form durchbrochen.“<sup>24</sup> In der Zersplitterung des Raumes ging die Farbigkeit verloren. Im analytischen Kubismus wird das Kolorit auf Grau-Braun-Töne reduziert.<sup>25</sup> Die Reduktion der Farben auf wenige Töne war schon durch die melancholische Blaue Periode (1901–05) und die Rosa Periode (1905–07) mit dem Schwerpunkt auf dem Zirkus, den Gauklern, Akrobaten und Harlekinen vorbereitet worden. In der Rosa Periode kehren einzelne blühende Farbakzente zurück.

Picassos Grafiken sind auch ohne Farben vollendet, die präzisen Striche der Radierung *Maternité* (Mutterschaft) – dargestellt sind Picassos erste Ehefrau Olga Chochlowa mit ihrem gemeinsamen Sohn Paolo (s. 176) – würden im Kolorit verschwinden. Andererseits variiert er das seit der Jugend in La Coruña (1891–95) beliebte Motiv der Tauben entweder sparsam linear, wie in der berühmten Friedenstaube von 1949 (dem Jahr der Geburt seiner Tochter Paloma, deren Name das spanische Wort für Taube ist) (s. 82) oder male- risch wie in *La colombe en vol, fond noir* (Tauben im Flug, schwarzer Grund) aus dem darauffolgenden Jahr (s. 83).

<sup>19</sup> Vgl. die klassische Untersuchung von Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig/Berlin 1924.

<sup>20</sup> George Brassai, *Conversations avec Picasso* (1964), Paris 1997, S. 125.

<sup>21</sup> Fritz Novotny, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Wien 1938.

<sup>22</sup> Carsten-Peter Warncke, *Pablo Picasso*, hg. v. Ingo F. Walther, 2 Bde., Köln 1991, Bd. 1, S. 165.

<sup>23</sup> Ebd., Bd. 2, S. 674.

<sup>24</sup> Daniel-Henry Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, München 1920, S. 27.

<sup>25</sup> Eva Reifert, „Kubismus und Farbe“, in: Brigitte Leal, Christian Briend, Ariane Coulondre (Hg.), *Kosmos Kubismus. Von Picasso bis Léger*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, Centre Pompidou, Paris, München 2019, S. 257–263, hier S. 257.

<sup>15</sup> Stein 2003 (see note 13), p. 53 (trans. here from <https://www.rodioni.ch/PICASSO/Stein-on-Picasso.pdf>, pp. 21–22).

<sup>16</sup> Stein 2003 (see note 13), p. 10.

<sup>17</sup> Stein 2003 (see note 13), p. 11 (trans. here from <https://www.artsy.net/artwork/gertrude-stein-pablo-picasso>, p. 30).

<sup>18</sup> Dore Ashton, "Picasso in His Studio," in Dore Ashton, Fred Licht, and Paolo Spezzani, *Pablo Picasso. L'Atelier*, exh. cat. Peggy Guggenheim Collection, Venice; Museum of Modern Art, New York; and Musée Picasso, Paris (Paris/Venice 1996), pp. 119–49 (trans. by author).

<sup>19</sup> Cf. the classic study by Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (Leipzig/Berlin, 1924).



Cubism, Picasso obliterated *disegno* as it had been understood since the Renaissance. The end of perspective had already been associated with Paul Cézanne,<sup>20</sup> “the father of us all,” as Picasso dubbed him.<sup>21</sup> “Picasso developed this new form by examining the classical European artistic language that had prevailed since the Renaissance, dismantling its rules and reapplying its mechanisms.”<sup>22</sup> Any stylistic development can only be observed in the beginning decades of his career. The mature Picasso oscillated between classicism and the destruction of form, between elegance and uninhibited fierceness. “Surprisingly though, Picasso essentially dealt with only a handful of recurring themes and motifs: painter and model, bullfighting, bathers, figures from ancient mythology or portraits.”<sup>23</sup> Not to mention genre scenes, landscapes, and allusions to art historical masterpieces.

Cubism represented the most significant threshold. Prophetically, Daniel-Henry Kahnweiler got to the heart of it: “A great leap had been taken. Picasso had pierced the closed form.”<sup>24</sup> Any concern for color had been lost in the fragmentation of space. Analytical Cubism reduced the coloring to gray-brown tones.<sup>25</sup> With a focus on the circus, jesters, acrobats, and harlequins, this reduction of color to just a few tones had already been foreshadowed by the melancholic Blue Period (1901–05) and the Rose Period (1905–07), the latter of which did see a return of interspersed blossoming color accents.

Even in their absence of color, Picasso’s graphic works are unparalleled. In the work *Maternité* (Motherhood), which depicts his first wife, Olga Koklowa, with their son Paolo (p. 176), the precise lines would have disappeared with the addition of any coloring. He expanded on the dove motif, a beloved subject since his youth in La Coruña (1891–95), either with sparsely placed lines like in the famous dove of peace from 1949 (the birth year of his daughter Paloma, whose name is Spanish for dove) (p. 82) or in a painterly manner like in *La colombe en vol, fond noir* (The dove in flight, black background) from the following year (p. 83).

## Abstraction

Picasso was always against abstract art and also resisted being appropriated by other groups like the Surrealists. They tried to “use his illustrious name for their cause. Meanwhile, despite occasionally participating in group events, such as the 1925 Surrealist exhibition, he generally kept his distance.”<sup>26</sup>

Picasso never created a single abstract work, aside from a picture within a picture. The etching *Peintre et modèle tricotent* (Painter and model

## Abstraktion

Picasso war immer gegen die abstrakte Kunst, und er wehrte sich auch gegen die Vereinnahmung durch andere Gruppen wie die Surrealisten. Diese bemühten sich, „seinen klangvollen Namen für ihre Sache zu nutzen. Indes beteiligt sich der Künstler zwar gelegentlich an Veranstaltungen der Gruppe, etwa an der surrealistischen Ausstellung von 1925, doch bleibt er insgesamt auf Distanz“.<sup>26</sup>

Picasso hat niemals ein abstraktes Werk geschaffen, wenn man von einem Bild im Bild absieht. Die Radierung *Peintre et modèle tricotent* (Maler und strickendes Modell) (Abb. 2) entstand für eine Neuauflage der Erzählung *Le chef d’œuvre inconnu* (Das unbekannte Meisterwerk) von Honoré de Balzac. Die Auseinandersetzung zwischen grundsätzlichen Positionen der Malerei, wo es auch um das Verschwinden der Realität geht, hat Picasso persönlich genommen und mehrdeutig kommentiert. Der Künstler zeichnet an der Staffelei die strickende Frau abstrakt als Liniengewirr. Findet der Vertreter der Abstraktion kein besseres Motiv, was bei Picasso ein erotisches Thema wäre? Oder sei abstraktes Malen gleichbedeutend mit Stricken? Auch wenn das Thema mehrdeutig zu interpretieren ist, hat sich Picasso um das Dogma der „Abstraktion als Weltsprache“ (Werner Haftmann) nicht gekümmert. Werner Spies hat noch in der Zeichnung *Artiste et modèle* (Künstler und Modell) (Abb. 3) einen spöttischen Kommentar auf Gegenstandslosigkeit und Informel als Irrweg gesehen. Der Maler gibt das nackte Modell auf dem Skizzenblock nur als „Gekrakel“ wieder.<sup>27</sup> Ob man das wie Michel Leiris als Kritik am Unverständnis der Betrachterinnen sehen kann, sei dahingestellt.<sup>28</sup> Sonst bricht aus jedem Gestaltungsprozess die Realität hervor, wie man auch in der meist anthropomorphisierenden Verlebendigung der bemalten und glasierten Keramikarbeiten sehen kann (s. 158/159).

Über Abstraktion gibt es bis heute vor allem zwei Missverständnisse. So ist es verdienstvoll, dass 50 Jahre nach Picassos Tod die Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique in Brüssel eine Ausstellung dem Problem *Picasso & Abstraktion* gewidmet haben.<sup>29</sup> Die Ausstellung wanderte danach in das Musée Picasso in Paris. Bis zu seinem letzten unvollendeten Bild *Femme nue couchée et tête* (Liegender weiblicher Akt und Kopf) (Abb. 4) pflegte Picasso einen spontan-unsystematischen Malprozess, der die Bildmotive formal überraschend veränderte. So hat er noch einen Tag vor seinem Tod einen Teil des Bildes weiß übermalt.<sup>30</sup> Das gängige Missverständnis beruht hier auf dem Wunsch, das Geschehen auf der Leinwand erkennen zu können. Wenn man ohne Kenntnis des Titels nicht weiß, worum es sich handelt, wird es „abstrakt“ genannt. Man darf vermuten, dass das maschinenhaft

<sup>20</sup> Fritz Novotny, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive* (Vienna, 1938).

<sup>21</sup> George Brassai, *Conversations avec Picasso* (1964) (Paris, 1997), p. 125.

<sup>22</sup> Carsten-Peter Warncke, *Pablo Picasso*, ed. Ingo F. Walther, 2 vols. (Cologne, 1991), vol. 1, p. 165.

<sup>23</sup> Warncke 1991 (see note 22), vol. 2, p. 674.

<sup>24</sup> Daniel-Henry Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus* (Munich, 1920), p. 27.

<sup>25</sup> Eva Reifert, “Kubismus und Farbe,” in *Kosmos Kubismus. Von Picasso bis Léger*, ed. Brigitte Leal, Christian Briend, and Ariane Coulondre, exh. cat. Kunstmuseum Basel and Centre Pompidou, Paris (Paris/Munich, 2019), pp. 257–63, here p. 257.

<sup>26</sup> Anne Baldassari, “Picasso sur-real,” in *Picasso surreal*, ed. Anne Baldassari, exh. cat. Fondation Beyeler, Riehen/Basel, and Musée national Picasso, Paris (Paris, 2005), pp. 18–53, here pp. 24–25.

<sup>26</sup> Anne Baldassari, “Picasso sur-real,” in: dies. (Hg.), *Picasso surreal*, Ausst.-Kat. Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Musée national Picasso, Paris, Paris 2005, S. 18–53, hier S. 24f.

<sup>27</sup> Werner Spies, „Malen gegen die Zeit“, in: ders. (Hg.), *Picasso. Malen gegen die Zeit*, Ausst.-Kat. Albertina, Wien, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Ostfildern 2006, S. 14–45; ders., „Der Aufstand des Malers gegen die Zeit“, in: ebd., S. 186, Taf. 181.

<sup>28</sup> Michel Leiris, „The Artist and his Model“, in: Roland Penrose, John Golding (Hg.), *Pablo Picasso 1881–1973* (1973), Ware, Hertfordshire 1988, S. 243–262, hier S. 245f.

<sup>29</sup> Michel Draguet, Joanne Snrech (Hg.), *Picasso & abstraction*, Ausst.-Kat. The Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brüssel, Musée national Picasso, Paris, Tiel 2022.

<sup>30</sup> Warncke 1991, Bd. 2, S. 680.



knitting) (fig. 2) was made for a reprint of the Honoré de Balzac's story "Le Chef-d'oeuvre inconnu" (The unknown masterpiece). Picasso took the confrontation between fundamental positions of painting, which, among other things, deal with the disappearance of reality, personally and found enigmatic ways to comment on them. Seated at the easel, the artist abstractly renders the knitting woman as a tangle of lines. Can't this proponent of abstraction find a better motif? Which, for Picasso, would represent an erotic theme. Or is abstract painting meant to be synonymous with knitting? Even if the theme is open to interpretation, Picasso did not concern himself with the dogma of "abstraction as a universal language" (Werner Haftmann). Werner Spies considered the drawing *Artiste et modèle* (Artist and model) (fig. 3) to be a commentary mocking the nonrepresentational and Art Informel as folly. The painting depicts the naked model on his sketch pad in mere "scribbles".<sup>27</sup> Whether this should be taken as a criticism of the viewer's ignorance, as Michel Leiris believed, remains to be seen.<sup>28</sup> Otherwise, reality bursts forth from every creative process, as is evident in the mostly anthropomorphized vividness of his painted and glazed ceramic works (pp. 158/59).

There are two main misunderstandings that surround abstraction. It is rather commendable that, fifty years after the artist's death, the *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* in Brussels dedicated the exhibition *Picasso & Abstraktion* to the topic.<sup>29</sup> After its run there, the exhibition traveled to the *Musée Picasso* in Paris. Until his last unfinished work, *Femme nue couchée et tête* (Reclining nude woman and head) (fig. 4), Picasso maintained a spontaneous, unsystematic process of painting that formally transformed motifs in surprising ways. Even on the day before his death, he blocked out part of the picture with white paint.<sup>30</sup> The most common misunderstanding is based in the desire to clearly comprehend what is happening on the canvas. Without the benefit of a title, a painting is referred to as "abstract" when one is not able to understand what it is about. One can assume that the machine-like orchestration within *Femme nue couchée et tête* would have undoubtedly been transformed into a reclining nude with a man gawking in the center, as would have been typical of the wild interventions in his late work. The second misunderstanding is based on the popular notion that a motif becomes more abstract through successive reductions in formal rendering. Picasso's *Bull* lithographs<sup>31</sup> are a prime example, as the comparison between the first and final, eleventh state makes clear (fig. 5-6). Even the last state remains unmistakably a stylized bull and not an abstract picture.

In the last years of his life, Picasso began to receive harsh criticisms that were aimed primarily at the savage nature of the artist's late work. Pierre Restany, the prophet of the New Realists, denigrated Picasso's vitality

instrumentierte Bild sich durch einen für das Spätwerk typischen wilden Eingriff deutlicher in einen liegenden Akt und einen in der Bildmitte glotzenden Mann verwandelt hätte. Das zweite Missverständnis beruht auf der beliebten Vorstellung, dass durch eine sukzessive Reduktion ein Motiv abstrakter werde. Als Paradebeispiel<sup>31</sup> dienen die *Stier*-Lithografien, wie der Vergleich des ersten und letzten, elften Zustandes deutlich macht (Abb. 5-6). Auch beim letzten Zustand handelt es sich um einen stilisierten Stier und nicht um ein abstraktes Bild.

In den letzten Lebensjahren beginnen heftige Angriffe auf Picasso, vor allem zielen sie auf das wilde Spätwerk des Künstlers. Pierre Restany, der Prophet der Neuen Realisten, verunglimpft Picassos Vitalität als „Handgelenkgymnastik“. Selbst nach seinem Tod hört das nicht auf.<sup>32</sup> John Berger verkündet in seinem Buch *Glanz und Elend des Malers Pablo Picasso*<sup>33</sup> den Niedergang des Künstlers. Douglas Cooper, einer der langjährigen Sammler und vormalis begeisterter Verehrer Picassos, verhöhnt geschmacklos das Spätwerk. Es handle sich um „unzusammenhängende Schmierereien, ausgeführt von einem rasenden Greis im Vorzimmer des Todes“.<sup>34</sup>

Picasso beherrschte alle Extreme, von den in die Fläche gekippten Porträts wie *Femme à la couronne de fleurs* (Frau mit Blumenkranz) (s. 177) bis zum stürmischen Farbauftrag der Frauen- und Männerbildnisse. Verblüffend, wie sich das Profil der *Femme assise de profil dans un fauteuil bleu* (Frau im Profil in einem blauen Sessel sitzend) (s. 161) Auge in Auge im eigenen Schatten spiegelt. Der späte frontale gelockte *Buste d'homme* (Brustbild eines Mannes) (s. 179) ist im Umkreis der *Musketiere* (1967ff.) entstanden.

Zwischen diesen Polen setzt in dem Bild *Plante de tomate* (Tomatenpflanze) (s. 93) aus dem besetzten Paris Picasso seine Mittel sparsam, aber präzise ein, indem er die Grau- und fruchtigen Rottöne in die Linien einpasst. Er habe zwar nicht den Krieg gemalt, „aber ich zweifle nicht, daß der Krieg in den Bildern ist, die ich gemalt habe“.<sup>35</sup> Die grauen Töne verweisen damals auf die Farbe der deutschen Uniformen. Auch wenn in der düsteren Stimmung kein Ausblick im Fensterrahmen mehr gewährt wird, entsinnt man sich der von Leon Battista Alberti 1435 in *Della pittura* (Über die Malkunst) stammenden Definition des Bildes als Fenster in die Wirklichkeit. Im Stilleben erweist Picasso dem *Disegno* in freier Variation seine Referenz.

Fünfzig Jahre nach seinem Tod überrascht der Künstler noch immer, wie er im prozessualen Selbstwiderspruch mit überraschenden Volten gegen alle Erwartungen der Betrachter die Regeln der Kunst brach und ohne sich zu wiederholen unverkennbar Picasso geblieben ist. „[...] [S]eine Augen haben uns allen eine tiefere Einsicht geschenkt“<sup>36</sup> – kein Zweifel.

<sup>27</sup> Werner Spies, "Malen gegen die Zeit," in *Picasso. Malen gegen die Zeit*, ed. Werner Spies, exh. cat. Albertina, Vienna, and K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf/Ostfildern, 2006), pp. 14–45; Werner Spies, "Der Aufstand des Malers gegen die Zeit," in *ibid.*, p. 186, plate 181.

<sup>28</sup> Michel Leiris, "The Artist and his Model," in *Pablo Picasso 1881–1973* (1973), ed. Roland Penrose and John Golding (Ware/Hertfordshire, 1988), pp. 243–62, here pp. 245–46.

<sup>29</sup> Michel Draguet and Joanne Snrech, eds., *Picasso & Abstraction*, exh. cat. The Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels, and Musée national Picasso, Paris (Paris, 2022).

<sup>30</sup> Warncke 1991 (see note 22), vol. 2, p. 680.

<sup>31</sup> [tilmanrothermel.de/hp3/abstrakt/stier.htm](http://tilmanrothermel.de/hp3/abstrakt/stier.htm) (accessed February 22, 2023).

<sup>31</sup> [tilmanrothermel.de/hp3/abstrakt/stier.htm](http://tilmanrothermel.de/hp3/abstrakt/stier.htm), letzter Abruf 22.2.2023.

<sup>32</sup> Spies 2006, S. 15f.

<sup>33</sup> John Berger, *Glanz und Elend des Malers Pablo Picasso*, Reinbek bei Hamburg 1973 (sowie Folgeauflagen), (englische Originalausgabe: *The Success and Failure of Picasso*, 1965).

<sup>34</sup> Zit. nach: Spies 2006, S. 20.

<sup>35</sup> Zit. nach: Siegfried Gohr (Hg.), *Picasso im Zweiten Weltkrieg. 1939 bis 1945*, Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln, Köln 1988, S. 97.

<sup>36</sup> David Douglas Duncan, *Der unbekannteste Picasso. Die Schätze von La Californie*, Düsseldorf/Wien 1961, S. 23.



as “wrist gymnastics.” Even after his death, the disparagement continued.<sup>32</sup> In his book *The Success and Failure of Picasso*, John Berger chronicled the artist’s decline.<sup>33</sup> Douglas Cooper, one of Picasso’s longstanding collectors and formerly an avid admirer, ridiculed the artist’s late work, which he regarded as “incoherent scrawls executed by a frenetic old man in the ante-chamber of death.”<sup>34</sup>

Picasso mastered all extremes, from his tilted portraits like *Femme à la couronne de fleurs* (Woman with crown of flowers) (p. 177) to the turbulent application of paint in his portraits of women and men. It is incredible how the woman’s profile in *Femme assise de profil dans un fauteuil bleu* (Woman in Profile Sitting in a Blue Armchair) (p. 161) is reflected eye to eye in her own shadow. The late, frontally oriented work *Buste d’homme* (Head of a man) (p. 179) was created around the same time as the series *Musketeers* (1967 and following).

Between these extremes, in the case of *Plante de tomate* (Tomato plant) (p. 93), Picasso applied his method sparingly but with precision by fitting the gray and fruity red tones neatly within their lines. He may not have captured the war itself on canvas, but said, “I have no doubt that war is in the pictures that I have painted.”<sup>35</sup> The gray tones point to the color of German uniforms at the time. Even if the somber mood does not allow for a view out the window, one is reminded of Leon Battista Alberti’s definition in his 1435 treatise *Della pittura* (On painting) that a picture is a window into reality. In this still life, Picasso makes a free-form reference to the notion of *disegno*.

Even fifty years after his death, the artist has not ceased to surprise. He broke the rules of art, stayed in constant contradiction with himself, and, with astonishing dynamism, went against all expectations of the viewer. Without ever repeating himself, he remained unmistakably Picasso. There is no doubt that “[...] his eyes have given us all deeper insight.”<sup>36</sup>

<sup>32</sup> Spies 2006 (see note 27), pp. 15–16.

<sup>33</sup> John Berger, *Glanz und Elend des Malers Pablo Picasso* trans. Anna Stolz (Reinbek bei Hamburg, 1973); originally published in English as *The Success and Failure of Picasso* (London, 1965).

<sup>34</sup> Quoted in Spies 2006 (see note 27), p. 20.

<sup>35</sup> Quoted in Siegfried Gohr, ed., *Picasso im Zweiten Weltkrieg. 1939 bis 1945*, exh. cat. Museum Ludwig, Cologne (Cologne, 1988), p. 97.

<sup>36</sup> David Douglas Duncan, *Der unbekannte Picasso. Die Schätze von La Californie* (Düsseldorf/Vienna, 1961), p. 23.



↑ Pablo Picasso *La pose habillé*, 1954  
Lithografie | Lithograph, 55 × 38 cm

→ Pablo Picasso *La pose nue*, 1954  
Lithografie | Lithograph, 54 × 38 cm







Pablo Picasso *Maternité*, 1924  
Radierung | Etching, 49,8 x 50 cm

→ Pablo Picasso *Femme à la couronne de fleurs*, 1939, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 53,9 x 32,2 cm







Pablo Picasso *La taberna. Jeune pêcheur catalan racontant sa vie à un vieux pêcheur barbu*, 1934, Radierung | Etching, 44 x 46,8 cm

→ Pablo Picasso *Buste d'homme*, 1969  
Öl und Ripolin auf Sperrholz | Oil and ripoline on plywood, 121 x 49 cm







*Rendez-vous au  
bord de la mer*





Hafen von | Port of Honfleur,  
1922, Bibliothèque national de  
France



Jean Dufy *Petit port, côte de Normandie I*,  
1950er-Jahre | 1950s, Öl auf Leinwand | Oil on  
canvas, 20,5 x 39 cm

← Jean Dufy *Petit port, côte de Norman-  
die II*, 1950er-Jahre | 1950s, Öl auf Leinwand |  
Oil on canvas, 20,5 x 39 cm





## Raoul und | and Jean Dufy

Raoul und Jean Dufy sind Brüder, die durch ihre offensichtliche Vorliebe für starke Farben und ähnlich gelagerte Themen, wie das Meer und die Stadt, vielfach miteinander verglichen werden. Raoul ist der Ältere und Bekanntere: Er bekommt große öffentliche Aufträge, wie die Gestaltung des Pavillons des Lichts auf der Pariser Weltausstellung von 1937 und ist posthum auch auf der documenta 1 (1955) und documenta III (1964) vertreten. Sein künstlerischer Werdegang startet mit Abendkursen an der Kunstschule seiner Heimatstadt Le Havre. Ein Stipendium erlaubt ihm ab 1895 eine Ausbildung an der École des Beaux-Arts de Paris. Hier kommt er in Kontakt mit verschiedenen Strömungen der Moderne, dem Postimpressionismus und vor allem mit dem Fauvismus. Der spielerische Umgang mit der Realität und ein auf den Kopf gestelltes natürliches Farbschema sind etwas, das er in seinen malerischen Kosmos übernimmt. Großen Eindruck macht Henri Matisse auf ihn, vor allem dessen Gemälde *Luxe, calme et volupté* (Luxus, Ruhe und Sinnlichkeit) (s. 129), das 1905 im Salon des Indépendants zu sehen ist. Die Verbindung aus Leichtigkeit, leuchtenden Farben und modernen Themen scheinen den 27-jährigen Raoul Dufy, der ebenfalls auf der Ausstellung vertreten ist, besonders beeindruckt und beeinflusst zu haben.

Die Heidi Horten Collection besitzt eine Vorskizze zu Raoul Dufys Ölgemälde *Amphitrite* von 1936, die er in verschiedenen Versionen ausführt. Sie trägt den Titel *Amphitrite à la coquille* (Amphitrite mit einer Muschel) (s. 184). Dargestellt ist eine sehr zeitgemäß aussehende junge Frau, die am Wasser hockt. Lediglich die Muschel, die sie hält, weist auf ihren mythologischen Ursprung hin. Das Umfeld bilden moderne Segelboote und Dampfer vor der Silhouette einer mediterranen Hafenstadt. Was in der Skizze nur angedeutet ist, ist in der Ausführung klar zu erkennen: Menschen des 20. Jahrhunderts, Touristen, die sich am Wasser vergnügen, schwimmen, rudern oder einfach nur auf das Meer schauen.

Das moderne Leben, insbesondere die mondäne Freizeitgesellschaft, ist das zentrale Thema der Brüder Dufy. Darüber hinaus arbeiten beide kunstgewerblich. Raoul schafft Entwürfe unter anderem für Keramiken und Tapisseries (Letztere für die Manufaktur Bianchini-Férier), Jean ist über drei Jahrzehnte für den Porzellanhersteller Théodore Haviland in Limoges tätig.

← Raoul Dufy *Amphitrite à la coquille*, ca. 1927, Bleistift, Aquarell mit Deckweiß auf Papier | Pencil, watercolor with opaque white on paper, 51 x 49 cm



Raoul and Jean Dufy were brothers. Their apparent affinity for strong colors and similar themes, like the sea and cities, often drew comparisons between them. Raoul was the older and the more famous of the two; he received major public commissions, such as the design of the Pavilion of Electricity at the 1937 Paris world's fair. He was also represented posthumously at documenta 1 (1955) and documenta III (1964). He began his artistic career with evening classes at the municipal art school in his hometown of Le Havre. In 1895, he was awarded a scholarship to study at the École des Beaux-Arts in Paris. Here he came into contact with various currents of Modernism, Post-Impressionism, and, above all, Fauvism. The playful approach to reality and the natural color palette turned upside down are elements he incorporated into his painterly universe. Henri Matisse left a profound impression on him, especially with his painting *Luxe, calme et volupté* (Luxury, calm, and sensual pleasure) (p. 129), on view at the Salon des Indépendants in 1905. The combination of weightlessness, vibrant colors, and modern themes seemed to have particularly impressed and influenced the twenty-seven-year-old Raoul Dufy, who also featured in the exhibition.

The Heidi Horten Collection holds a preliminary sketch of Raoul Dufy's 1936 oil painting *Amphitrite*, which he rendered in several versions. This one is entitled *Amphitrite à la coquille* (Amphitrite with a shell) (p. 184). The picture shows a very contemporary-looking young woman cowering at the water's edge. The seashell she holds is the only reference to her mythological origins. A Mediterranean harbor city is silhouetted in the background, surrounded by modern sailboats and steamers. The sketch, however, only hints at what is clearly evident in the final execution: citizens of the twentieth century as tourists enjoying themselves on the water, swimming, rowing, or simply looking at the sea.

A major theme for the Dufy brothers was modern life, specifically sophisticated leisure society. Both worked, however, in the decorative arts as well. Among others, Raoul created designs for ceramics and tapestries (the latter for the Bianchini-Férier factory), whereas Jean spent three decades working for the porcelain manufacturer Théodore Haviland in Limoges. Jean Dufy moved to Paris in 1912, where he met André Derain, Georges Braque, Pablo Picasso, and Guillaume Apollinaire. The palette of his watercolors, which Berthe Weill exhibited in her gallery as early as 1914, is dominated by dark tones such as brown, blue, and deep red. He settled not far from Braque in Montmartre shortly after the First World War.

Despite their artistic proximity, the brothers did not collaborate until 1937 at the "small" world's fair at the Champs de Mars in Paris. Aiming to position itself as a nation of technological advancement, France presented the

Jean Dufy geht 1912 nach Paris, wo er auf André Derain, Georges Braque, Pablo Picasso sowie Guillaume Apollinaire trifft. Aquarelle von ihm stellt Berthe Weill bereits 1914 in ihrer Galerie aus. Sie sind von düsteren Tönen wie Braun, Blau und Dunkelrot bestimmt. Nach dem Ersten Weltkrieg lässt sich Jean Dufy in direkter Nachbarschaft von Braque in Montmartre nieder.

Trotz ihrer künstlerischen Nähe kommt es erst im Rahmen der sogenannten „kleinen“ Weltausstellung 1937 auf dem Pariser Marsfeld zu einer Zusammenarbeit der Brüder. Frankreich stellt sich als Nation des technischen Fortschritts vor und präsentiert neben einem gläsernen Palais de l'air zum Thema Luftfahrt und dem Palais des chemins de fer zur Eisenbahn auch ein Palais de la lumière zur Elektrizität. Der Bau entsteht nach einem Entwurf von Robert Mallet-Stevens, der zugleich als Villenarchitekt, unter anderem an der Côte d'Azur (s. 222), hervortritt. Den Auftrag für das Wandgemälde *La fée électricité* (Die Fee der Elektrizität) erhält Raoul Dufy (Abb. 1). Das Thema ist die Geschichte der Naturwissenschaft von der Antike bis in die Gegenwart, nachgezeichnet auf einer Fläche von 600 Quadratmetern. Raoul Dufy war durch seine Tätigkeit als Designer prädestiniert für die Arbeit. Bei dieser Großaufgabe zog er seinen Bruder Jean hinzu, der aber wohl weniger inhaltlichen Input geben als vielmehr durch einen ähnlichen Malstil Ausführungen im Sinne Raouls übernehmen konnte. Wie kaum eine andere dieser „Superschaufenster“ war die Weltausstellung von 1937 ein Kräftemessen der Nationen und zugleich ideologisches Vorspiel zum Zweiten Weltkrieg.

Die Heidi Horten Collection besitzt vor allem Arbeiten der Dufys aus den 1950er-Jahren. Der Schwerpunkt liegt auf Szenen aus dem Freizeitleben. Jean Dufys farbenfrohe Harmonien in Blau zeigen Straßen, Kutschen und Reiter im Park (s. 70-71), den Eiffelturm und den Himmel über Paris. Wie Raoul präsentiert Jean das gehobene Bürgertum bei seinen Vergnügungen, und damit jene gesellschaftliche Schicht, zu deren Selbstverständnis es gehört, im Bois de Boulogne zu reiten und zu flanieren (s. 71).



Abb. Fig. 1 Raoul Dufy *La fée électricité*, Öl auf Schichtholz | Oil on plywood, 10 x 60 m, Musée d'art moderne de Paris, Palais de Tokyo



glass Palais de l'air to showcase aviation, the Palais des chemins de fer featuring trains, and the Palais de la lumière centered on electricity. The latter was based on a design by Robert Mallet-Stevens, who made a name for himself as an architect of villas, notably on the Côte d'Azur (p. ##). The commission for the mural *La fée électricité* (The spirit of electricity) was awarded to Raoul Dufy (fig. 1). The subject was the evolution of natural science from ancient times to the present, recreated over 600 square meters. Through his work as a designer, Raoul Dufy was predestined for the work. For this major task, Raoul enlisted the help of his brother Jean, who, although less involved in terms of content, could take on the work in Raoul's spirit thanks to his similar painting style. Unlike most of these "super shows," the 1937 world's fair was a test of strength between nations and an ideological prelude to World War II.

The Heidi Horten Collection holds works by the Dufys from the 1950s, for the most part, with an emphasis on scenes of leisure. Jean Dufy's colorful harmonies in blue depict streets, carriages, and riders in the park (pp. 70-71), the Eiffel Tower, and the sky over Paris. Like Raoul, Jean portrays the upper middle class in pursuit of pleasure, showing the self-image of a class that enjoys riding and strolling in the Bois de Boulogne (p. 71).



Jean Dufy *Bateaux à Honfleur*, ca. 1946  
Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 22 x 54,3 cm





Fernand Léger *Le port de Trouville*, 1951  
Farblithografie | Color lithograph, 35 x 45 cm

→ Georges Braque *La barque sur la grève*,  
1960, Farblithografie | Color lithograph,  
30,1 x 73,1 cm

→ Georges Braque *Bord de mer*, 1960  
Farblithografie | Color lithograph, 35 x 68 cm







Paul Signac *Morlaix*, 1927  
Aquarell mit Bleistift auf Papier |  
Watercolor with pencil on paper,  
30 x 43 cm





Promenade des Anglais, Nizza | Nice, 1921  
Bibliothèque national de France

→ **Raoul Dufy** *Le canapé d'osier*, 1942  
Aquarell, mit Weiß gehöht auf Papier |  
Watercolor, heightened with white on paper,  
49 x 64,5 cm

→ **Blanche Augustine Camus** *Femme lisant*,  
1920er-Jahre | 1920s, Öl auf Leinwand | Oil on  
canvas, 63,5 x 80 cm







André Hambourg *Beau temps l'après-midi à Trouville*, ca. 1960, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 26,5 x 35 cm

→ Paul Charavel *Le maillot vert*, 1920er-Jahre | 1920s, Gouache auf Papier | Gouache on paper, 38 x 45,5 cm

→ Paul Charavel *La plage de La Four*, 1926 Öl auf Karton | Oil on cardboard, 19,7 x 26,5 cm





# Lebenswelt Côte d'Azur



Villa Dubeau, 1960er-Jahre | 1960s

An der Côte d'Azur beendete F. Scott Fitzgerald den ersten Entwurf zu seinem Roman *The Great Gatsby*. Die glamouröse und mondäne Welt hatte es ihm angetan, inspirierte ihn und spornte ihn an: Der Roman wurde ein Welt-erfolg, die Gegend in den Goldenen 1920er-Jahren zur begehrten Destination für eine Reihe schillernder Persönlichkeiten – von Aristokratinnen und Aristokraten über Unternehmer bis hin zu Literaten, Architekten und nicht zuletzt Künstlerinnen und Künstlern, die alle jenes beschwingte und unbeschwerte, eskapistische Lebensgefühl suchten, das die Ära und die Region prägte. Das ortstypische faszinierende Licht hatte die Côte d'Azur schon seit dem späten 19. Jahrhundert zum Anziehungspunkt für Künstler gemacht: Ob Matisse in Nizza, Bonnard in Cannes, Renoir in Cagnes-sur-Mer oder Picasso in Antibes und Vallauris – zahlreiche der großen Maler der damaligen Zeit machten die Côte d'Azur für viele Jahre zu ihrem Lebens- und Schaffensmittelpunkt.

Es verwundert daher nicht, dass der Ort auch auf einen Geschäftsmann wie Helmut Horten eine magische Anziehungskraft ausübte. Mit seinem Aufstieg zum deutschen Kaufhaus-Tycoon in den 1950er-Jahren begann er, nach einer außergewöhnlichen Immobilie an der Côte d'Azur Ausschau zu halten. Im Jahr 1958 gelang es ihm schließlich nach mehreren Anläufen, die prächtig am Cap d'Antibes gelegene Villa Dubeau – eines der wenigen Häuser, das *pied à l'eau*, also direkt am Meer, lag, von André Dubonnet zu erwerben (Abb. 1). Dubonnets Großvater Joseph hatte es mit der Erfindung des Dubonnet-Aperitifs zu großem Reichtum gebracht. André war französischer Militärpilot, Rennfahrer, Erfinder, erfahrener Unternehmer und Liebling des in den 1950er-Jahren aufkommenden internationalen Jetsets. Er konnte sich nur schwer von der Villa trennen, in der er im Laufe der Jahre viele berühmte Gäste empfangen hatte. Hortens Bonmot, mit dem er den Ankauf quittierte, überliefert dessen Freund Helmut Reichel: „Nach einer durchzechten Nacht bezahlte ich ihm den Preis, den er haben wollte.“

Helmut Horten war ein *homme à femmes*, ein Freund der Frauen. Das glamouröse Leben als Junggeselle an der Côte d'Azur übte eine gewisse Faszination auf den Unternehmer aus. Mit dem Kauf der Villa hatte er jedoch auch einen Schritt gesetzt, der jener Position in der internationalen Gesellschaft der „Reichen und Schönen“ entsprach, einer Gesellschaft, die er in einer späteren



Abb. Fig. 1 Villa Dubeau am | on Cap d'Antibes, Postkarte | Postcard, 1970er-Jahre | 1970s



## Life on the Côte d'Azur

It was on the Côte d'Azur in 1922 that F. Scott Fitzgerald completed the first draft of his novel *The Great Gatsby*. The glamorous and sophisticated world drew him in, inspired and motivated him: as the novel became a global success, the Roaring Twenties attracted an array of colorful characters to the area—from aristocrats and entrepreneurs to literary figures, architects, and, last but not least, artists, all looking for that buoyant and carefree, escapist mindset that pervaded the era and the region. Artists had been drawn to the Côte d'Azur since the late nineteenth century in search of the region's magical light: Matisse in Nice, Bonnard in Cannes, Renoir in Cagnes-sur-Mer, and Picasso in Antibes and Vallauris were among the great painters of the time who made the Côte d'Azur the center of their creative work and lives.

Thus, it should not come as a surprise that a businessman like Helmut Horten would also feel a magnetic attraction to the place. Following his rise to becoming one of Germany's most powerful department store tycoons in the 1950s, he began looking for exceptional properties along the Côte d'Azur. In 1958 finally, after several attempts, he acquired from André Dubonnet the magnificent Villa Dubeau on the Cap d'Antibes—one of the few houses located *piéd à l'eau*, that is, directly on the water (fig. 1). Dubonnet's grandfather Joseph had become famous for inventing the Dubonnet aperitif. André was a French military pilot, race car driver, inventor, experienced entrepreneur, and darling of the emerging international jet set in the 1950s. He found it difficult to part with the villa where he had received many famous guests over the years. Helmut Reichel, a friend of Horten's, related his bon mot about the purchase: "After a night of drinking, I paid him the price he wanted."

Helmut Horten, an *homme à femmes*, a ladies' man, was drawn to the glamour of a bachelor's life on the Côte d'Azur. However, his purchase of the villa also marked his position within the international society of the "rich and beautiful," a world he increasingly considered his own after selling Horten AG in his later years. Moreover, he had been involved with contemporary architecture for most of his early professional life, as evidenced by the numerous department stores he built after World War II with some of Germany's most prominent architects, including Egon Eiermann.

Lebensphase – seit dem Verkauf der Horten AG 1969 – zunehmend als seine dominierende Lebenswelt betrachtete. Von diesem Aspekt abgesehen, hatte er sich schon in seinem früheren Arbeitsleben immer wieder intensiv mit zeitgenössischer Architektur beschäftigt – das beweisen auch die zahlreichen Kaufhäuser, die er nach dem Zweiten Weltkrieg mit einigen der bedeutendsten deutschen Architekten wie Egon Eiermann und anderen errichtet hatte.

Dieses ausgeprägte Interesse und sein ästhetischer Anspruch an Architektur setzten sich auch in seinen Privathäusern fort. So bewohnte er viele Jahre eine imposante Villa im Bungalow-Stil in Lohausen bei Düsseldorf, die er vom deutschen Architekten Walter Brune gestalten ließ und die in jeder Hinsicht den hohen Ansprüchen des Hausherrn entsprach. Die eindrucksvolle Villa am Cap d'Antibes war daher ein Desiderat, das bestens in sein Architekturportfolio passte. Neben der unvergleichlichen Lage war vermutlich die reduzierte, aber dennoch beeindruckende Eleganz des Hauses ausschlaggebend für den Erwerb (Abb. 2).

Eine der ersten Reisen des frisch vermählten Paares Helmut und Heidi Horten führte zu ebenjener Villa Dubeau am Cap d'Antibes. Helmut Horten nahm den Aufenthalt in Südfrankreich zum Anlass, seine junge Frau in die High Society der Côte d'Azur einzuführen. Besonderen Wert legte der Unternehmer darauf, dass seine Frau bei Partys und gesellschaftlichen Anlässen ausgewählte Haute Couture mit dazu passendem hochkarätigem Schmuck trug. Man war bei großen Empfängen und Bällen in Nizza, Cannes oder

Abb. Fig. 2 Villa Dubeau, Gartenansicht | Garden view, 1960er-Jahre | 1960s







Abb. Fig. 3 Heidi Horten und | and Begum Aga Khan, Villa Dubeau, ca. 1965

His private residences also testify to a keen interest in architecture and a high degree of aesthetic sensibility. For many years he lived in Lo-hausen, near Düsseldorf, in a bungalow-style villa designed by German architect Walter Brune that met his high standards in every respect. Thus, the impressive villa on Cap d'Antibes was a desideratum that complemented his architectural portfolio perfectly. In addition to the incomparable location, the understated but impressive elegance of the house also played an important role in the decision to purchase it (fig. 2).

One of Helmut and Heidi Horten's first trips as newlyweds was to Villa Dubeau on Cap d'Antibes. The visit to the South of France allowed Horten to introduce his young wife to the high society of the Côte d'Azur. The entrepreneur took special care to ensure his wife wore haute couture and matching high-carat jewelry for social occasions and parties. They were welcomed guests at grand receptions and balls in Nice, Cannes, and Monte Carlo alongside celebrities such as Begum Aga Khana III, Estée Lauder, and Florence Gould, but they also enjoyed hosting friends and acquaintances from all over the world in their villa (fig. 3). The first floor included spacious salons and an elegant dining room; the couple's suites were one floor above. The guest villa, called Duby, was located above the main house and was where the couple's friends and Heidi Horten's parents stayed when visiting.

The villa's décor was unpretentious in the 1970s and 1980s, a mix of contemporary and traditional, with cozy lounge suites and a variety of plastic furniture, art deco pieces, and home furnishings that reflected the Mediterranean ambiance typical of the 1970s. This included the era's must-haves, such as rattan furniture and a bamboo bar (p. 211), which was situated beneath the house overlooking the pool. The furnishings reflected Helmut Horten's interest in contemporary materials: Meret Oppenheim's gilded Traccia tables with bird legs and taloned bronze feet, the plain but elegant white end tables by renowned contemporary design firms such as Knoll International or designer Eero Saarinen, and an acrylic glass table designed by architect Carlo Rampazzi are just a few examples (fig. 4). Heidi Horten decorated the tabletop with shells she collected on her travels around the world. Additionally, nautical measuring instruments and globes were popular decorative accessories to have in any room. In general, the couple preferred nautical decor in their home.

The villa also featured plenty of mirrors and mirrored display cases filled with Picasso's ceramics and exquisite pieces by Lalique. This same mix of style and taste was also apparent in their choice of artwork. Several outstanding print works by Pablo Picasso, Joan Miró, Marc Chagall, Serge Poliakoff, Georges Braque, Fernand Léger, and other artists decorated the

Monte Carlo gemeinsam mit Persönlichkeiten wie der Begum, Estée Lauder oder Florence Gould gern gesehener Gast, empfing jedoch auch selbst gern Freunde und Bekannte aus der ganzen Welt in der eigenen Villa (Abb. 3). Das Haus verfügte im Erdgeschoss über großzügige Salons sowie ein elegantes Speisezimmer, darüber lagen die Schlaftrakte des Ehepaares. Oberhalb des Haupthauses befand sich die Gästevilla Duby, wo Freunde des Paares oder die Eltern von Heidi Horten bei ihren Besuchen untergebracht waren.

In den 1970er- und 1980er-Jahren war die Einrichtung der Villa unpräzise, eine Mischung aus traditioneller und moderner Ausstattung mit behaglichen Sitzgarnituren, aber auch mit – im für die 1970er-Jahre typischen Stil – Kunststoffmöbeln, Art-déco-Stücken und allerlei Einrichtungsgegenständen, die Bezug auf die mediterrane Umgebung nahmen. Darunter waren auch die damals modernen Must-haves: Rattan-Möbel oder die unterhalb des Hauses vor dem Pool gelegene Bambusbar mit Meeresblick (s. 211). Gleichzeitig spiegelte die Einrichtung aber auch Helmut Hortens Interesse für zeitgenössische Materialien wider. Beispielhaft dafür stehen Meret Oppenheims vergoldete Traccia-Tische mit ihren Vogelbeinen und bronzenen Klauenfüßen, weiße Beistelltische von schlichter Eleganz von renommierten zeitgenössischen Designfirmen wie Knoll international oder dem Designer Eero Saarinen, ebenso ein von dem Architekten Carlo Rampazzi entworfener Tisch aus Acrylglas (Abb. 4). Heidi Horten bestückte ihn mit Muscheln von Reisen aus aller Welt. Daneben waren auch Globen, Barometer und andere nautische Messgeräte beliebte Ausstattungsgegenstände. Generell bevorzugte das Paar in seinen Wohnräumen alles, was den maritimen Geist zum Ausdruck brachte.

Auch Spiegel und Spiegelvitriolen waren in einer Vielzahl vorhanden, bestückt mit Keramiken von Pablo Picasso, aber auch mit ausgewählten Stücken von Lalique. Die Durchmischung in Stil und Geschmack setzte sich auch bei Gemälden fort. Bemerkenswert sind Druckgrafiken von Pablo Picasso, Joan Miró, Marc Chagall, Serge Poliakoff, Georges Braque, Fernand Léger und vielen anderen, die die Räume der Villa schmückten. Auch kleinere Arbeiten von Pierre-Auguste Renoir waren bereits Teil der Kunstsammlung von Heidi und Helmut Horten. Bewusst entschied sich das Paar, einerseits Werke bekannter Künstler in der Villa Dubeau und deren Nebengebäude zu präsentieren, andererseits aber auch lokale Künstler in die Sammlung einfließen zu lassen, um die Atmosphäre des Ortes bestmöglich zum Ausdruck zu bringen. Erworben wurden Werke von Raoul und Jean Dufy, Künstler, die bis heute bekannt und



Abb. Fig. 4 Carlo Rampazzi Entwurf für den Großen Salon der | Design for the Living Room of the Villa Dubeau, Antibes, Bleistift, Aquarell auf Papier | Pencil, watercolor on paper, 56 x 75,5 cm, Heidi Horten Collection, Archiv | Archive





**Abb. Fig. 5** Helmut und Heidi Horten mit einem Gast | with a guest, Villa Dubeau, 1960er-Jahre | 1960s

**Abb. Fig. 6** Helmut und Heidi Horten, Cap d'Antibes, 1960er-Jahre | 1960s



villa's rooms. By this time, Helmut and Heidi Horten already owned smaller works by Renoir. Although the couple made a conscious decision to present works by well-known artists in the Villa Dubeau and its annexes, they also included works by regional artists to give the collection a local flavor. Among the works they acquired are those by Raoul and Jean Dufy, two renowned artists still highly regarded today. Other artists, such as Paul Charavel, Carlos Reymond, Blanche Camus, or Michel de Saint Alban, are now known only to a small group of scholars. Nevertheless, it is these artists who, in their paintings of dreamy seascapes and sailboats, convey a particularly vivid feeling of the maritime atmosphere in Antibes and the Côte d'Azur. The Hortens embraced the culture and lifestyle of the south and became friends with many of the famous gallery owners and artists of the day. Among them was Serge Lifar, a prominent dancer and choreographer who often attended prestigious social events and balls at the Monte Carlo Casino. His work is also included in the collection.

### The yachts

During the day, the couple relaxed in the sun at what we would call today an infinity pool, with direct access across rocks to the sea (fig. 5-6). The couple's yachts could anchor right outside the house, but were mainly moored in Antibes harbor, ready for excursions along the Côte d'Azur (fig. 7). Horten and his wife delighted in taking international guests on cruises. Trips were meticulously prepared and planned down to the last detail, including elaborate shore outings and exquisite dining. Both the hosts and guests must have thoroughly enjoyed their excursions on the high seas.

Helmut Horten's first superyacht was named the Carinthia IV and was the fastest private yacht in the Mediterranean, though the size and equipment were modest compared to her successors. The yacht was built at the Chantier Naval de l'Estérel shipyard in France. Helmut Horten's passion for yacht excursions, which he expertly staged as social events, soon led him to order the Carinthia V from Lürssen shipyards in Bremen, a more spacious vessel sixty-eight meters long. The entrepreneur commissioned Briton Jon Bannenberg for the design, whose career received a huge boost through this assignment, landing him in the ranks of the world's most sought-after designers. Unfortunately, the Carinthia V, the fastest ship in the Mediterranean at the time with three engines, 10,500 horsepower, and a top speed

hochgeschätzt sind. Andere wiederum, wie Paul Charavel, Carlos Reymond, Blanche-Augustine Camus oder Michel de Saint Alban, die ebenfalls in der Heidi Horten Collection vertreten sind, sind heute meist nur noch Spezialisten bekannt. Doch gerade sie sind es, die in ihren Gemälden von verträumten Meereslandschaften und Segelbooten die maritime Atmosphäre in Antibes und an der Côte d'Azur auf besonders lebendige Weise wiedergeben. Helmut und Heidi Horten lebten und genossen das südliche Ambiente und den Lebensstil und kannten viele der Künstler und Galeristen, die zur damaligen Zeit eine wichtige Rolle spielten, persönlich. Unter ihnen war auch Serge Lifar, der bedeutende Tänzer und Choreograf, der bei wichtigen gesellschaftlichen Ereignissen, beispielsweise bei Bällen im Casino von Monte Carlo, präsent war. Von ihm befinden sich ebenfalls Werke in der Sammlung.

### Die Yachten

Das Ehepaar liebte die Sonne und so genoss man untertags das Leben am Swimmingpool – heute würde man ihn als Infinity Pool bezeichnen – mit direktem Zugang über die Felsen ins Meer (Abb. 5-6). Die Yachten des Ehepaares konnten direkt vor dem Haus ankern, lagen jedoch zumeist im Hafen von Antibes, bereit für Ausflüge entlang der Côte d'Azur (Abb. 7). Das Ehepaar Horten liebte es, Cruises mit internationalen Gästen zu unternehmen. Diese Reisen wurden akribisch vorbereitet und bis ins Detail geplant, mit groß angelegten Landgängen und Besuchen in exquisiten Restaurants. Sowohl die Gastgeber wie auch die Gäste dürften die Ausflüge zu hoher See sehr genossen haben.

Die erste Superyacht in Helmut Hortens Besitz firmierte unter dem Namen Carinthia IV. Sie war die schnellste Privatyacht im Mittelmeer, mit einer Länge von 42 Metern im Vergleich zu ihren „Nachfolgerinnen“ in Größe und Ausstattung jedoch eher bescheiden. Sie wurde in der französischen Werft Chantier Naval de l'Estérel gebaut. Aufgrund seiner Vorliebe für Yachtausflüge, die Helmut Horten als gesellschaftliche Ereignisse zu inszenieren wusste, ließ er sich von der Lürssen Werft in Bremen bald eine größere Yacht mit 68 Metern Länge bauen, die Carinthia V. Mit der Gestaltung beauftragte der Unternehmer den britischen Designer Jon Bannenberg, dessen Karriere



**Abb. Fig. 7** Carinthia IV, 1960er-Jahre | 1960s





Abb. Fig. 8 Heidi Horten am Steuerruder der | at the helm of the Carinthia V, ca. 1971



Abb. Fig. 9 Salon, Carinthia V, ca. 1971

of 28 knots, ran aground and sank off the Greek island of Kefalonia during her maiden voyage in 1971 (fig. 8-9). Her successor, the elegant seventy-meter Carinthia VI, was also built at Lürssen's Bremen shipyard by designer Jon Bannenberg. Considered an icon of twentieth-century yacht design, the Carinthia VI was operated by the couple until 1987, and then by Heidi Horten alone following Helmut Horten's death. The ship's interior design was kept in the unpretentious style of the 1970s, which matched the aesthetics of the Hortens' homes at the time. A significant portion of the interior design of the yachts was handled by Helmut Horten. As a result, all of the vessels offered luxurious living and resting areas with generously carpeted floors, spacious bedrooms, and roomy bathrooms. A well-stocked bar on board was essential. During these cruises, Helmut Horten made a point of ensuring his wife always appeared elegantly dressed in couture with appropriate jewelry, and that guests adhered to prescribed dress codes.

Around 2000, Heidi Horten commissioned the Lürssen shipyard with the design of the Carinthia VII, a nearly 100-meter-long, four-story "megayacht" that briefly held the title of the world's largest motor yacht (fig. 10). Heidi Horten took an active role in the design process, working closely with designer Tim Heywood to ensure that every detail, right down to the fittings, received due attention. The Carinthia VII, like her predecessor, featured an exclusive line of tableware on board. Heidi Horten took great pride in the yacht she had planned and overseen. In particular, her eighteenth- and nineteenth-century furniture collection and the modern and contemporary art on board were of exceptionally high quality. During that period, Heidi Horten also enjoyed organizing extended cruises for herself and her friends (fig. 11).

durch diese Aufgabe einen gewaltigen Schub erhielt und ihn wenig später in die Riege der weltweit gefragtesten Designer aufsteigen ließ. Bei ihrer Jungfernfahrt im Jahr 1971 lief die Carinthia V – damals mit 28 Knoten, 10.500 PS und drei Motoren das schnellste Schiff im Mittelmeer – vor der griechischen Insel Kefalonia auf ein Riff auf und sank (Abb. 8-9). Auch ihre noch elegantere Nachfolgerin, die 70 Meter lange Carinthia VI, wurde in der Lürssen Werft in Bremen mit dem Designer Jon Bannenberg gebaut. Sie galt als Ikone des Yachtdesigns des 20. Jahrhunderts und wurde bis 1987 von dem Ehepaar, nach dem Tod Helmut Hortens dann von Heidi Horten allein genutzt. Die Ausstattung des Schiffes war im schlichten Stil der 1970er-Jahre gehalten und spiegelte den damaligen Einrichtungsgeschmack der Wohnhäuser des Ehepaares Horten wider. Dabei brachte sich Helmut Horten auch intensiv in die Innengestaltung der Yachten ein. So verfügten alle Schiffe über elegante Wohn- und Ruhezone mit voluminösen Spannteppichen, großzügigen Schlafbereichen und geräumigen Bädern. Eine gut bestückte Bar durfte auf keinem der Schiffe fehlen. Helmut Horten legte auch bei diesen Reisen großen Wert darauf, dass nicht nur seine Frau stets elegant in Couture und mit entsprechendem Schmuck erschien, auch die Gäste waren dazu angehalten, festgelegte Dresscodes einzuhalten.

Um das Jahr 2000 entschloss sich Heidi Horten, ebenfalls in der Lürssen Werft in Bremen die Carinthia VII konstruieren zu lassen, eine knapp 100 Meter lange, viergeschossige „Megayacht“, die nach ihrer Fertigstellung im Jahr 2002 kurzzeitig die größte Motoryacht der Welt war (Abb. 10). Heidi Horten beteiligte sich intensiv an den Entwurfsprozessen, für die der Designer Tim Heywood beauftragt wurde, bis hin zur Ausstattung, die bis ins kleinste Detail durchdacht war. Wie für die Carinthia VI wurde auch für die Carinthia VII eine eigene Geschirrlinie für die exklusive Verwendung am Schiff entworfen. Heidi Horten war sehr stolz auf die unter ihrer Regie geplante und gebaute Yacht. Vor allem Möbel des 18. und 19. Jahrhunderts, moderne und zeitgenössische Kunst aus ihrer Sammlung sowie Kunstgegenstände, die sich an Bord befanden, waren von ausgesuchter Qualität. Auch längere Yachtausflüge für sich und ihre Freunde zu organisieren, bereitete Heidi Horten damals große Freude (Abb. 11).

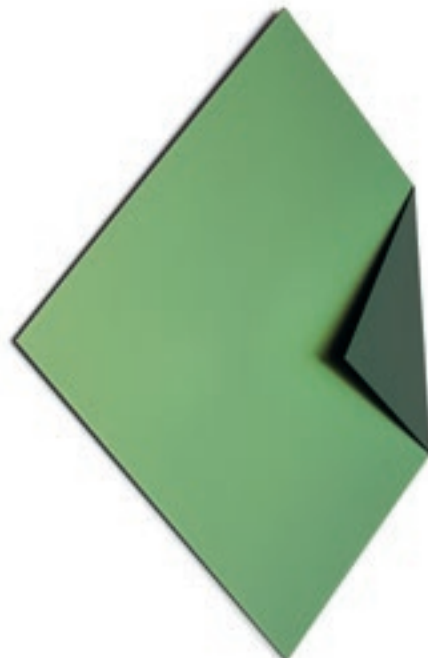


Abb. Fig. 10 Carinthia VII

Abb. Fig. 11 Heidi Horten, Carinthia VI, 1990er-Jahre | 1990s







**Abb. Fig. 12** Sébastien de Ganay *Flip Flop*  
*Folded Flat*, 2021, Aluminium, lackiert mit Interferenzfarbe | Aluminum, painted with interference color, 170 x 147 cm



**Abb. Fig. 13** Theres Cassini *Antibes*, 2021,  
Metalldraht, Textilien | Metal wire, textile,  
170 x 95 x 80 cm  
Auftragswerk für die | Commissioned work  
for the Villa Dubeau

### *The Villa Dubeau and Heidi Horten*

Heidi Horten continued to visit Antibes after Helmut Horten died in 1987, although at irregular intervals. Especially during her second marriage, to Jean-Marc Charmat in the 1990s, she spent happy times on the Côte d'Azur. Toward the middle of the decade, she commissioned architect Carlo Rampazzi to make a few initial changes to Villa Dubeau. Finally, in 2015, Heidi Horten decided to have the villa thoroughly remodeled and refurnished. I was able to accompany and support her throughout this extensive project. The house was eventually furnished in her trademark style—a combination of great art that included both important historical and contemporary works, quality furniture from the eighteenth to the twentieth century, plus clocks, handicrafts, and silver objects. In addition, she commissioned contemporary artists to create works for the villa (fig. 12-13). The last remodeling of the building, by the Stamm Planning Group, was completed in the fall of 2021. Fortunately, Heidi Horten was able to enjoy the house after its completion (fig. 14).

Heidi Horten's taste as a collector was undoubtedly informed by the early works found in the villa in Antibes. In addition to her broad interaction with and understanding of art, being surrounded by paintings and sculptures from diverse French artists may have served as a catalyst for her later focus on French art from about 1994, when she began collecting in a concentrated and systematic manner. As briefly described earlier, the artists included in the Horten couple's early art collection were significant figures on the Côte d'Azur at the time. Unlike any other place, it was a melting pot of art, culture, and society.

### *Die Villa Dubeau und Heidi Horten*

Auch nach Helmut Hortens Tod 1987 besuchte Heidi Horten Antibes weiterhin gern, wenngleich in unregelmäßigen Abständen. Vor allem während ihrer zweiten Ehe mit Jean-Marc Charmat in den 1990er-Jahren verbrachte sie glückliche Zeiten an der Côte d'Azur. Mitte des Jahrzehnts beauftragte sie den Architekten Carlo Rampazzi mit ersten Veränderungen an der Villa Dubeau. Schließlich beschloss Heidi Horten im Jahr 2015, die Villa noch einmal grundlegend umbauen und neu einrichten zu lassen. Ich durfte sie bei diesem umfangreichen Projekt begleiten und unterstützen. Das Haus wurde schließlich in dem für Heidi Horten typischen Geschmack eingerichtet – eine Kombination aus großer Kunst mit bedeutenden historischen und zeitgenössischen Werken, qualitätvollen Möbeln vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, dazu Uhren, Kunsthandwerk und Silberobjekte. Daneben beauftragte sie zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler, Werke für die Villa zu gestalten (Abb. 12-13). Der letzte Umbau des Gebäudes durch die Stamm Planungsgruppe wurde im Herbst 2021 fertiggestellt; glücklicherweise konnte Heidi Horten das Haus nach seiner Komplettierung noch genießen (Abb. 14).

Heidi Horten wurde in ihrem Geschmack als Sammlerin sicherlich von den in der Villa in Antibes vorhandenen Werken geprägt. Der intensive Kontakt mit und die Sensibilisierung für Kunst sowie das Umgeben von Gemälden und Skulpturen unterschiedlicher französischer Künstler und Künstlerinnen dürften die Auslöser für ihren späteren Fokus auf französische Kunst gewesen sein, als sie im Jahr 1994 begann, konzentriert und zielgerichtet zu sammeln. Wie eingangs bereits kurz beschrieben, spielten die in der frühen Kunstsammlung des Ehepaares Horten vertretenen Künstler in der damaligen Zeit an der Côte d'Azur eine große Rolle. Der Ort war ein Schmelztiegel für Kunst, Kultur und Gesellschaft, wie es ihn sonst auf der Welt nicht gab.



**Abb. Fig. 14** Heidi Horten, Villa Dubeau,  
Herbst | Autumn 2021





Blick durch die Villa Dubeau aufs Meer |  
View through the Villa Dubeau to the sea,  
1960er-Jahre | 1960s

→ Party am Meer | Party by the sea,  
1960er-Jahre | 1960s

→→ Bambusbar | Bamboo bar,  
1950er-Jahre | 1950s





# Villegatura: Bautyp und Lebensweise

## Moderne Architektur, Kunst und Méditerranéité



Kunst und künstlerisch inspirierte Lebensweisen verbinden sich auf beispielhafte Weise in der traditionellen mediterranen Ferien- und Villenkultur. Diese blickt auf eine lange Geschichte zurück und diente als zentraler Schauplatz und Entwicklungslabor für wichtige Arbeitsweisen der modernen Kunst und Avantgarde. Besonders die französische Riviera, an der etwa auch einige wichtige Werke des Kubismus von Paul Cézanne, Georges Braque oder Pablo Picasso entstanden,<sup>1</sup> besitzt in diesem Zusammenhang große kunsthistorische Bedeutung.

### *Ferienleben seit der Antike*

Als Bautyp ist die Villa schon seit der Antike bekannt. Bei diesen frei in offener Landschaft situierten Anwesen unterschied man zwischen der *Villa urbana*, die als Landsitz wohlhabenden Städtern zusätzlich zu ihrem Stadthaus für Mußzeiten diente, und der *Villa rustica*. Letztere war landwirtschaftlichen Zwecken gewidmet. Das soziale Spektrum der Bauherren der *Villae urbanae* reichte von der gehobenen römischen Civitas über die Ritterschaft (allein Cicero, der den Equites angehörte, soll sieben Villen besessen haben) bis zu den Kaisern, die an den schönsten Orten die größten Anlagen errichten ließen. Ein berühmtes Beispiel dafür ist die Hadriansvilla bei Tivoli. Einen speziellen Subtyp repräsentiert die *Villa maritima*. Die bekannteste ist die groß angelegte Villa Jovis von Kaiser Tiberius auf Capri (Abb. 1). Man errichtete zahlreiche derartige Anlagen entlang der nordwestlichen Mittelmeerküste, von Neapel bis zur heutigen Côte d'Azur, womit die Villenkultur über eine 2000-jährige Tradition verfügt. Bei allen Villen, ob im Binnenland oder am Meer gelegen, spielt die Positionierung mit Ausblicken über ein möglichst spektakuläres oder poetisches Landschaftsbild die entscheidende Rolle, sodass das Umfeld, die Parkanlagen, Nebengebäude und der Weg zum Haus für die Gesamtwirkung nicht weniger bedeutsam sind als das Wohnhaus selbst. Das hat sich in der gediegenen *Villegatura* (dem Urlaubsaufenthalt in der Landvilla) bis heute nicht geändert. Die ideale Situierung, das räumliche Layout und den Dekor der Villa beschrieb bereits der antike Architekturtheoretiker Vitruv im Detail.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Zu nennen sind hier beispielsweise ab den 1880er-Jahren entstandene Bilderserien von Cézanne und Braque aus L'Estaque bei Marseille.

<sup>2</sup> Vitruv, *De architettura libri decem*, Buch VI (deutsche Ausgabe z. B.: Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur*, übers. v. Franz Reber, Köln 2019).



# Villegatura: *Building Type and Lifestyle*

## *Modern architecture, art, and méditerranéité*

Traditional Mediterranean vacation and villa culture exemplifies the embrace of art and artistically inspired lifestyles. Rich in history, it has played a vital role as a nexus and testing ground for pioneering working methods in modern art and the avant-garde. In this context, the French Riviera has had considerable influence on the history of art as the wellspring of some of the most significant Cubist works by artists such as Paul Cézanne, Georges Braque, and Pablo Picasso.<sup>1</sup>

### *Vacation life since antiquity*

The villa is a type of architecture that dates back to antiquity. As estates situated in the open countryside, they are classified into two types: the *villa urbana*, a country home for wealthy city dwellers to spend time in away from their town house, and the *villa rustica*, used for agricultural purposes. *Villae urbanae* were built by a range of social classes, from upper-class Roman civitates to knights (Cicero, a member of the equites, alone had seven villas) to emperors, whose estates were the most expansive and built in the most picturesque areas. A famous example is Hadrian's villa near Tivoli. The *villa maritima* is a particular subtype, the most famous of which is the large-scale Villa Jovis of Emperor Tiberius on the isle of Capri (fig. 1). Numerous such complexes were built along the northwestern Mediterranean coast, from Naples to present-day Côte d'Azur, establishing a 2,000-year-old tradition of villa architecture. For all villas, whether inland or by the sea, the positioning of the residence in a breathtaking or poetic landscape is crucial, so that the surroundings, parks, outbuildings, and the path to the house contribute as much to the overall effect as the residence itself. In this respect, the sedate *villagatura* (country villa vacation) has not changed. The ancient architectural theorist Vitruvius provided in detail a description of the ideal positioning, spatial layout, and decoration of the villa.<sup>2</sup>

A second significant period of villa architecture was during the Renaissance. Architects such as Filippo Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Sebastiano Serlio, and Andrea di Pietro della Gondola, the latter known as Palladio, discovered, read, and edited the manuscripts of Vitruvius written

Die zweite wichtige Etappe der Villenarchitektur ist die Renaissance. Architekten wie Filippo Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Sebastiano Serlio und Andrea di Pietro della Gondola, genannt Palladio, fanden, lasen und edierten die Manuskripte von Vitruvs *Zehn Büchern über Architektur*, die zu diesem Zeitpunkt bereits 1400 Jahre alt waren, und gaben sie neu heraus bzw. verarbeiteten sie in ihren eigenen umfangreichen Traktaten. So wurde es in Adels- und Gelehrtenkreisen rasch wieder modern, neben dem Stadthaus auch eine Villa im Grünen zu besitzen, wohin man Freunde zur gepflegten Unterhaltung und intellektuellen Konversation einlud oder sich einfach selbst erholte. Oft dienten diese Häuser auch als künstlerisch-intellektuelle Schaustücke, wie es vor allem die zweiaxig symmetrische, antikisierende Villa Rotonda bei Vicenza (Abb. 2), die Palladio für Bischof Paolo Almerico entwarf, beispielhaft demonstriert.

Auch im 17. und 18. Jahrhundert blieb der Bautyp Villa den oberen Gesellschaftsschichten vorbehalten und brachte zahlreiche der schönsten und anregendsten Umweltgestaltungen hervor – vor allem im Bereich der Parks und der von Jean-Jacques Rousseaus Philosophie inspirierten Landschaftsgärten, die etwa in England zu einem individuellen, auch politisch konnotierten Ausdrucksmedium avancierten.<sup>3</sup>

### *Industrialisierung und Gründerzeit*

Einen fundamentalen Wandel nicht nur des Bautyps Villa, sondern der gesamten Gesellschaft und ihrer Lebensweisen brachten schließlich die Aufklärung und die Industrialisierung des 19. Jahrhunderts. Nun konnte eine rasch anwachsende neue Bevölkerungsschicht mit zahlreichen Bedürfnissen, die von der Industrie befriedigt werden wollten, entstehen. Im Bereich der baulichen Elementarbedürfnisse dominierte in jener Epoche der Wohnbau, der die Städte zu Millionenmetropolen anwachsen ließ. Die traditionelle Kultur der Erholung am Land und zunehmend auch am Meer erfuhr durch das Bevölkerungswachstum und den entstehenden Tourismus einen starken Entwicklungsschub. Die Adeligen wie auch die zahlreichen sozialen Aufsteiger waren die Träger dieser Entwicklung. So entstanden die typischen Urlaubsdestinationen in Bergregionen (Schweiz, Semmering) oder am Meer (Normandie, Côte d'Azur).

Eine wichtige Funktion als *Role Model*, das zwischen der historischen Schlossarchitektur des Adels und der Villenarchitektur des aufgestiegenen

<sup>3</sup> Adrian von Buttlar, *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*, Köln 1989; Ana-Stanca Tarabasi, *Der Landschaftsgarten als Lebensmodell. Zur Symbolik der „Gartenrevolution“ in Europa*, Würzburg 2007.

**Abb. Fig. 1** Villa Jovis, Capri, Mitte 1. Jahrhundert | Mid 1st century



<sup>1</sup> Cézanne and Braque's series of paintings from L'Estaque near Marseille, which date from the 1880s, deserve special mention in this context.

<sup>2</sup> Vitruvius [1st c. BCE] and Franz Reber, *De architettura libri decem: Zehn Bücher über Architektur* [transl. and annotations] (Cologne, 2019).





Abb. Fig. 2 Andrea Palladio Villa Almerico Capra (La Rotonda), Vicenza, 1567–71

1,400 years before their time, *Ten Books on Architecture*, and republished them or incorporated them into their own extensive treatises. This led to a sudden resurgence in popularity in aristocratic and scholarly circles for owning a country villa, where friends could be received for cultured entertainment and intellectual conversations or relaxation. Many of these houses also served as artistic and intellectual showcases, such as Palladio's two-axis, symmetrical, antique-style Villa Rotonda near Vicenza (fig. 2), which Palladio designed for Bishop Paolo Almerico.

During the seventeenth and eighteenth centuries, villa construction was exclusive to the upper classes and resulted in a wide range of stunning and stimulating environmental designs. This is especially true for parks and landscape gardens inspired by the philosophy of Jean-Jacques Rousseau, which, in England for example, became both an expression of individuality and a political statement.<sup>3</sup>

### Industrialization and Gründerzeit

By the nineteenth century, the Enlightenment and industrialization radically altered not only the architecture of the villa, but society as a whole and its way of life. A rapidly growing new class of people had emerged with needs that had to be met by industry. In terms of basic housing needs, the era was marked by residential constructions, which led to the development of megacities. With rapid population growth and the emergence of tourism, the traditional culture of seaside and rural recreation experienced a significant boom. These developments were driven by the aristocracy and many social climbers and led to the rise of popular vacation destinations in the mountains (Switzerland, Semmering region) or on the coast (Normandy, Côte d'Azur).

The Rothschild family of bankers provided important models to bridge the gap between nobility's historic palace architecture and the villa architecture of the rising bourgeoisie. Around the end of the nineteenth century, they began constructing expansive, luxurious country villas in Europe similar in form and size to palaces.<sup>4</sup> By taking the contemporary style, historicism, to its extreme, they were able to create almost fictional historical settings that, from a purely formal standpoint, had little in common with the actual conditions of the time. Most of these projects involved members of the Viennese branch of the Rothschild family, such as Betty Rothschild, who married her uncle James Meyer de Rothschild in Paris in 1824 and became a committed patron of the arts. Jean-Auguste-Dominique Ingres painted a portrait of

<sup>3</sup> Adrian von Buttlar, *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik* (Cologne, 1989); Ana-Stanca Tarabasi, *Der Landschaftsgarten als Lebensmodell. Zur Symbolik der „Gartenrevolution“ in Europa* (Würzburg, 2007).

<sup>4</sup> Pauline Prevost-Marcilhacy, „Die Bauten der Rothschilds. England, Frankreich, Deutschland, Österreich“, in: Georg Heuberger (Hg.), *Die Rothschilds: Beiträge zur Geschichte einer europäischen Familie*, ed. Georg Heuberger, exh. cat., vol. 2, Jewish Museum, Frankfurt am Main (Sigmaringen 1994), pp. 247–66. int.

Bürgertums vermittelte, erfüllte beispielsweise die Bankiersfamilie Rothschild. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts hatte sie in ganz Europa große, repräsentative Landvillen in der Dimension von Schlossanlagen gebaut.<sup>4</sup> Dabei trieb man den zeitgenössischen Stil – den Historismus – derart auf die Spitze, dass ein geradezu fantastisches historisches Setting entstand, das rein formal wenig mit zeitgenössischen Verhältnissen zu tun hatte. In die meisten Projekte waren Mitglieder des Wiener Hauses der Rothschilds involviert, wie Betty Rothschild, die 1824 ihren Onkel James Meyer de Rothschild in Paris heiratete und als engagierte Kunstmäzenin bekannt wurde. Von ihr existiert ein Porträt von Jean-Auguste-Dominique Ingres. Als Architekt für ihr Landschloss in Ferrières-en-Brie bei Paris (Abb. 3) wählte sie keinen Geringeren als Joseph Paxton, den Ingenieur des epochalen Crystal Palace der Londoner Weltausstellung 1851. Doch obwohl man in dem von 1855 bis 1859 ausgeführten Landschloss Paxtons typische rational-modulare Entwurfsweise klar erkennen kann, musste er den Bau in Renaissanceformen einkleiden. Die italienische und die französische Renaissance blieben fortan die Konstanten im sogenannten *Goût Rothschild*, dem Baugeschmack der Familie, bis weit ins 20. Jahrhundert hinein, als er längst zum Anachronismus geworden war. Der ebenfalls aus Wien stammende Ferdinand de Rothschild etwa ließ in England zwischen 1874 und 1889 seinen berühmten Landsitz Waddesdon Manor im Stil der Loire-Schlösser, die er liebte, errichten. Insbesondere Schloss Chambord war Vorbild für den Bau. Dafür engagierte er den Architekten Gabriel-Hippolyte Destailleur, der an der Loire die laufende Restaurierung der Schlösser leitete. Derselbe Architekt baute 1879 bis 1884 in Wien für Albert Rothschild das berühmte Wiener Palais in der Heugasse (Prinz-Eugen-Straße vis-à-vis von Schloss Belvedere, abgerissen 1955), was dessen Fremdheit in der Wiener Architekturtradition erklärt. Ebenfalls in Wien, in der nahe gelegenen Theresianumgasse, hatte bereits 1872 bis 1884 Nathaniel Rothschild sein (heute ebenfalls nicht mehr existierendes) Stadtpalais mit den französischen Architekten Armand Louis Bauqué und Albert Emilio Pio errichtet, die 1884 bis 1889 auch sein Schloss Hinterleiten in Reichenau an der Rax im Louis-treize-Stil planten. Auch diese Bauten wiesen keinerlei stilistischen Bezug zu ihrem Umfeld auf. Béatrice de Ephrussi-Rothschild schließlich, die ebenfalls Wiener Verbindungen hatte, in Frankreich lebte und bis zu ihrer Scheidung mit Maurice Ephrussi aus einer Wiener Bankiersfamilie

<sup>4</sup> Pauline Prevost-Marcilhacy, „Die Bauten der Rothschilds. England, Frankreich, Deutschland, Österreich“, in: Georg Heuberger (Hg.), *Die Rothschilds, Bd. 2: Beiträge zur Geschichte einer europäischen Familie*, Ausst.-Kat. Jüdisches Museum, Frankfurt am Main, Sigmaringen 1994, S. 247–266.



Abb. Fig. 3 Joseph Paxton Schloss | Château de Ferrières, Ferrières-en-Brie bei | near Paris, 1855–59



her. To design her country château in Ferrières-en-Brie near Paris (fig. 3), she chose none other than Joseph Paxton, the engineer who built the groundbreaking Crystal Palace at the 1851 London world's fair. Although Paxton's typical rational-modular design style is clearly evident in the country château, built from 1855 to 1859, he had to envelop it in Renaissance forms. *Le Goût Rothschild*, the Rothschild family's architectural taste, remained rooted in the Italian and French Renaissance until well into the twentieth century, at which point it had long become anachronistic. In order to recreate the style of the Loire castles he admired, Ferdinand de Rothschild, also from Vienna, built his country home Waddesdon Manor in England between 1874 and 1889. The Chambord castle served as a major inspiration for the design. For this, he hired the architect Gabriel-Hippolyte Destailleur, who was in charge of the ongoing restoration of the Loire castles. Destailleur also designed and built the famous Heugasse palais for Albert Rothschild in Vienna from 1879 to 1884 (on Prinz-Eugen-Straße, opposite the Belvedere Palace, and demolished in 1955), which explains its alien appearance amidst the Viennese architectural style. Also in Vienna, in nearby Theresianumgasse, Nathaniel Rothschild had earlier begun work on his city palais (which, likewise, no longer exists today), from 1872 to 1884 under the direction of French architects Armand Louis Bauqué and Albert Emilio Pio. The latter designed his Hinterleiten Palace in Reichenau an der Rax from 1884 to 1889, in Louis XIII style. These buildings also showed no stylistic relationship to their surroundings. Finally, there is Béatrice de Ephrussi-Rothschild, who too had ties to Vienna, lived in France, and was married until her divorce to Maurice Ephrussi, a member of a Viennese banking family. Jacques Marcel Auburtin and Aaron Messiah designed her large residence on Cap Ferrat on the Côte d'Azur in the Italian Renaissance style between 1905 and 1912 (fig. 4)—around the same time Josef Hoffmann designed Adolphe Stoclet's residence in Brussels. Her taste in art was likewise "outmoded," which, unlike, for instance, Betty Rothschild, led her to ignore all contemporary art in favor of the Rococo period as the most modern.

These great models were copied by many Austrian social climbers for their summer residences in the countryside and on lakefronts. Otto Wagner designed a villa in the old spa town of Baden near Vienna in 1867 for banker Gustav Ritter von Epstein based on a liberal interpretation of Renaissance style, as well as a classicistic villa in the same area for Samuel Ritter von Hahn (1885-87). In 1877, the court master carpenter Friedrich Paulick commissioned Friedrich König and Rudolf Feldscharek to build his romantic Villa Paulick in Seewalchen am Attersee.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Wolfgang C. Berndt, Traudl Berndt, Paul Kroschewski et al., eds., *Der Attersee. Die Kultur der Sommerfrische* (Vienna, 2008); Erich Bernard, Barbara Rosenegger-Bernard, Markus Spiegelfeld et al., eds., *Der Traunsee. Der Mythos der Sommerfrische* (Vienna, 2012).

verheiratet war, baute noch zwischen 1905 und 1912 – zur gleichen Zeit, als Adolphe Stoclet in Brüssel sein neues Wohnhaus von Josef Hoffmann errichten ließ – im Stil der italienischen Renaissance mit den Architekten Jacques Marcel Auburtin und Aaron Messiah ihren großen Ansitz auf Cap Ferrat an der Côte d'Azur (Abb. 4). Ähnlich „unzeitgemäß“ war ihr Kunstgeschmack, der sie – anders als etwa Betty Rothschild – die Zeitgenossen komplett ignorieren und als modernste Epoche die Rokokokunst sammeln ließ.

Diesen großen Vorbildern folgten auch in Österreich zahlreiche gesellschaftliche Aufsteiger für ihre Sommersitze am Land und an Seen in kleinerem Maßstab. Für den Bankier Gustav Ritter von Epstein plante Otto Wagner 1867 eine Villa im alten Kurort Baden bei Wien im Stil der freien Renaissance, ebenso für den Bankier Samuel Ritter von Hahn eine klassizierende Villa (1885–87) ebendort. Der Hofschler Friedrich Paulick ließ seine romantische Villa Paulick in Seewalchen am Attersee von Friedrich König und Rudolf Feldscharek 1877 errichten.<sup>5</sup>

### Die moderne Villa

Im 20. Jahrhundert begann der bislang elitäre Bautyp Villa auch anderen als nur den höchsten Gesellschaftsschichten zugänglich zu werden. Dabei vermischte er sich zusehends mit dem Einfamilienhaus, das – im Gegensatz zur saisonal genutzten klassischen Villa – dauernd bewohnt wurde. Frei stehende vollwertig benutzte Wohnhäuser am Stadtrand wurden nun ebenfalls Villa genannt. Es entstanden sogar ganze „Villenkolonien“. Der traditionelle Bautyp der „echten“ Villa – also das Ferienhaus am Land – blieb weiterhin Luxus, weshalb er mangels Gelegenheit abseits der zentralen Ziele der modernen Bewegung lag. Denn die wohlhabenden Bauherren der klassischen Villenbauten zeigten wenig Interesse an moderner Architektur und orientierten sich in den allermeisten Fällen mithilfe eher konservativer Architekten an traditionellen Gestaltungsweisen.

So kam es, dass sich die Beziehung der klassischen Moderne und ihrer Avantgarden zum frei stehenden Familienhaus auf das – von einer wesentlich größeren Zielgruppe nachgefragte – dauernd genutzte Wohnhaus konzentrierte, das nun für eine ganz eigene Lebensweise stand: Individualismus und Distinktion sowohl der Bauherren als auch der Architekten waren

<sup>5</sup> Wolfgang C. Berndt, Traudl Berndt, Paul Kroschewski u. a. (Hg.), *Der Attersee. Die Kultur der Sommerfrische*, Wien 2008; Erich Bernard, Barbara Rosenegger-Bernard, Markus Spiegelfeld u. a. (Hg.), *Der Traunsee. Der Mythos der Sommerfrische*, Wien 2012.



Abb. Fig. 4 Jacques Marcel Auburtin und | and Aaron Messiah, Villa Ephrussi de Rothschild, Cap Ferrat, 1906–12





Abb. Fig. 5 Hector Guimard Villa Jassedé in Issy-les-Moulineaux bei | near Paris, 1893

### The modern villa

In the twentieth century, the villa, previously considered an architectural form reserved for the elite, gradually gained popularity beyond the upper echelons of society. In time, this type of building gradually morphed into a single-family home and permanent residence, unlike a traditional villa, which was used only seasonally. The term “villa” was now used to describe free-standing, fully occupied residential homes on the city’s outskirts. In fact, it even resulted in the creation of entire “villa colonies.” The traditional architectural form of the “real” villa—the country retreat—continued to be viewed as a luxury, losing significance in the modern movement due to a lack of opportunities. In most cases, wealthy owners of classic villa buildings had little interest in modern architecture and instead opted for more traditional designs with the help of conservative architects.

Thus, the relationship of classical modernism and its vanguards with the detached family house came to focus on the permanently occupied family home, which was sought after by a broader audience and symbolized a unique lifestyle: individuality and distinction were top priorities for both architects and clients. A significant influence on this development came from the “Lebensreformbewegung” (Life Reform movement) of the early 1900s, which opposed materialism. Typical builders of a modern single-family house or “villa” on the outskirts of the city were young families with a middle- to upper-class background. As opposed to their Gründerzeit parents’ generation, they did not place a high premium on material values but instead on a well-secured existence as the basis for individual self-realization. This included, for example, a life with a strong affinity for nature and art; a life that appeared only possible in a detached single-family house at the edge of town in the countryside, away from the densely populated big cities, and which involved elaborate garden designs. As material supporters of the avant-garde and Secession, this new social group prioritized art as a significant part of their lives.<sup>6</sup>

The earliest realizations of modern single-family houses around 1900 all emerged from this milieu. Most architects were recruited from the young avant-garde groups of the time and strove, like their clients, for a prototypical, manifest-like implementation of their new building types. Modernist pioneers such as Charles Rennie Mackintosh, Henry Van de Velde, Richard Riemerschmid, Peter Behrens, Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann, Hector Guimard, and Victor Horta often began their careers by building their own homes (also as reference projects) before designing villas for their art-savvy

<sup>6</sup> Matthias Boeckl, “Von der Lebensreform zum bürgerlichen Alltag. Die Villenkolonie auf der Hohen Warte,” in *Josef Hoffmann 1870–1956. Fortschritt durch Schönheit. Das Handbuch zum Werk*, eds., Christoph Thun-Hohenstein, Matthias Boeckl, Rainald Franz, and Christian Witt-Dörning (Basel, 2021), pp. 53–61.



Abb. Fig. 6 Josef Hoffmann Wohnhaus | Residence Dr. Friedrich Victor Spitzer, Hohe Warte in Wien-Döbling, 1900–03

hier Programm. Eng damit verknüpft war die materialismuskritische Lebensreformbewegung der Zeit um 1900. Typische Bauherren eines modernen Einfamilienhauses oder einer „Villa“ am Stadtrand waren junge Familien mit gut- bis großbürgerlichem Hintergrund, die – in Opposition zur Gründerzeit ihrer Elterngeneration – ihre Lebensziele nicht mehr vorwiegend an materiellen Werten orientierten, sondern nach individueller Selbstverwirklichung auf Basis einer gut abgesicherten Existenz strebten. Dazu gehörte etwa auch ein betont natur- und kunstnahes Leben, das nur im frei stehenden Einfamilienhaus am Stadtrand im Grünen, außerhalb der dicht verbauten Großstädte, möglich schien und mit aufwendigen Gartengestaltungen verbunden war. Kunst war ein wesentlicher Teil des Lebensstils dieser neuen Gesellschaftsgruppe, die zu den materiellen Trägern der modernen Bewegungen in den Secessionen und anderen Avantgarden wurde.

Die frühesten Realisierungen moderner Einfamilienhäuser um 1900 entstammten allesamt diesem Milieu. Die Architekten wurden meist aus den damaligen jungen Avantgardegruppen rekrutiert und strebten – wie ihre Bauherren – oft eine manifestartige, prototypische Umsetzung des neuen Bautyps an. Pioniere der Moderne wie Charles Rennie Mackintosh, Henry Van de Velde, Richard Riemerschmid, Peter Behrens, Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann, Hector Guimard und Victor Horta begannen ihre Karriere zudem oft mit der Errichtung des eigenen Wohnhauses (auch als Referenzprojekt), bevor sie Villen für ihre kunstaffine Klientel schufen. Hector Guimard begann den Reigen 1893 mit der Villa Jassedé in Issy-les-Moulineaux bei Paris (Abb. 5). 1898/99 baute Richard Riemerschmid, Mitbegründer der „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk“ in München und später Direktor der dortigen Kunstgewerbeschule, seine eigene exemplarische Villa Riemerschmid. Nach ursprünglicher Initiative von Joseph Maria Olbrich plante Josef Hoffmann ab 1899 die Villenkolonie Hohe Warte in Wien (Abb. 6) für Künstler und Freunde der Secession.<sup>6</sup> Manifestartig mit programmatischen Jugendstil-Elementen (kurvilineare Öffnungen, Architektensignatur an der Fassade) fiel auch Olbrichs Villa für den Schriftsteller Hermann Bahr in Wien aus (1900). In diese Reihe früher moderner Pionier villen und Wohnhäuser als künstlerische Statements junger Architekten gehören auch Henry Van de Veldes Villa Leuring in Scheveningen (1901–04), Peter Behrens’ eigenes Wohnhaus in Darmstadt-Mathildenhöhe (1901), Charles Rennie Mackintoshs Hill House im schottischen Helensburgh (1902–04) und Projekte von Victor Horta, schließlich auch Ludwig Mies van der Rohes Haus Riehl in Potsdam (1907), die Villa Osthaus in Hagen von Henry Van de Velde (1906–08), die zweite Villa von Otto Wagner

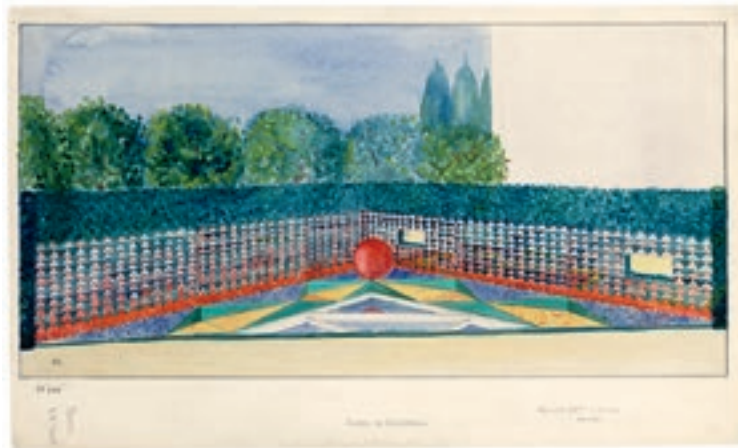
<sup>6</sup> Matthias Boeckl, „Von der Lebensreform zum bürgerlichen Alltag. Die Villenkolonie auf der Hohen Warte“, in: Christoph Thun-Hohenstein, ders., Rainald Franz, Christian Witt-Dörning (Hg.), *Josef Hoffmann 1870–1956. Fortschritt durch Schönheit. Das Handbuch zum Werk*, Basel 2021, S. 53–61.





**Abb. Fig. 7** Robert Mallet Stevens und | and Gabriel Guévrékian Villa Noailles in Hyères, 1925–27

**Abb. Fig. 8** Gabriel Guévrékian Entwurf für den | Design for the Jardin d’Eau et de Lumière, Villa Noailles in Hyères, 1925, Aquarell auf Papier | Watercolor on paper, 38 × 63 cm, Musée des arts décoratifs, Paris



<sup>7</sup> *La Côte d’Azur et la Modernité. 1918–1958*, exh. cat. Réunion des musées nationaux (Paris, 1997), here esp. François Fray, “Le Cap d’Antibes: une modernité tempérée,” pp. 147–48; Annick de Bentheim and François Fray, “Barry Dierks architecte méditerranéen,” p. 149; Charles Astro, “Du Palm Beach au sporting ... L’architecture des loisirs,” pp. 152–53.

<sup>8</sup> Along with Josef Hoffmann’s Austria Pavilion at the *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* in Paris in 1925, Adolf Loos also designed the residence for Dadaist poet Tristan Tzara (1926) and the furnishings for the Kniže fashion salon (1927/28). In addition, numerous projects remained unrealized, such as a house for Josephine Baker and hotels in Nice and Paris. See Matthias Boeckl, Christian Witt-Döring, and Christoph Thun-Hohenstein, eds., *Wege der Moderne. Hoffmann, Loos und die Folgen*, exh. cat. MAK, Vienna (Vienna/Basel, 2014). Overview of Austro-French art relations in Agnes Husslein-Arco, ed., *Wien—Paris. Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderne*, exh. cat. Belvedere, Vienna (Vienna, 2007); latest publication on the subject: Hemma Schmutz and Brigitte Reutner-Doneus, eds., *Jean Egger. Revolutionär der modernen Malerei*, exh. cat. Lentos Kunstmuseum Linz (Klagenfurt, 2023), with a contribution by Matthias Boeckl (esp. in reference to the art relations around Sophie Szeps-Clemenceau).

clientele. Hector Guimard began the sequence in 1893 with the Villa Jassedé in Issy-les-Moulineaux near Paris (fig. 5). In 1898/99 Richard Riemerschmid, co-founder of the “Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk” (Associated Workshops for the Arts in Handicraft) in Munich and later director of the local arts and crafts school, built his own exemplary Villa Riemerschmid. Following Joseph Maria Olbrich’s original initiative, Josef Hoffmann planned a colony of villas at the Hohe Warte in Vienna for artists and friends of the Secession starting in 1899 (fig. 6). Olbrich’s villa for the writer Hermann Bahr in Vienna (1900) was also manifesto-like with programmatic Jugendstil elements (curvilinear openings, the architect’s signature on the facade). Henry van de Velde’s Villa Leuring in Scheveningen (1901–04), Peter Behrens’ own residence in Darmstadt-Mathildenhöhe (1901), Charles Rennie Mackintosh’s Hill House in Helensburgh, Scotland (1902–04), and projects by Victor Horta also belong to this series of early modern pioneer villas and residences in which young architects expressed themselves artistically. Further examples include Mies van der Rohe’s Haus Riehl in Potsdam (1907), Henry van de Velde’s Villa Osthaus in Hagen (1906–08), Otto Wagner’s second villa in Vienna (1912/13), and the Wassermann, Scholl, and Ortmann homes built before World War I by architects Josef Frank, Oskar Strnad, and Oskar Wlach.

The Côte d’Azur tourism industry first developed in the nineteenth century, attracting wealthy princes and guests seeking the highest level of luxury along the French Mediterranean coast. As a result, a distinctive vacation home architecture was born, which distinguished itself from the ordinary construction business and the avant-garde. Several publications have acknowledged the close relationship between architecture and art and society.<sup>7</sup> For the interwar period on the Côte d’Azur, the villa for Viscount Arthur and Viscountess Marie-Laure de Noailles (née Bischoffsheim) in Hyères by Robert Mallet-Stevens and Gabriel Guévrékian (1925–27) (fig. 7–8) as well as the villa E.1027 by Eileen Gray and Jean Badovici (fig. 9), built between 1926 and 1929 in Roquebrune-Cap-Martin and containing 120 square meters of living space, are undoubtedly the finest examples of avant-garde architecture. While he was in Paris during his “exile” from 1923 to 1929, Adolf Loos had already proposed several hotels and villas for the region, but none of them came to fruition (fig. 10).<sup>8</sup> Le Corbusier, too, was unable to build a single villa on the coast. As of 1951, however, he began living in a small wooden hut measuring 3.66 × 3.66 meters on Cap Martin called Cabanon (fig. 11). Eventually, he occupied Eileen Gray’s neighboring villa, E.1027, which she had abandoned in the 1930s and left to her ex-life companion Jean Badovici, for whom Le Corbusier created murals in the house.

in Wien (1912/13) sowie die Häuser Wassermann, Scholl und Ortmann der Architekten Josef Frank, Oskar Strnad und Oskar Wlach, die ebenfalls noch vor dem Ersten Weltkrieg entstanden.

Der Côte-d’Azur-Tourismus hatte bereits im 19. Jahrhundert begonnen und lockte von Anfang an Fürsten und Gäste mit höchsten Ansprüchen an die französische Mittelmeerküste. So begann sich in der Region eine spezielle Ferienhausarchitektur zu entwickeln, die vom alltäglichen Baubetrieb, aber auch von der Avantgarde weitgehend entkoppelt war. In der Literatur wurde diese Architektur in engem Kontext mit Kunst und Gesellschaft bereits ausführlich gewürdigt.<sup>7</sup> In der Zwischenkriegszeit bildeten an der Côte d’Azur die Villa für Vicomte Arthur und Vicomtesse Marie-Laure de Noailles (geb. Bischoffsheim) in Hyères von Robert Mallet-Stevens und Gabriel Guévrékian (1925–27) (Abb. 7–8) sowie die in den Jahren 1926 bis 1929 in Roquebrune-Cap-Martin errichtete, 120 Quadratmeter Wohnfläche umfassende Villa E.1027 von Eileen Gray und Jean Badovici (Abb. 9) den unbestrittenen Höhepunkt der eleganten Avantgarde-Architektur. Schon Adolf Loos hatte zur Zeit seines Pariser „Exils“ 1923 bis 1929 einige Hotels und Villen für die Region vorgeschlagen, die jedoch allesamt nicht realisiert wurden (Abb. 10).<sup>8</sup> Auch Le Corbusier konnte keine einzige Villa an der Küste errichten und bewohnte selbst ab 1951 nur seine Cabanon genannte, 3,66 × 3,66 Meter kleine Holzhütte auf Cap Martin (Abb. 11). In der Folge okkupierte er Eileen Grays benachbartes Haus E.1027, das seine Besitzerin bereits in den 1930er-Jahren verlassen hatte, um es ihrem Ex-Lebensgefährten Jean Badovici zu überlassen, für den Le Corbusier im Haus Wandmalereien anfertigte.

### Die Villen Duby und Dubeau

Der mondäne Widerpart zu Le Corbusier in der Welt der Reichen war der US-amerikanische Architekt Barry Dierks. Er etablierte sich als der Villenplaner der Côte d’Azur und errichtete bis zu 70 Häuser in der Region für prominente Persönlichkeiten, darunter auch William Somerset Maugham. Darüber hinaus wirkte er als Konsulent für zahlreiche weitere Projekte dieser Art. Dierks lebte mit seinem Lebensgefährten Eric Sawyer an der Côte d’Azur.<sup>9</sup> Er war auch an mehreren Planungen der Villa André Dubonnet in Antibes beteiligt, deren Geschichte bereits 1931 begann. Architekt Lucien



**Abb. Fig. 9** Eileen Gray und | and Jean Badovici Villa E.1027, Roquebrune-Cap-Martin, 1926–29

<sup>7</sup> Anne de Margerie (Hg.), 1918–1958. *La Côte d’Azur et la Modernité*, Ausst.-Kat. Musée Picasso, Antibes, Musée national Fernand Léger, Biot, Château-musée et musée Renoir, Cagnes-sur-Mer u. a., Paris 1997, hier bes. François Fray, “Le Cap d’Antibes. Une modernité tempérée”, S. 147–148; Annick de Bentheim, ders., “Barry Dierks architecte méditerranéen”, S. 149; Charles Astro, “Du Palm Beach au sporting ... L’architecture des loisirs”, S. 152–153.

<sup>8</sup> Neben dem Österreich-Pavillon von Josef Hoffmann auf der *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* 1925 in Paris war Adolf Loos mit der Errichtung des Wohnhauses für den dadaistischen Dichter Tristan Tzara (1926) und der Einrichtung des Modesalons Kniže (1927/28) aktiv. Hinzu kommen zahlreiche nicht realisierte Projekte wie das Haus für Josephine Baker sowie Hotels in Nizza und Paris. Vgl. Matthias Boeckl, Christian Witt-Döring, Christoph Thun-Hohenstein (Hg.), *Wege der Moderne. Hoffmann, Loos und die Folgen*, Ausst.-Kat. MAK, Wien, Basel 2014. – Überblick zu den austro-französischen Kunstbeziehungen in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), *Wien – Paris. Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderne*, Ausst.-Kat. Belvedere, Wien, Wien 2007. – Jüngste Publikation zum Thema: Hemma Schmutz, Brigitte Reutner-Doneus (Hg.), *Jean Egger. Revolutionär der modernen Malerei*, Ausst.-Kat. Lentos Kunstmuseum Linz, Klagenfurt 2023, u. a. mit einem Beitrag von Matthias Boeckl (bes. die Darstellungen der Kunstbeziehungen um Sophie Szeps-Clemenceau).

<sup>9</sup> François Fray, “La clientèle de l’architecte Barry Dierks sur la Côte d’Azur”, in: *In Situ. Revue de patrimoines*, Nr. 4, 2004, journals.openedition.org/insitu/2131, letzter Abruf 17.1.2023.





**Abb. Fig. 10** Adolf Loos Entwurf für die | Design for Villa Paul Verdier, Le Lavandou bei | near Toulon, 1923, Aquarell auf Papier | Watercolor on paper, 27 x 37,8 cm, Albertina, Wien | Vienna

### Villas Duby and Dubeau

The sophisticated counterpart to Le Corbusier in the world of the rich and famous was the U.S. architect Barry Dierks. He established himself as the villa planner of the Côte d'Azur and constructed as many as seventy houses in the region for prominent figures, including William Somerset Maugham. Additionally, he served as a consultant on several other projects of this type. Dierks lived with his partner Eric Sawyer on the Côte d'Azur.<sup>9</sup> He also had a hand in several plans for the Villa André Dubonnet in Antibes, the story of which began as early as 1931. According to conservator François Fray,<sup>10</sup> architect Lucien Stable<sup>11</sup> from Cannes planned Villa Siroc for British couple Mary Graham Kennard and Sir Coleridge Arthur Fitzroy Kennard, a secretary to the British legation in France. However, the construction remained unfinished, and the 30-hectare property on the northern edge of Cap d'Antibes was auctioned off in 1934. This unfinished structure was later transformed into the present guest house. It has been remodeled several times, is overgrown, and has been designated a historical property. Its ownership status between 1934 and 1949 remains to be clarified.

André Dubonnet, the heir to the Dubonnet aperitif company and a racecar driver and inventor, acquired the property in 1949. He commissioned Barry Dierks and the architectural firm Cabinet J.J. & M.P. Rainaut to renovate the unfinished former Villa Siroc between 1949 and 1953, with the Société Anonyme Siroc as the contractor. Andrée Higgins designed the interior, and the house was renamed "Villa Duby." During this same period, Dubonnet commissioned Cabinet J.J. & M.P. Rainaut to construct a second house between the old villa (Duby) and the sea cliffs, extending eastward: The new "Villa Dubeau," its gentle zigzag style typical of the early post-1945 era of prosperity. It was an elegant, flat-roofed cubic building, built as a one-story structure on the south end, with a superimposed upper level on the northern third containing two bedrooms and access to roof terraces. After its completion, Dubonnet occasionally let friends use the house for vacations, including the sons of the property's original builder, Mary Graham Kennard.<sup>12</sup>

The remaining outline of the Villa Dubeau's original buildings from the 1950s is reminiscent of elegant avant-garde villas by Robert Mallet-Stevens, Eileen Gray, and Jean Badovici from the 1920s and 1930s, albeit on a smaller scale. They consist of elongated, slender cuboids that follow, as in the case of Villa Noailles in Hyères (Mallet-Stevens) and the famed house E.1027 by Eileen Gray in Roquebrune-Cap-Martin, the contours of the hillside due to their location. The flat structures nestle into the slope and descend in several levels, occasionally creating extensive "landscapes" with multiple

<sup>9</sup> François Fray, "La clientèle de l'architecte Barry Dierks sur la Côte d'Azur," *In Situ. Revue de patrimoines*, no. 4 (2004), <https://journals.openedition.org/insitu/2131> (accessed January 17, 2023).

<sup>10</sup> Fray 2004 (see note 9); [dossiersinventaire.maregionsud.fr/dossier/maison-dite-villa-mary-graham/ffa88faa-caf6-4aee-bc4e-b8414cabea5d](https://dossiersinventaire.maregionsud.fr/dossier/maison-dite-villa-mary-graham/ffa88faa-caf6-4aee-bc4e-b8414cabea5d) (accessed on March 29, 2023; thanks to Ulrike Ritter for retrieving this information).

<sup>11</sup> [pss-archi.eu/architecte/9813](https://pss-archi.eu/architecte/9813) (accessed January 17, 2023).

<sup>12</sup> See note 10: <https://dossiersinventaire.maregionsud.fr/dossier/maison-dite-villa-mary-graham/ffa88faa-caf6-4aee-bc4e-b8414cabea5d>

Stable aus Cannes<sup>10</sup> plante damals laut Konservator François Fray<sup>11</sup> die Villa Siroc für das britische Ehepaar Maria Graham Kennard und Sir Coleridge Arthur Fitzroy Kennard, einen Sekretär der britischen Gesandtschaft in Frankreich. Der Bau blieb jedoch unvollendet und die 30 Hektar umfassende Liegenschaft am Nordrand des Cap d'Antibes wurde 1934 versteigert. Beim unvollendeten Bau handelt es sich um das bis heute mehrfach umgebaute, stark eingewachsene und unter Denkmalschutz stehende Gästehaus des Anwesens. Die Besitzverhältnisse in den Jahren zwischen 1934 und 1949 sind noch unklar.

1949 erwarb der Erbe des Aperitif-Unternehmens Dubonnet, der Erfinder und Rennfahrer André Dubonnet, die Liegenschaft. Zwischen 1949 und 1953 ließ er die unvollendete ehemalige Villa Siroc von Barry Dierks und dem Architekturbüro Cabinet J.J. & M.P. Rainaut unter der Bauherrenschaft der Société Anonyme Siroc renovieren. Das Interieur wurde von Andrée Higgins gestaltet und das Haus in „Villa Duby“ umbenannt. Gleichzeitig ließ Dubonnet im Osten zwischen der alten Villa (Duby) und den Meeresfelsen vom Cabinet J.J. & M.P. Rainaut ein zweites Haus errichten: die neue „Villa Dubeau“ in ihrem typisch sanften Zickzackschwung der frühen Wohlstandsära nach 1945. Es handelt sich um einen eleganten, kubischen Flachbau, dessen Südende eingeschossig ausgeführt wurde und dessen nördliches Drittel zusätzlich zwei aufgesetzte Schlafzimmer im Obergeschoss sowie Zugang zu Dachterrassen bot. Nach der Fertigstellung überließ Dubonnet das Haus zur Feriennutzung gelegentlich auch Freunden, etwa den beiden Söhnen der ursprünglichen Bauherrin des Anwesens, Maria Graham Kennard.<sup>12</sup>

Der in seinen Umrissen heute noch vorhandene Bestand der Villa Dubeau erinnert im Zustand der 1950er-Jahre deutlich an die Struktur der eleganten Avantgarde-Villen von Robert Mallet-Stevens sowie von Eileen Gray und Jean Badovici aus den 1920er- und 1930er-Jahren in kleinerem Format: Es sind lang gezogene, schlanke Quader, die – im Fall der Villa Noailles in Hyères (Mallet-Stevens) und dem berühmten Haus E.1027 von Eileen Gray in Roquebrune-Cap-Martin – der Hanglage geschuldet den Höhenlinien folgen. Die flachen Baukörper sind an den Abhang geschmiegt und stufen sich abwärts in mehrere Ebenen ab, sodass auch im Inneren der Häuser mitunter ganze „Landschaften“ mit verschiedensten Niveaus und spektakulären Ausblicken entstehen. Man Ray hat dies 1929 in seinem legendären Film *Les*

<sup>10</sup> [pss-archi.eu/architecte/9813](https://pss-archi.eu/architecte/9813), letzter Abruf 17.1.2023.

<sup>11</sup> Fray 2004; [dossiersinventaire.maregionsud.fr/dossier/maison-dite-villa-mary-graham/ffa88faa-caf6-4aee-bc4e-b8414cabea5d](https://dossiersinventaire.maregionsud.fr/dossier/maison-dite-villa-mary-graham/ffa88faa-caf6-4aee-bc4e-b8414cabea5d), letzter Abruf 29.3.2023, Dank an Ulrike Ritter für den Hinweis.

<sup>12</sup> Ebd.

**Abb. Fig. 11** Le Corbusier Cabanon, Cap Martin, 1951







Abb. Fig. 12 Villa Dubonnet, Vogelschau | Bird's-eye view, 1950er-Jahre | 1950s

elevations and impressive views, as documented by Man Ray in his legendary avant-garde film *Les Mystères du château du Dé* (The mysteries of the Château of Dice) at the Villa Noailles in 1929. Le Corbusier lived in his small "Cabanon des vacances" below villa E.1027.

Although the terrain of the Villa Dubeau is almost flat, the slender structure nevertheless follows the shallow elevations and curved coastline of the small cape near Antibes in the manner described above, leaving plenty of space for a sophisticated outdoor design with a view of the sea, used above all for the installation of a swimming pool in the typical shape of the period and for egress to the sea via the bamboo bar (fig. 12 and p. 211). A number of surviving photographs and reports from the tabloid press provide glimpses of the interior of the villa as well as of the many prominent guests that the "aperitif king" André Dubonnet—whose grandfather Joseph Dubonnet invented the beverage of the same name—hosted there and who, as mentioned earlier, lived the ultimate "jet-set life" as a racing driver and car designer. House guests included U.S. Senator John F. Kennedy, shipowner Aristotle Onassis, and Giovanni Agnelli, heir to the Fiat company.<sup>13</sup>

In May 1956, *femina-illustration* published a colored illustrated report titled "La Villa Dubo, Dubon, Dubonnet," written by an anonymous author in Paris. Media outlets also circulated the names "Villa Dubeau" for the new main house and "Villa Duby" for the older and smaller guest house (the former Villa Siroc embedded at its core). André Dubonnet was listed as the building's owner and "Marc Raynaud" (recte Cabinet J.J. & M.P. Rainaut) as the architect.<sup>14</sup> This article shows several interior views, including a terrace salon with a bamboo bar and a salon with an early Renaissance fireplace from a "Louis XI" château (!). "Dubo-Dubon-Dubonnet" is said to have been engraved at the property's entrance.<sup>15</sup> Based on a British press release, *Der Spiegel* published an eighteen-line note in 1958 stating that tycoon Helmut Horten had purchased "the villa of the French 'aperitif king' André Dubonnet, situated on Cap d'Antibes" for one million German marks. It also mentioned that it had apparently belonged to a "British nobleman" until 1950.<sup>16</sup>

Around the time of Helmut Horten's purchase in 1958, eight years before he married and even before his renovations began, he visited the property with his Lithuanian-American friend and business partner Joseph Kazickas. There was talk of constructing a separate building for employees

*mystères du château du Dé* für die Villa Noailles mit den Mitteln der Avantgarde dokumentiert. Le Corbusier bewohnte unterhalb der Villa E.1027 sein kleines Cabanon.

Im Falle der Villa Dubeau ist das Terrain fast flach, der schlanke Baukörper folgt aber dennoch im beschriebenen Sinne den seichten Höhen- und gebogenen Küstenlinien des kleinen Kaps bei Antibes, sodass zum Meer hin viel Fläche für anspruchsvolle Freiraumgestaltung – genutzt vor allem für die Anlage des zeittypisch geformten Swimmingpools und für den Abgang zum Meer über die Bambusbar – zur Verfügung blieb (Abb. 12 und s. 211). Das Innenleben der Villa ist in Berichten der *Yellow Press* und wenigen erhaltenen Fotos dokumentiert, vor allem auch die zahlreichen prominenten Gäste des „Aperitifkönigs“ André Dubonnet – sein Großvater Joseph Dubonnet hatte das gleichnamige Getränk erfunden –, der wie oben erwähnt passionierter Rennfahrer und Autodesigner war und generell ein exemplarisches „Jetset-Leben“ führte. Zu den großen Namen der Hausgäste zählen etwa US-Senator John F. Kennedy, Reeder Aristoteles Onassis oder Fiat-Erbe Giovanni Agnelli.<sup>13</sup>

Im Mai 1956 erschien in Paris das Magazin *femina-illustration* mit der farbig illustrierten Reportage *La Villa Dubo, Dubon, Dubonnet* von einem anonymen Autor. Auch die Namen „Villa Dubeau“ für das neue Haupthaus und „Villa Duby“ für das ältere und kleinere Gästehaus (im Kern die ehemalige Villa Siroc) kursierten in den Medien. Als Bauherr wird André Dubonnet angegeben, als Architekt „Marc Raynaud“ (recte: Cabinet J.J. & M.P. Rainaut).<sup>14</sup> Zu sehen sind zahlreiche Innenräume, unter denen der Terrassensalon mit einer Bar aus Bambus und ein Salon mit einem Frührenaissance-Kamin aus einem Louis-XI-Schloss (!) beeindruckten. Am Eingang des Anwesens sei die Inschrift „Dubo-Dubon-Dubonnet“ angebracht.<sup>15</sup> Im Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* erschien 1958 eine 18-zeilige Notiz nach einer britischen Pressemeldung, wonach der Kaufhaus-Tycoon Helmut Horten für 1 Million D-Mark „die auf Cap d'Antibes [...] gelegene Villa des französischen ‚Aperitif-Königs‘ André Dubonnet“ erworben habe. Bis 1950 habe sie „einem britischen Adeligen“ gehört.<sup>16</sup>

Rund um den Ankauf durch Helmut Horten 1958, acht Jahre vor seiner Heirat und noch vor seinen eigenen Umbauten, besuchte dieser mit seinem

<sup>13</sup> Stamm Planungsgruppe, Konzeptpapier Umbau Villa Dubeau, um 2020, Heidi Horten Collection, Archiv.

<sup>14</sup> „La Villa Dubo, Dubon, Dubonnet“, in: *femina-illustration*, Mai 1956, S. 68–75; vgl. auch „Ils ont choisi le Sud“, in: *Maison & Jardin*, Nr. 38, August 1956, S. 80–83.

<sup>15</sup> Stamm Planungsgruppe, Konzeptpapier Umbau Villa Dubeau, um 2020, Heidi Horten Collection, Archiv.

<sup>16</sup> *Der Spiegel*, 14.5.1958, S. 61; vgl. auch Agnes Husslein-Arco, „Heidi Goëss-Horten. Annäherungen an eine Biografie“, in: dies. (Hg.), *LOOK*, Ausst.-Kat. Heidi Horten Collection, Wien, Wien 2022, S. 308–316, hier S. 310.

Abb. Fig. 13 Küste vor der | Coast in front of the Villa Dubeau, 1950er-Jahre | 1950s

Abb. Fig. 14 Villa Dubeau, Gartenansicht | Garden view, 1960er-Jahre | 1960s



<sup>13</sup> Stamm Planungsgruppe, concept paper for the conversion of Villa Dubeau, c. 2020, archive of the Heidi Horten Collection.

<sup>14</sup> „La Villa Dubo, Dubon, Dubonnet“, *femina-illustration*, May 1956, pp. 68–75; cf. also „Ils ont choisi le Sud“, in *Maison & Jardin*, no. 38, August 1956, pp. 80–83.

<sup>15</sup> Stamm Planungsgruppe, c. 2020 (see note 13).

<sup>16</sup> *Der Spiegel*, May 14, 1958, p. 61; see also Agnes Husslein-Arco, „Heidi Goëss-Horten. Annäherungen an eine Biografie“, in *LOOK*, ed. Agnes Husslein-Arco, exh. cat. Heidi Horten Collection, Vienna (Vienna, 2022), pp. 308–316, p. 310.



that would be connected to the villa by a tunnel. During the visit, some remodeling ideas emerged.<sup>17</sup> Among these were a flying roof, changes to the open space and outbuildings on the landward and seaward sides, and minor changes to the interior of the main house by unknown planners (perhaps in consultation with Horten's house architects Walter Brune, Helmut Rhode/RKK, or Helmut Hentrich/HPP), which are difficult to re-establish. Nevertheless, many of André Dubonnet's furnishings, as featured for instance in the series of photographs published in the *femina-illustration* magazine in 1956, including the bamboo bar by the pool, were preserved for the time being. Heidi and Helmut Horten shared the villa from 1966 until Helmut's death in 1987; the villa's interior was then further renovated by the now sole owner, including removing Dubonnet's bamboo bar. The guest house features murals by German artist Stefan Szczesny, a pioneer of the New Wild painting movement of the 1980s. A succession of architects planned the renovations, starting with Carlo Rampazzi of Ascona (1995–96), then Guilhelm & Guilhelm of Cannes (2015–18), and then Heino Stamm of Munich (finally completed in 2021).<sup>18</sup> Heidi Horten stayed at the villa one last time in 2021.

### *Sunshine, the arts, and the sea*

Helmut and Heidi Horten's residence in Antibes echoes the traditional style of many elegant villas along the Côte d'Azur. Here, a relaxed summer lifestyle is closely linked to the beauty of the surroundings and, in Heidi Horten's case, intimately tied to artistic inspiration. The setting for this life, which like-minded members of an affluent international society were able to engage closely through frequent visits, including on their large yachts, was not only characterized by the famous scenery but also by the distinct architecture of the buildings and open spaces, blending tradition and innovation to suit the tastes of home builders. The spectrum of styles ranged from the extremes of a Béatrice Ephrussi-Rothschild still building in the 1850s style in 1906 to the famous Art Deco pioneer Robert Mallet-Stevens, a nephew of Josef Hoffmann's client Susanne Stoclet-Stevens, to Eileen Gray and Jean Badovici as well as Le Corbusier. This spectrum places André Dubonnet and the Cabinet J.J. & M.P. Rainaut within the Zeitgeist mainstream, i.e., processing progressive models in a way that was perceived as "modern" and received as such within the media.<sup>19</sup> Thus, in both Dubonnet's and Horten's eras, this processing was indicative of the way of life of the times and, as such, remains a most valuable cultural-historical record.

litauisch-amerikanischen Freund und Geschäftspartner Joseph Kazickas die Liegenschaft. Dabei ist von einem eigenständigen Gebäude für die Mitarbeiter die Rede, das mit der Villa durch einen Tunnel verbunden sei. Im Zuge der Besichtigung entstanden einige Ideen für den Umbau.<sup>17</sup> Dieser umfasste eine Umgestaltung der Dachlandschaft mit einem Flugdach, Umbauten in den Freiräumen und Nebengebäuden an der Land- und an der Seeseite sowie geringfügige Änderungen im Inneren des Haupthauses von bislang unbekanntem Planern (eventuell unter Beratung durch Hortens Hausarchitekten Walter Brune, Helmut Rhode / RKK oder Helmut Hentrich / HPP), die kaum rekonstruierbar sind. Große Teile von André Dubonnet's Ausstattung, die unter anderem in der Fotoserie der Zeitschrift *femina-illustration* 1956 zu sehen sind, darunter auch die Bambusbar am Pool, blieben jedenfalls vorerst erhalten.

Nach der gemeinsamen Nutzung der Villa durch Heidi und Helmut Horten ab 1966 und dem Tod Helmut's 1987 erfolgten profundere Adaptierungen der Innenräume durch die nunmehrige Alleinbesitzerin, unter anderem die Entfernung von Dubonnet's Bambusbar. Die Umbauten wurden nacheinander von den Architekten Carlo Rampazzi aus Ascona (1995/96), von Guilhelm & Guilhelm aus Cannes (2015–18) sowie zuletzt von Heino Stamm aus München geplant und schließlich 2021 fertiggestellt.<sup>18</sup> In diesem Jahr hielt sich Heidi Horten auch zuletzt in der Villa auf.

### *Sonne, Kunst und Meer*

Wie viele andere elegante Villen an der Côte d'Azur steht Helmut und Heidi Hortens Haus in Antibes in der Tradition einer entspannten sommerlichen Lebensweise, die eng mit der Schönheit des Ortes und – im speziellen Fall mit Heidi Hortens Kunstsammlung – auch eng mit künstlerischen Inspirationen verbunden ist. Das Setting dieses Lebens, in dem sich Gleichgesinnte einer wohlhabenden internationalen Gesellschaft mit viel Freizeit durch häufige gegenseitige Besuche, auch auf ihren großen Yachten, intensiv austauschten, bildete neben der berühmten Landschaftsszenerie vor allem auch eine spezielle Architektur für Bauten und Freiräume, die je nach Bauherr Tradition und Innovation verband. Von den Extrempunkten einer Béatrice Ephrussi-Rothschild, die noch 1906 wie im Stil der 1850er-Jahre baute, über den berühmten Art-déco-Pionier Robert Mallet-Stevens, einen Neffen von Josef Hoffmann's Bauherrin Susanne Stoclet-Stevens, bis zu Eileen Gray und Jean Badovici sowie zu Le Corbusier spannte sich ein weites Spektrum der Möglichkeiten. André Dubonnet und das Cabinet J.J. & M.P. Rainaut sind in diesem Spektrum im Zeitgeist-Mainstream zu verorten, also in der Verarbeitung der avancierten Beispiele in einem typischen Stil, der allgemein als „modern“ verstanden und medial auch so rezipiert wurde.<sup>19</sup> So war diese Verarbeitung zu Dubonnet's wie zu Hortens Zeiten ein typisches Symbol der Lebensweise einer Ära und ist in diesem exemplarischen Charakter bis heute ein kulturhistorisch überaus wertvolles Zeitdokument.

<sup>17</sup> Joseph Kazickas, *Wege der Hoffnung. Flucht, Emigration und Rückkehr in ein freies Litauen* (Berlin, 2014), p. 225.

<sup>18</sup> [stamm-planungsgruppe.com/?projekte=villa-cote-dazur-2](http://stamm-planungsgruppe.com/?projekte=villa-cote-dazur-2) (accessed January 30, 2023).

<sup>19</sup> See Martin Feiersinger and Werner Feiersinger, *Italomodern. Architektur in Oberitalien 1946–1976*, 2 vols., exh. cat. vai Vorarlberger Architektur Institut, Dornbirn (Innsbruck/Zürich, 2016).

<sup>17</sup> Joseph Kazickas, *Wege der Hoffnung. Flucht, Emigration und Rückkehr in ein freies Litauen*, Berlin 2014, S. 225.

<sup>18</sup> [stamm-planungsgruppe.com/?projekte=villa-cote-dazur-2](http://stamm-planungsgruppe.com/?projekte=villa-cote-dazur-2), letzter Aufruf 30.1.2023.

<sup>19</sup> Vgl. Martin Feiersinger, Werner Feiersinger, *Italomodern. Architektur in Oberitalien 1946–1976*, 2 Bde., Ausst.-Kat. vai Vorarlberger Architektur Institut, Dornbirn, Aut. Architektur und Tirol, Innsbruck, Zürich 2016.





*Rendez-vous  
à la campagne*





Camille Pissarro *La prairie de Moret*, 1901  
Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 55,3 x 65,4 cm

→ Maurice Utrillo *Rue sous la neige à Sannois*, ca. 1914, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 47,5 x 56 cm







## Odilon Redon *Bouddha marchant dans les fleurs*

Einen Wanderstab in der rechten Hand haltend und die linke zur Ermüdungsgeste erhoben, scheint Redons Buddha entgegen dem, was der Titel suggeriert, auf dem Pfad unter der Pappelfeige in geistiger Versunkenheit zu verharren. Eine Aura umgibt den spirituellen Wanderer und unterstreicht die höhere Bewusstseinssebene, in der er sich befindet. Mit seinen geschlossenen Augen steht er in Harmonie mit der ihn umgebenden Materie, deren vielfarbige Vegetation wiederum mit der Buntheit seines Gewandes korrespondiert.

Die von mystischer Andacht durchdrungene Komposition *Bouddha marchant dans les fleurs* (Buddha unter Blumen wandelnd) (s. 234) ist eine Synthese von Redons westlich geprägter Rezeption der östlichen Religion und seiner tiefen geistigen Verschmelzung mit der Natur. Subtile, symbolträchtige Farben und die Fähigkeit, seinen fantastischen Pflanzen ein realitätsnahes Aussehen zu geben, sind Ausdruck seines sehr persönlichen ästhetischen Vokabulars.

Odilon Redon, einer der Hauptvertreter des französischen Symbolismus, wurde frühzeitig von seinem Freund, dem Botaniker Armand Clavaud, nicht nur in die Welt der Pflanzen eingeführt, sondern „er erzählte [ihm] auch von indischen Gedichten“.<sup>1</sup> Er kannte die neuesten Publikationen der 1890er-Jahre über das Leben des um 500 v. Chr. wirkenden indischen Weisheitslehrers und Religionsstifters Siddhartha Gautama. Die Lehren der Theosophischen Gesellschaft<sup>2</sup>, die für die Verbreitung buddhistischer Erkenntnisse in gebildeten Kreisen an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert bedeutend waren, faszinierten den Maler ebenso. Ohne diese literarischen Einflüsse und persönlichen Begegnungen lässt sich die Entwicklungsgeschichte von Redons Buddha-Darstellungen (Abb. 1) nicht erklären.<sup>3</sup> Hingegen kann ausgeschlossen werden, dass sie für den Künstler mit einem religiösen Auftrag verbunden waren. Redon, der sich immer dagegen gewehrt hat, irgendeine Religion anzunehmen, wünschte sich, die „völlige Neutralität, die [er] hinsichtlich der Bedeutung und Tragweite [seiner] Werke stets bewahrt habe“;<sup>4</sup> nicht zu vergessen.

← Odilon Redon *Bouddha marchant dans les fleurs*, 1905, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 73,3 × 56,8 cm

<sup>1</sup> „Il me parlait des poèmes indous [...]“ Odilon Redon, *A soi-même. Journal (1867–1915). Notes sur la vie, l’art et les artistes*, Paris 1922, S. 19f.

<sup>2</sup> Die Theosophische Gesellschaft, die sich die Errichtung einer alle Religionen umfassenden Weltreligion und die universelle Menschenverbrüderung zum Ziel machte, wurde 1875 in New York gegründet und später nach Indien verlegt.

<sup>3</sup> Vgl. Redons Illustrationen aus der düsteren Reihe der *Noirs* zu Gustav Flauberts Werk *Die Versuchung des heiligen Antonius*, Lithografiefolge (1896); Alec Wildenstein, *Odilon Redon. Catalogue raisonné de l’œuvre peint et dessiné*, Bd. 1: *Portraits et figures*, Paris 1992, Nr. 681–683a.

<sup>4</sup> „Je ne voudrais pas de méprise, ni qu’on oublîât, surtout, la totale neutralité que j’ai toujours gardée sur la signification et la portée de mes ouvrages. [...]“ Brief an Maurice Denis, 4.7.1911, zit. nach: Dario Gamboni, „Une irradiation des choses pour le rêve“. Les pastels d’Odilon Redon“, in: *Le mystère et l’éclat. Pastels du Musée d’Orsay*, Ausst.-Kat. Musée d’Orsay, Paris, Paris 2008, S. 102–125, hier S. 105, Fußnote 46.



We see Redon's Buddha with a walking stick in his right hand and his left raised in a gesture of encouragement. Despite the suggestion of the title, he appears in rapt spiritual contemplation on the path under the sacred fig tree. An aura surrounds the spiritual wanderer, evoking the higher level of consciousness he inhabits. With his eyes closed, he stands in harmony with the multicolored vegetation that surrounds him and that resonates with the brilliance of his robes.

Imbued with mystical reverence, the composition *Bouddha marchant dans les fleurs* (Buddha walking among flowers) (p. 234) is a synthesis of Redon's Westernized understanding of Eastern religion and his deep spiritual fusion with nature. Subtle, symbolic colors and his ability to realistically render these fantastical plants reflect his very personal aesthetic vocabulary.

Odilon Redon, one of the leading exponents of French Symbolism, was introduced early on to the world of plants by his botanist friend Armand Clavaud, who "also told [him] about Indian poems."<sup>1</sup> Redon was familiar with the latest publications from the 1890s on the life of the Indian spiritual teacher and founder of the religion, Siddhartha Gautama, active around 500 BCE. The painter was also fascinated by the teachings of the Theosophical Society,<sup>2</sup> which were instrumental in spreading Buddhist knowledge among educated circles at the turn of the twentieth century. Without these literary influences and personal encounters, the development of Redon's depictions of the Buddha (fig. 1) cannot be explained.<sup>3</sup> However, it can be ruled out that the artist was commissioned to make these works for religious purposes. Having abstained from adopting any religion, Redon always sought to keep in mind the "complete neutrality that [he] continuously maintained as to the meaning and scope of [his] works."<sup>4</sup>

<sup>1</sup> "Il me parlait des poèmes indous [...]" Odilon Redon, *A soi-même. Journal (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes* (Paris, 1922), p. 19-20.

<sup>2</sup> The Theosophical Society, whose goal was to establish a world religion encompassing all faiths as well as universal fellowship, was established in New York in 1875 and eventually moved to India.

<sup>3</sup> See Redon's illustrations from his grim series entitled *Noirs* based on Gustav Flaubert's work *The Temptation of St. Anthony*, lithography series (1896); Alec Wildenstein, *Odilon Redon. Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné*, vol. 1, *Portraits et figures* (Paris, 1992), nos. 681-683a.

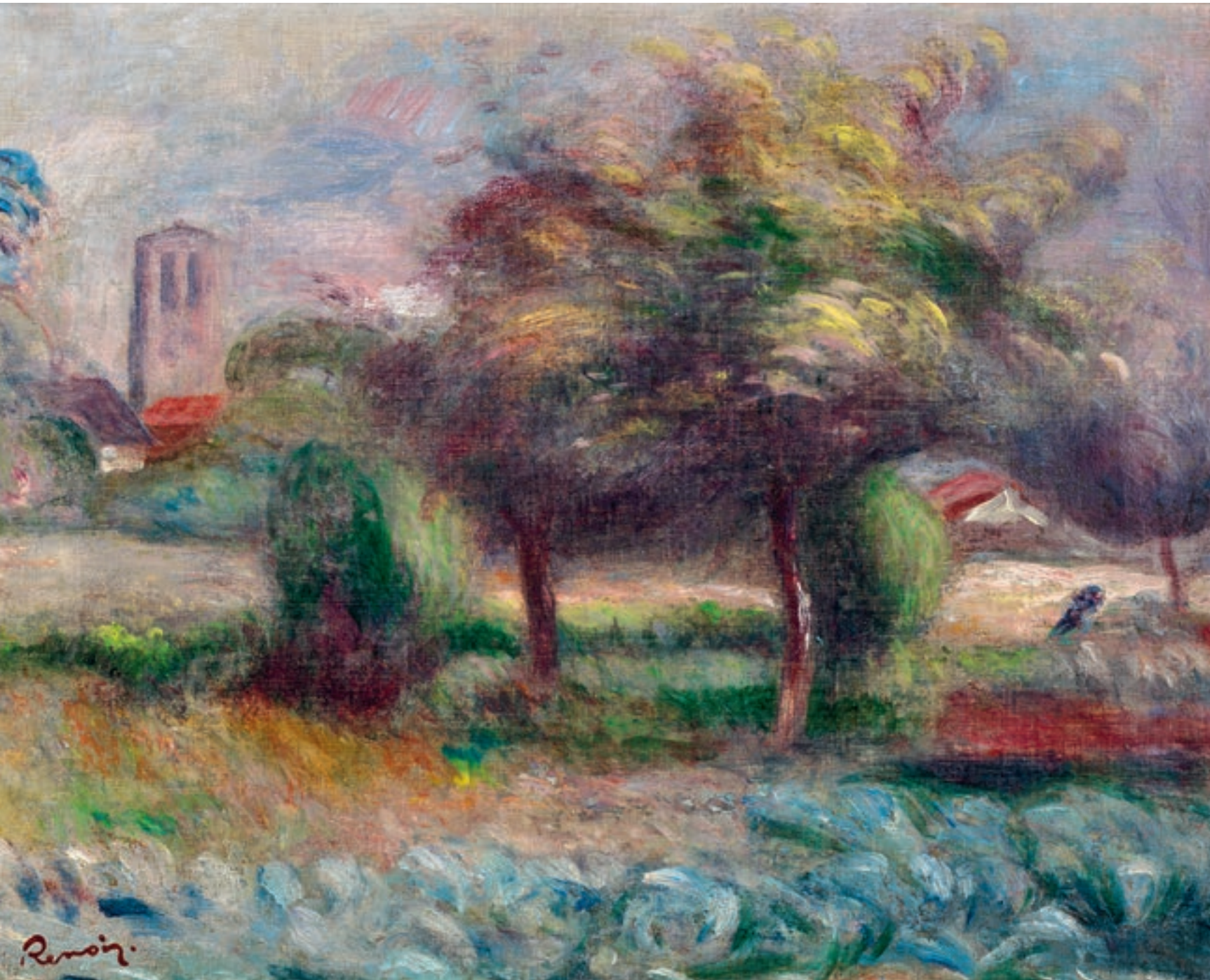
<sup>4</sup> "Je ne voudrais pas de méprise, ni qu'on oubliât, surtout, la totale neutralité que j'ai toujours gardée sur la signification et la portée de mes ouvrages. [...]" Letter to Maurice Denis, July 4, 1911, as cited in Dario Gamboni, "'Une irradiation des choses pour le rêve.' Les pastels d'Odilon Redon," in *Le mystère et l'éclat. Pastels du Musée d'Orsay*, exh. cat. Musée d'Orsay, Paris (Paris, 2008), pp. 102-25, here p. 105, footnote 46.

Abb. Fig. 1 Odilon Redon *Buddha*, 1906/07, Pastell | Pastel, 90 x 73 cm, Musée d'Orsay, Paris



Maurice Denis *Saint sacrement à l'autel bleu*, 1898/99, Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 37,5 x 31 cm





Pierre-Auguste Renoir *Paysage bleu*, 1890,  
Aquarell auf Papier | Watercolor on paper,  
19 x 26 cm

← Pierre-Auguste Renoir *Paysage à midi*,  
ca. 1900, Öl auf Leinwand | Oil on canvas,  
33,7 x 41,5 cm





Gustave Loiseau *La Dordogne à Beynac*,  
1926, Öl auf Leinwand | Oil on canvas,  
86,4 × 101,7 cm

→ Maurice de Vlaminck *Le pont*, ca. 1910  
Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 73,4 × 93,3 cm







*Rendez-vous  
dans le parc*



*Rendez vous dans le parc*

→ **Claude Lalanne** *Pomme (très grande)*,  
2006, Bronze, 250 x 220 cm

**François Xavier Lalanne** *La grande*  
*ourse*, 1994, Bronze, 200 x 100 x 100 cm





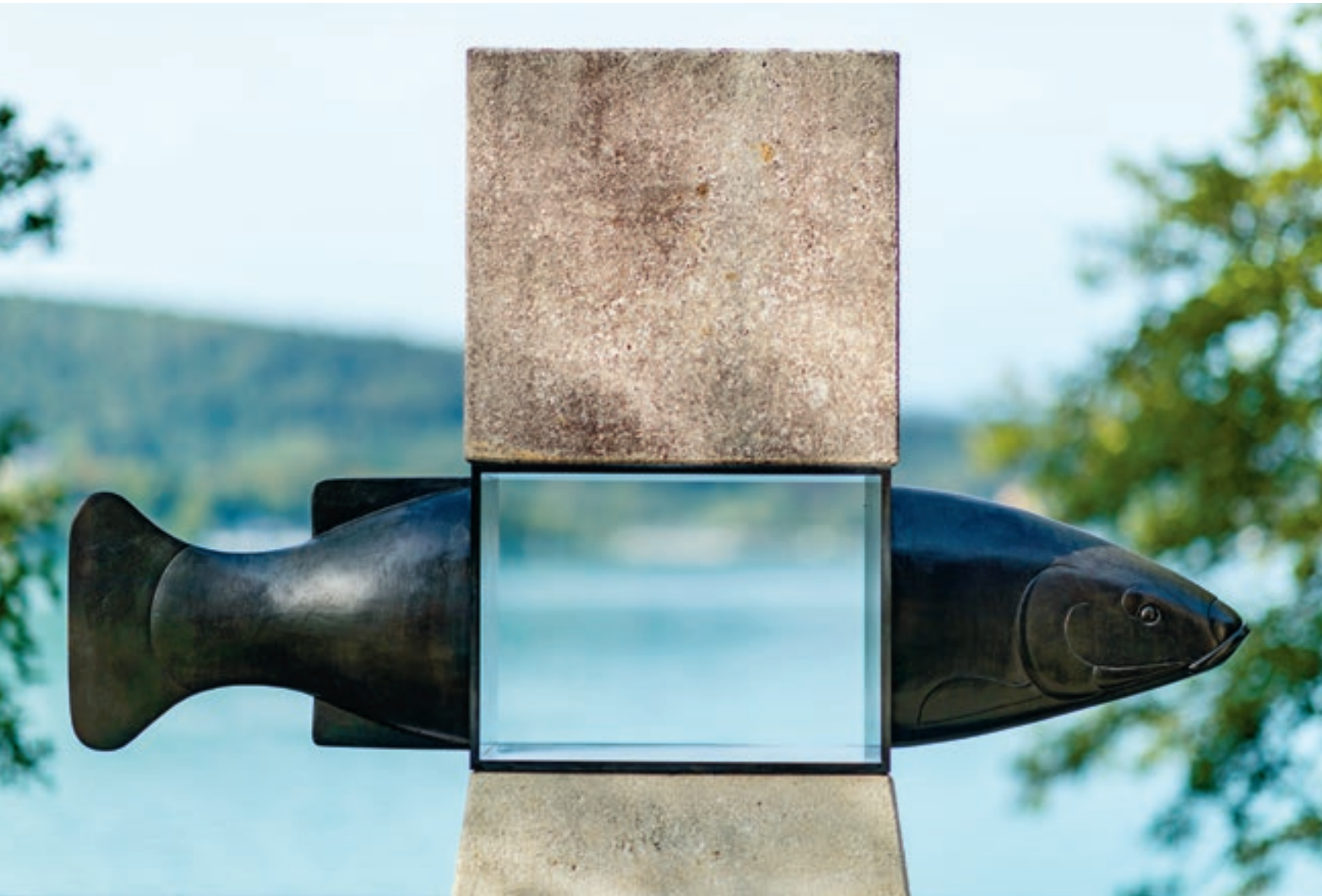


← Claude Lalanne *Trône de Pauline*, 1990  
Bronze, 201 x 61 x 61 cm

Claude Lalanne *Choupatte (très grand)*,  
2007/12, Bronze und Kupfer | Bronze and copper,  
122 x 123 x 123 cm







François Xavier Lalanne *Poisson paysage*,  
1990, Bronze und Stein | Bronze and stone,  
36,5 x 147 x 35 cm



## Ausgestellte Werke | List of Works

|   |  |
|---|--|
| <b>Pierre Bonnard</b> <div>1867–1947</div>  |  |
| <span></span>   |  |
| <i>Le Cannel, la route rose</i> (Le Cannel, die rosa Straße   <b>Le Cannel, the Pink Road</b> ), 1935 |  |
| Öl auf Leinwand   <b>Oil on canvas</b> , 55,5 × 63 cm   |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1999  |  |

|   |  |
|---|--|
| <span></span>   |  |
| <i>Le Cannel, la route rose</i> (Le Cannel, die rosa Straße   <b>Le Cannel, the Pink Road</b> ), 1935 |  |
| Öl auf Leinwand   <b>Oil on canvas</b> , 55,5 × 63 cm   |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1999  |  |
| <span></span>   |  |
| <i>Le Cannel, la route rose</i> (Le Cannel, die rosa Straße   <b>Le Cannel, the Pink Road</b> ), 1935 |  |
| Öl auf Leinwand   <b>Oil on canvas</b> , 55,5 × 63 cm   |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1999  |  |

|   |  |
|---|--|
| <b>Georges Braque</b> <div>1882–1963</div>  |  |
| <span></span>   |  |
| <i>Théière et citron</i> (Teekanne und Zitrone   <b>Tea Pot and Lemon</b> ), 1958 |  |
| Öl auf Leinwand   <b>Oil on canvas</b> , 24,5 × 41,2 cm                           |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1969  |  |

|   |  |
|---|--|
| <i>L’oiseau jaune</i> (Der gelbe Vogel   <b>The Yellow Bird</b> ), 1959 |  |
| Farblithografie   <b>Color lithograph</b> , 40 × 57 cm                  |  |
| Ankauf vor   <b>Acquisition before</b> 1987                             |  |

|   |  |
|---|--|
| <i>Les étoiles</i> (Die Sterne   <b>The Stars</b> ), 1959 |  |
| Farblithografie   <b>Color lithograph</b> , 32 × 37,5 cm  |  |
| Ankauf vor   <b>Acquisition before</b> 1987               |  |

|  |  |
|--|--|
| <i>La barque sur la grève</i> (Das Boot am Strand   <b>The Boat on the Shore</b> ), 1960 |  |
| Farblithografie   <b>Color lithograph</b> , 30,1 × 73,1 cm                               |  |
| Ankauf vor   <b>Acquisition before</b> 1987  |  |

|  |  |
|--|--|
| <i>Bord de mer</i> (Meeresküste   <b>Seaside</b> ), 1960 |  |
| Farblithografie   <b>Color lithograph</b> , 35 × 68 cm   |  |
| Ankauf vor   <b>Acquisition before</b> 1987              |  |

|   |  |
|---|--|
| <i>Si je mourais là-bas</i> (Würde ich dort drüben sterben   <b>If I Died There</b> ), 1962 |  |
| Farblithografie   <b>Color lithograph</b> , 76 × 68 cm                                      |  |
| Ankauf vor   <b>Acquisition before</b> 1987   |  |

|   |  |
|---|--|
| <b>Maurice Brianchon</b> <div>1899–1979</div>       |  |
| <span></span>                                       |  |
| <i>L’étang</i> (Der Teich   <b>The Pond</b> ), 1971 |  |
| Öl auf Leinwand   <b>Oil on canvas</b> , 80 × 65 cm |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1994                    |  |

|   |  |
|---|--|
| <b>Bernard Buffet</b> <div>1928–1999</div>                      |  |
| <span></span>   |  |
| <i>Le phare</i> (Der Leuchtturm   <b>The Lighthouse</b> ), 1959 |  |
| Radierung   <b>Etching</b> , 37,5 × 43 cm                       |  |
| Ankauf vor   <b>Acquisition before</b> 1987                     |  |

|  |  |
|--|--|
| <i>Voiliers</i> (Segelboote   <b>Sailing Boats</b> ), 1959 |  |
| Radierung   <b>Etching</b> , 37 × 43,5 cm                  |  |
| Ankauf vor   <b>Acquisition before</b> 1987                |  |

|  |  |
|--|--|
| <b>Blanche Augustine Camus</b> <div>1881–1968</div>                              |  |
| <span></span>  |  |
| <i>Femme lisant</i> (Lesende Frau   <b>Reading Woman</b> ), 1920er-Jahre   1920s |  |
| Öl auf Leinwand   <b>Oil on canvas</b> , 63,5 × 80 cm                            |  |
| Ankauf vor   <b>Acquisition before</b> 1987                                      |  |

|  |  |
|--|--|
| <b>Theres Cassini</b> <div>* 1960</div>                                |  |
| <span></span>  |  |
| <i>ANTIBES</i> , 2021  |  |
| Metalldraht, Textilien   <b>Metal wire, textile</b> , 170 × 95 × 80 cm |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 2021                                       |  |

|  |  |
|--|--|
| <i>LA MER</i> (Das Meer   <b>The Sea</b> ), 2021               |  |
| Metalldraht, Textilien   <b>Metal wire, textile</b> , Ø 100 cm |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 2021                               |  |

|  |  |
|--|--|
| <b>Marc Chagall</b> <div>1887–1985</div>                       |  |
| <span></span>  |  |
| <i>Les amoureux</i> (Die Liebenden   <b>The Lovers</b> ), 1916 |  |
| Öl auf Karton   <b>Oil on cardboard</b> , 96,7 × 76,4 cm       |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1996                               |  |

|  |  |
|--|--|
| <i>Les amoureux</i> (Die Liebenden   <b>The Lovers</b> ), 1916 |  |
| Öl auf Karton   <b>Oil on cardboard</b> , 96,7 × 76,4 cm       |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1996                               |  |
| <span></span>  |  |
| <i>Les amoureux</i> (Die Liebenden   <b>The Lovers</b> ), 1916 |  |
| Öl auf Karton   <b>Oil on cardboard</b> , 96,7 × 76,4 cm       |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1996                               |  |

|   |  |
|---|--|
| <i>L’âne vert</i> (Der grüne Esel   <b>The Green Donkey</b> ), ca. 1936                     |  |
| Aquarell und Deckweiß auf Papier   <b>Watercolor and opaque white on paper</b> , 46 × 67 cm |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1994  |  |

|   |  |
|---|--|
| <i>Bénédiction de la Challah</i> (Segnung der Challah   <b>Blessing the Challah</b> ), ca. 1951 |  |
| Tusche und Deckfarbe auf Papier   <b>India ink and opaque paint on paper</b> , 31,1 × 24 cm     |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1994  |  |

|   |  |
|---|--|
| <i>Prophète avec Torah</i> (Prophet mit Torah   <b>Prophet with Torah</b> ), 1952 |  |
| Gouache auf Papier   <b>Gouache on paper</b> , 48,8 × 65 cm                       |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1994  |  |

|   |  |
|---|--|
| <i>Pont Neuf</i> , 1954                               |  |
| Öl auf Leinwand   <b>Oil on canvas</b> , 46 × 33,5 cm |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1994                      |  |

|   |  |
|---|--|
| <i>Les mariés au ciel</i> (Die Brautleute im Himmel   <b>The Married in Heaven</b> ), 1954–56 |  |
| Gouache auf Papier   <b>Gouache on paper</b> , 50 × 37 cm                                     |  |
| Ankauf vor   <b>Acquisition before</b> 1987   |  |

|  |  |
|--|--|
| <i>Couple au vase de fleurs</i> (Pärchen mit Blumenvase   <b>Couple with Flower Vase</b> ), ca. 1955 |  |
| Öl auf Leinwand   <b>Oil on canvas</b> , 64 × 75 cm  |  |
| Ankauf vor   <b>Acquisition before</b> 1987  |  |

|  |  |
|--|--|
| <i>Bouquet à la tour Eiffel</i> (Blumenstrauß beim Eiffelturm   <b>Bouquet at the Eiffel Tower</b> ), 1958 |  |
| Farblithografie   <b>Color lithograph</b> , 60 × 45 cm   |  |
| Ankauf vor   <b>Acquisition before</b> 1987  |  |

|  |  |
|--|--|
| <i>Paysage au coq</i> (Landschaft mit Hahn   <b>Landscape with Rooster</b> ), 1958 |  |
| Farblithografie   <b>Color lithograph</b> , 38 × 56 cm                             |  |
| Ankauf vor   <b>Acquisition before</b> 1987  |  |

|  |  |
|--|--|
| <i>L’artiste au bouquet</i> (Der Künstler mit Blumenstrauß   <b>The Artist with Bouquet</b> ), 1960–62 |  |
| Gouache und Tusche auf Papier   <b>Gouache and india ink on paper</b> , 64 × 42,5 cm                   |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1994   |  |

|  |  |
|--|--|
| <i>Le repos du clown et le peintre à son chevalet</i> (Die Ruhe des Clowns und der Maler an seiner Staffelei   <b>The Rest of the Clown and the Painter at his Easel</b> ), 1965 |  |
| Widmung   <b>Dedication</b> in: <i>Le plafond de l’Opéra de Paris par Marc Chagall</i> (1965)  |  |
| Pastell, Kugelschreiber, Tinte, braune Tusche   <b>Pastel, ballpoint pen, india ink, brown ink</b> , 33,5 × 50,5 cm  |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1994   |  |

|   |  |
|---|--|
| <i>L’ange au bouquet</i> (Der Engel mit Blumenstrauß   <b>The Angel with Bouquet</b> ), 1965                      |  |
| Widmung   <b>Dedication</b> in: <i>Marc Chagall vitraux pour Jerusalem</i> (1962)                                 |  |
| Pastell, Kugelschreiber, Tinte, braune Tusche   <b>Pastel, ballpoint pen, india ink, brown ink</b> , 33 × 48,5 cm |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1994  |  |

|  |  |
|--|--|
| <i>La vision du peintre</i> (Die Vision des Malers   <b>The Painter’s Vision</b> ), 1972       |  |
| Widmung   <b>Dedication</b> in: <i>Les céramiques et sculptures de Chagall</i> (1972)          |  |
| Pastell, Buntstifte, Tinte, Tusche   <b>Pastel, color pencils, ink, india ink</b> , 25 × 41 cm |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1994   |  |

|   |  |
|---|--|
| <i>Moise et la table de la loi</i> (Moses und die Gesetzestafel   <b>Moses and the Table of the Law</b> ), 1973 |  |
| Widmung   <b>Dedication</b> in: <i>Le message biblique Marc Chagall</i> (1972)                                  |  |
| Farbstifte, Tinte, braune Tusche   <b>Color pencils, ink, brown ink</b> , 32,5 × 49,5 cm                        |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1994  |  |

|  |  |
|--|--|
| <i>Bouquet de fleurs au clair de lune</i> (Blumenstrauß bei Mondschein   <b>Moonlight Flower Bouquet</b> ), 1967 |  |
| Widmung   <b>Dedication</b> in: <i>Marc Chagall Monotypes 1961–1965</i> (1966)                                   |  |
| Pastell, Kugelschreiber, Tinte, braune Tusche   <b>Pastel, ballpoint pen, india ink, brown ink</b> , 22 × 42 cm  |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1994   |  |

|  |  |
|--|--|
| <i>Le couple à l’horloge</i> (Das Paar mit Uhr   <b>The Couple with Clock</b> ), ca. 1970                  |  |
| Gouache, Tusche und Bleistift auf Papier   <b>Gouache, india ink, and pencil on paper</b> , 32,5 × 24,8 cm |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1994   |  |

|   |  |
|---|--|
| <i>La rue de village</i> (Die Dorfstraße   <b>The Village Street</b> ), ca. 1970              |  |
| Pastellkreide und Tusche auf Papier   <b>Pastel chalk and india ink on paper</b> , 39 × 31 cm |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1994  |  |

|   |  |
|---|--|
| <i>Le clown au bouquet</i> (Der Clown mit Blumenstrauß   <b>The Clown with Bouquet</b> ), ca. 1970–74 |  |
| Öl auf Leinwand   <b>Oil on canvas</b> , 55 × 46,2 cm   |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1995  |  |

|  |  |
|--|--|
| <i>Les saltimbanques</i> (Die Gauklerinnen   <b>The Saltimbanques</b> ), 1971                        |  |
| Aquarell und Gouache auf Büttенpapier   <b>Watercolor and gouache on handmade paper</b> , 78 × 57 cm |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1994   |  |

|   |  |
|---|--|
| <i>Autoportrait aux cheveux rouges</i> (Selbstporträt mit roten Haaren   <b>Self-Portrait with Red Hair</b> ), 1971 |  |
| Widmung   <b>Dedication</b> in: <i>Chagall Lithographe III 1962–1968</i> (1969)                                     |  |
| Buntstift   <b>Color pencil</b> , 32,5 × 48,5 cm  |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1994  |  |

|   |  |
|---|--|
| <i>Le joueur à la lyre</i> (Der Spieler mit der Leier   <b>The Player with the Lyre</b> ), 1972               |  |
| Widmung   <b>Dedication</b> in: <i>Chagall at the “Met”</i> (Zauberflöte) (1971)                              |  |
| Gouache, Aquarell, Pastell, Tinte, Tusche   <b>Gouache, watercolor, pastel, ink, india ink</b> , 36 × 52,5 cm |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1994  |  |

|  |  |
|--|--|
| <i>The Pont Neuf, Wrapped</i> ( <i>Project for Paris</i> ), 1979   |  |
| Kohle, Bleistift, Wachskreide, Schnur, Stoff und Schnur auf Karton   <b>Charcoal, pencil, wax crayon, string, fabric, and string on cardboard</b> , 2-teilig   <b>2 parts</b> : 28,5 × 72,5 cm und   <b>and</b> 57,5 × 72,5 cm |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1995   |  |

|   |  |
|---|--|
| <i>MIRE G58 (KOWLOON)</i> , 1983  |  |
| Acryl auf Papier auf Leinwand   <b>Acrylic on paper on canvas</b> , 68 × 100,5 cm |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1995  |  |

|  |  |
|--|--|
| <i>Site avec trois personnages (E68)</i> (Ort mit drei Charakteren   <b>Site with Three Characters</b> ), 1981 |  |
| Acryl auf Papier auf Leinwand   <b>Acrylic on paper on canvas</b> , 51 × 35 cm                                 |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1995   |  |

|   |  |
|---|--|
| <i>Femme</i> (Frau   <b>Woman</b> ), 1961   |  |
| Silber, getrieben und gelötet   <b>Silver, embossed and soldered</b> , Höhe   <b>Height</b> 17,5 cm |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1994  |  |

|   |  |
|---|--|
| <b>Jean Fautrier</b> <div>1898–1964</div>   |  |
| <span></span>   |  |
| <i>Tête d’otage no. 3</i> (Kopf einer Geisel Nr. 3   <b>Hostage Head No. 3</b> ), 1944            |  |
| Öl auf Pergament auf Leinwand montiert   <b>Oil on parchment mounted on canvas</b> , 55 × 46,3 cm |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1997  |  |

|   |  |
|---|--|
| <i>RE 1 (Relief éponge bleu)</i> (Blaues Schwammrelief   <b>Blue Sponge Relief</b> ), 1958  |  |
| Blaues Pigment, synthetisches Harz und Naturschwamm auf Leinwand   <b>Blue pigment, synthetic resin and natural sponge on canvas</b> , 200 × 165 cm |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 2000  |  |

|  |  |
|--|--|
| <i>Anthropométrie sans titre (ANT 50)</i> (Anthropometrie ohne Titel   <b>Untitled Anthropometry</b> ), 1960                                     |  |
| Blaues Pigment, Kunstharz und Lippenstift auf Papier auf Leinwand   <b>Blue pigment, resin and lipstick on paper on canvas</b> , 106,7 × 71,8 cm |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 2001   |  |

|  |  |
|--|--|
| <i>Petit port, côte de Normandie I</i> (Petit port, Küste der Normandie I   <b>Petit Port, Coast of Normandy I</b> ), ca. 1950er-Jahre   1950s |  |
| Öl auf Leinwand   <b>Oil on canvas</b> , 20,5 × 39 cm  |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1994   |  |

|   |  |
|---|--|
| <b>Kees van Dongen</b> <div>1877–1968</div>   |  |
| <span></span>   |  |
| <i>Petit port, côte de Normandie II</i> (Petit port, Küste der Normandie II   <b>Petit Port, Coast of Normandy II</b> ), ca. 1950er-Jahre   1950s |  |
| Öl auf Leinwand   <b>Oil on canvas</b> , 101 × 81,5 cm  |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1999  |  |

|  |  |
|--|--|
| <i>Comedia (Montparnasse Blues)</i> , ca. 1925         |  |
| Öl auf Leinwand   <b>Oil on canvas</b> , 101 × 81,5 cm |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1999                       |  |

|   |  |
|---|--|
| <b>Jean Dubuffet</b> <div>1901–1985</div>   |  |
| <span></span>   |  |
| <i>Femme assise au fauteuil</i> (Sitzende Frau im Sessel   <b>Woman Sitting in an Armchair</b> ), 1944        |  |
| Gouache mit Tusche, montiert auf schwarzem Papier   <b>Gouache with india ink on black paper</b> , 30 × 22 cm |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1996  |  |

|   |  |
|---|--|
| <i>Minerva</i> , 1945                               |  |
| Öl auf Leinwand   <b>Oil on canvas</b> , 92 × 65 cm |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 2005                    |  |

|   |  |
|---|--|
| <i>Hommes et arbres somnambuliques</i> (Schlafwandelnde Menschen und Bäume   <b>Somnambulist People and Trees</b> ), 1946 |  |
| Öl, Sand und Kitt auf Leinwand   <b>Oil, sand, and putty on canvas</b> , 96,5 × 162 cm                                    |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1996  |  |

|   |  |
|---|--|
| <i>Ohne Titel</i>   <b>Untitled</b> , 1920er-Jahre   1920s  |  |
| Gouache auf Papier   <b>Gouache on paper</b> , 31 × 47,5 cm |  |
| Ankauf vor   <b>Acquisition before</b> 1987                 |  |

|  |  |
|--|--|
| <i>La plage de La Four</i> (Der Strand von La Four   <b>The Beach of La Four</b> ), 1926 |  |
| Öl auf Karton   <b>Oil on cardboard</b> , 19,7 × 26,5 cm                                 |  |
| Ankauf vor   <b>Acquisition before</b> 1987  |  |

|  |  |
|--|--|
| <b>Christo und [and Jeanne Claude</b> <div>1935–2020 / 1935–2009</div>   |  |
| <span></span>  |  |
| <i>The Pont Neuf, Wrapped</i> ( <i>Project for Paris</i> ), 1979   |  |
| Kohle, Bleistift, Wachskreide, Schnur, Stoff und Schnur auf Karton   <b>Charcoal, pencil, wax crayon, string, fabric, and string on cardboard</b> , 2-teilig   <b>2 parts</b> : 28,5 × 72,5 cm und   <b>and</b> 57,5 × 72,5 cm |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1995   |  |

|  |  |
|--|--|
| <i>La plage de La Four</i> (Der Strand von La Four   <b>The Beach of La Four</b> ), 1926 |  |
| Öl auf Karton   <b>Oil on cardboard</b> , 19,7 × 26,5 cm                                 |  |
| Ankauf vor   <b>Acquisition before</b> 1987  |  |

|   |  |
|---|--|
| <i>Ohne Titel</i>   <b>Untitled</b> , 1920er-Jahre   1920s  |  |
| Gouache auf Papier   <b>Gouache on paper</b> , 31 × 47,5 cm |  |
| Ankauf vor   <b>Acquisition before</b> 1987                 |  |

|  |  |
|--|--|
| <i>Site avec trois personnages (E68)</i> (Ort mit drei Charakteren   <b>Site with Three Characters</b> ), 1981 |  |
| Acryl auf Papier auf Leinwand   <b>Acrylic on paper on canvas</b> , 51 × 35 cm                                 |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1995   |  |

|   |  |
|---|--|
| <i>MIRE G58 (KOWLOON)</i> , 1983  |  |
| Acryl auf Papier auf Leinwand   <b>Acrylic on paper on canvas</b> , 68 × 100,5 cm |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1995  |  |

|  |  |
|--|--|
| <i>Petit port, côte de Normandie I</i> (Petit port, Küste der Normandie I   <b>Petit Port, Coast of Normandy I</b> ), ca. 1950er-Jahre   1950s |  |
| Öl auf Leinwand   <b>Oil on canvas</b> , 20,5 × 39 cm  |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1994   |  |

|   |  |
|---|--|
| <b>Kees van Dongen</b> <div>1877–1968</div>   |  |
| <span></span>   |  |
| <i>Petit port, côte de Normandie II</i> (Petit port, Küste der Normandie II   <b>Petit Port, Coast of Normandy II</b> ), ca. 1950er-Jahre   1950s |  |
| Öl auf Leinwand   <b>Oil on canvas</b> , 101 × 81,5 cm  |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1999  |  |

|  |  |
|--|--|
| <i>Comedia (Montparnasse Blues)</i> , ca. 1925         |  |
| Öl auf Leinwand   <b>Oil on canvas</b> , 101 × 81,5 cm |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1999                       |  |

|   |  |
|---|--|
| <b>Jean Dubuffet</b> <div>1901–1985</div>   |  |
| <span></span>   |  |
| <i>Femme assise au fauteuil</i> (Sitzende Frau im Sessel   <b>Woman Sitting in an Armchair</b> ), 1944        |  |
| Gouache mit Tusche, montiert auf schwarzem Papier   <b>Gouache with india ink on black paper</b> , 30 × 22 cm |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1996  |  |

|   |  |
|---|--|
| <i>Minerva</i> , 1945                               |  |
| Öl auf Leinwand   <b>Oil on canvas</b> , 92 × 65 cm |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 2005                    |  |

|   |  |
|---|--|
| <i>Hommes et arbres somnambuliques</i> (Schlafwandelnde Menschen und Bäume   <b>Somnambulist People and Trees</b> ), 1946 |  |
| Öl, Sand und Kitt auf Leinwand   <b>Oil, sand, and putty on canvas</b> , 96,5 × 162 cm                                    |  |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1996  |  |

|   |  |
|---|--|
| <i>Ohne Titel</i>   <b>Untitled</b> , 1920er-Jahre   1920s  |  |
| Gouache auf Papier   <b>Gouache on paper</b> , 31 × 47,5 cm |  |
| Ankauf vor   <b>Acquisition before</b> 1987                 |  |

|  |  |
|--|--|
| <i>La plage de La Four</i> (Der Strand von La Four   <b>The Beach of La Four</b> ), 1926 |  |
| Öl auf Karton   <b>Oil on cardboard</b> , 19,7 × 26,5 cm                                 |  |
| Ankauf vor   <b>Acquisition before</b> 1987  |  |



*Anthropométrie sans titre* (*ANT 23*) (Anthropometrie ohne Titel | **Untitled Anthropometry**), 1960
Blaues Pigment und Kunstharz auf Papier auf Leinwand | **Blue pigment and resin on paper on canvas**, 93,8 × 55,2 cm
Ankauf | **Acquisition** 2005

*IKB 159*, 1961
Blaues Pigment auf Holz | **Blue pigment on wood**, 2-teilig | **2 parts**: 39 × 28 cm und | **and** 38 × 29,5 cm
Ankauf | **Acquisition** 2005

*Table bleu* (Blauer Tisch | **Blue Table**), 1963
Blaues Pigment, Acrylglas, Glas und Aluminium verchromt | **Blue pigment, acrylic glass, glass, and chrome plated aluminum**, 37,5 × 100 × 125,3 cm
Ankauf | **Acquisition** 2020

*PR-1, Portrait-relief d’Arman* (Porträtelief von Arman | **Portrait-Relief of Arman**), 1965
Blaues Pigment auf Bronzeguss auf Holz mit Blattgold | **Blue pigment on bronze casting on wood with gold leaf**, 175 × 94 cm
Ankauf | **Acquisition** 1996

**Hans Kupelwieser** \* 1948

*Ohne Titel* | **Untitled**, 2020
Edelstahl, poliert | **Polished stainless steel**, 110 × 110 × 20 cm
Ankauf | **Acquisition** 2021

**Claude Lalanne** 1924–2019

*Trône de Pauline* (Paulines Thron | **Pauline’s Throne**), 1990
Bronze, 201 × 61 × 61 cm
Ankauf | **Acquisition** 2007

*Pomme (très grande)* (Apfel [sehr groß] | **Apple [Very Large]**), 2006
Bronze, 250 × 220 cm
Ankauf | **Acquisition** 2007

*Choupatte (très grand)* (Choupatte [sehr groß] | **Choupatte [Very Large]**), 2007–12
Bronze und Kupfer | **Bronze and copper**, 122 × 123 × 123 cm
Ankauf | **Acquisition** 2014

**François Xavier Lalanne** 1927–2008

*Poisson paysage* (Fisch Landschaft | **Fish Landscape**), 1990
Bronze und Stein | **Bronze and stone**, 36,5 × 147 × 35 cm
Ankauf | **Acquisition** 1997

*La grande ourse* (Die große Bärin | **The Great Bear**), 1994
Bronze, 200 × 100 × 100 cm
Ankauf | **Acquisition** 2014

**Marie Laurencin** 1883–1956

*Deux femmes à l’éventail* (Zwei Frauen mit Fächer | **Two Women with a Fan**), 1914
Tinte, Tusche, Aquarell, Gouache und Bleistift auf Papier | **Ink, india ink, watercolor, gouache, and pencil on paper**, 22,6 × 12,5 cm
Ankauf | **Acquisition** 1994

*Dame avec un chien* (Dame mit Hund | **Woman with Dog**), ca. 1930
Öl auf Leinwand | **Oil on canvas**, 46 × 38 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

**Fernand Léger** 1881–1955

*Nature morte, fond bleu (à l’étoile)* (Stilleben, blauer Hintergrund [mit Stern] | **Still Life, blue Background [with Star]**), 1937
Öl auf Leinwand | **Oil on canvas**, 113 × 9 × 150,5 cm
Ankauf | **Acquisition** 1999

*L’équipe au repos* (Die Mannschaft in der Pause | **The Team at Rest**), 1943
Tusche und Deckweiß auf Papier | **India ink and opaque white on paper**, 30 × 45 cm
Ankauf | **Acquisition** 1994

*Le port de Trouville* (Der Hafen von Trouville | **The Port of Trouville**), 1951
Farblithografie | **Color lithograph**, 35 × 45 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

*Oiseaux devant les troncs d’arbres* (Vögel vor Baumstämmen | **Birds in Front of the Tree Trunks**), 1952
Gouache, Tinte und Tusche auf Papier | **Gouache, ink, and india ink on paper**, 56 × 73 cm
Ankauf | **Acquisition** 1996

**Serge Lifar** 1905–1986

*Oiseau* (Vogel | **Bird**), 1973
Mischtechnik auf Papier | **Mixed media on paper**, 48,5 × 64 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

**Gustave Loiseau** 1865–1935

*Rue de Clignancourt, Paris, le 14 juillet*, ca. 1925
Öl auf Leinwand | **Oil on canvas**, 65 × 54,5 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

*La Dordogne à Beynac* (Die Dordogne bei Beynac | **The Dordogne near Beynac**), 1926
Öl auf Leinwand | **Oil on canvas**, 86,4 × 101,7 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

**Bernard Lorjou** 1908–1986

*Cathédrale* (Kathedrale | **Cathedral**), 1950er-Jahre | 1950s
Mischtechnik auf Karton | **Mixed media on cardboard**, 63,5 × 46,5 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

**Aristide Maillol** 1861–1944

*Se voilant les yeux* (Sich die Augen verdeckend | **Veiling The Eyes**), ca. 1900
Bronze, 23 × 6 × 18 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

**Emmanuel Mané Katz** 1894–1962

*Two Musicians* | **Zwei Musiker**, ca. 1959
Öl auf Leinwand | **Oil on canvas**, 77 × 64 cm
Ankauf | **Acquisition** 1994

**Henri Matisse** 1869–1954

*Jeune femme à la fenêtre, robe rayée bleue* (Junge Frau am Fenster, blaues gestreiftes Kleid | **Young Woman at the Window, Blue Striped Dress**), 1921/22
Öl auf Leinwand | **Oil on canvas**, 65,2 × 54,7 cm
Ankauf | **Acquisition** 1994

**Joan Miró** 1893–1983

*Trois femmes* (Drei Frauen | **Three Women**), 1935
Öl auf Leinwand | **Oil on canvas**, 104,5 × 75 cm
Ankauf | **Acquisition** 1996

*La main* (Die Hand | **The Hand**), 1953
Farblithografie | **Color lithograph**, 35 × 38,2 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

*La nuit* (Die Nacht | **The Night**), 1953
Farblithografie | **Color lithograph**, 38,5 × 27,5 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

*Nocturne* (Nachtstück | **Nocturne**), 1953–58
Farblithografie | **Color lithograph**, 43,5 × 145,3 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

*Le souvenir* (Das Andenken | **The Remembrance**), 1954
Farblithografie | **Color lithograph**, 34,5 × 45,5 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

*Constellation* (Konstellation | **Constallation**), 1959
Farblithografie | **Color lithograph**, 61 × 47,5 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

*Cascade* (Wasserfall | **Waterfall**), 1964
Farblithografie | **Color lithograph**, 87 × 57 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

**Louis Pastour** 1876–1948

*Voilier* (Segelboot | **Sailing Boat**), ca. 1936
Öl auf Karton | **Oil on cardboard**, 14 × 24 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

**Pablo Picasso** 1881–1973

*Jeune fille espagnole devant la mer* (Spanisches Mädchen am Meer | **Spanish Girl by the Sea**), 1901
Öl auf Karton | **Oil on cardboard**, 52 × 34 cm
Ankauf | **Acquisition** 1996

*Femme à la robe rouge* (Frau in rotem Kleid | **Woman in a Red Dress**), 1901
Öl auf Holz | **Oil on wood**, 39,5 × 26,5 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

*Rue à Barcelone et Palais des Beaux Arts* (Straße in Barcelona mit dem Palast der schönen Künste | **Street in Barcelona with the Palace of Fine Arts**), 1903
Öl auf Leinwand | **Oil on canvas**, 61,5 × 38,5 cm
Ankauf | **Acquisition** 1999

*Maternité* (Mutterschaft | **Motherhood**), 1924
Radierung | **Etching**, 49,8 × 50 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

*La taberna. Jeune pêcheur catalan racontant sa vie à un vieux pêcheur barbu* (Die Taverne. Junger katalanischer Fischer erzählt

einem alten bärtigen Fischer seine Lebensgeschichte | **The Tavern. Young Catalan Fisherman Telling his Life to an Old Bearded Fisherman**), 1934
Radierung | **Etching**, 44 × 46,8 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

*Femme à la couronne de fleurs* (Frau mit Blumenkranz | **Woman with Crown of Flowers**), 1939
Öl auf Leinwand | **Oil on canvas**, 53,9 × 32,2 cm
Ankauf | **Acquisition** 1997

*Plante de tomate* (Tomatenpflanze | **Tomato Plant**), 1944
Öl auf Leinwand | **Oil on canvas**, 73 × 91,5 cm
Ankauf | **Acquisition** 1999

*La colombe en vol, fond noir* (Die Taube im Flug, schwarzer Hintergrund | **The Dove in Flight, Black Background**), 1950
Lithografie | **Lithograph**, 67 × 83,5 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

*Visage de femme* (Gesicht einer Frau | **Face of a Woman**), 1953
Keramik, glasiert und bemalt | **Glazed and painted ceramics**, 39 × 32 × 3,5 cm
Ankauf | **Acquisition** 1994

*Vase Femme* (Weibliche Vase | **Female Vase**), 1953
Keramik, glasiert und bemalt | **Glazed and painted ceramics**, 28 × 17 × 24 cm
Ankauf | **Acquisition** 1994

*La pose habillé* (Die bekleidete Pose | **The Dressed Pose**), 1954
Lithografie | **Lithograph**, 55 × 38 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

*La pose nue* (Die nackte Pose | **The Nude Pose**), 1954
Lithografie | **Lithograph**, 54 × 38 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

*Bouteille gravée* (Gravierte Flasche | **Engraved Bottle**), 1954
Keramik, glasiert und bemalt | **Glazed and painted ceramics**, 33 × 23 × 28 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

*Visage de femme* (Gesicht einer Frau | **Face of a Woman**), 1955
Keramik, glasiert | **Glazed ceramics**, 39 × 32 × 4,5 cm
Ankauf | **Acquisition** 1994

*Femme assise de profil dans un fauteuil bleu* (Frau im Profil in einem blauen Sessel sitzend | **Woman in Profile Sitting in a Blue Armchair**), 1960
Öl auf Leinwand | **Oil on canvas**, 116 × 89 cm
Ankauf | **Acquisition** 1996

*Buste d’homme* (Büste eines Mannes | **Bust of a Man**), 1969
Öl und Ripolin auf Sperrholz | **Oil and ripoline on plywood**, 121 × 49 cm
Ankauf | **Acquisition** 1999

*Vase chouette* (Eulenvase | **Owl Vase**), 1969
Keramik, glasiert und bemalt | **Glazed and painted ceramics**, 31 × 23 × 15 cm
Ankauf | **Acquisition** 1994

*Visage aux yeux rieurs* (Gesicht mit lachenden Augen | **Laughing Eyes Face**), 1969
Keramik, glasiert und bemalt | **Glazed and painted ceramics**, 44 × 16 × 16 cm
Ankauf | **Acquisition** 1994

**Camille Pissarro** 1830–1903

*La prairie de Moret* (Wiese bei Moret | **The Prairie near Moret**), 1901
Öl auf Leinwand | **Oil on canvas**, 55,3 × 65,4 cm
Ankauf | **Acquisition** 1996

**Serge Poliakov** 1900–1969

*Composition rose* (Komposition Rosa | **Composition Pink**), ca. 1950
Farblithografie | **Color lithograph**, 45,2 × 60,3 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

*Composition rouge bleu jaune blanc* (Komposition Rot Blau Gelb Weiß | **Composition Red Blue Yellow White**), 1955
Öl auf Leinwand | **Oil on canvas**, 116 × 89 cm
Ankauf | **Acquisition** 1996

*Composition bleu jaune et gris* (Komposition Blau Gelb und Grau | **Composition Blue Yellow and Gray**), 1959
Farblithografie | **Color lithograph**, 49 × 65 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

*Composition rouge et bleu* (Komposition Rot und Blau | **Composition Red and Blue**), ca. 1959
Farblithografie | **Color lithograph**, 24,5 × 32,5 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

**Maurice Ravel** 1875–1937

*Rêves* (Träume | **Dreams**), 1927
Tinte auf Notenblatt | **Ink on music sheet**, 3 Blätter, je: | **3 sheets, each**: 21,6 × 18,3 cm
Ankauf | **Acquisition** 2000

**Odilon Redon** 1840–1916

*Bouddha marchant dans les fleurs* (Buddha unter Blumen wandelnd | **Buddha Walking among the Flowers**), 1905
Öl auf Leinwand | **Oil on canvas**, 73,3 × 56,8 cm
Ankauf | **Acquisition** 1999

**Pierre-Auguste Renoir** 1841–1919

*Paysage bleu* (Blaue Landschaft | **Blue Landscape**), 1890
Aquarell auf Papier | **Watercolor on paper**, 19 × 26 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

*Paysage à midi* (Landschaft zu Mittag | **Landscape at Noon**), ca. 1900
Öl auf Leinwand | **Oil on canvas**, 33,7 × 41,5 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

**André Renoux** 1939–2002

*Bord de mer* (Meeresküste | **Seaside**), vor 1987 | **before 1987**
Öl auf Leinwand | **Oil on canvas**, 30 × 53 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

**Carlos Reymond** 1884–1970

*Voiliers au port* (Segelboote im Hafen | **Sailing Boats in Port**), 1906
Öl auf Leinwand | **Oil on canvas**, 54 × 64 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

*Oliviers, environ de Nice* (Olivenbäume, bei Nizza | **Olive Trees, around Nice**), undatiert | **undated**
Öl auf Leinwand | **Oil on canvas**, 38,3 × 46,3 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

*Voiliers et bateaux* (Segelboote und Boote | **Sailing Boats and Boats**), undatiert | **undated**
Öl auf Leinwand | **Oil on canvas**, 38 × 46 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

**Auguste Rodin** 1840–1917

*Le frère et la sœur* (Der Bruder und die Schwester | **The Brother and Sister**), 1890
Bronze, 40 × 22 × 19 cm
Ankauf | **Acquisition** 1994

*Frauenkopf* | **Female Head**, ca. 1890–1920
Bronze, 48 × 25 × 25 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

**Elisabeth Ronget Bohm** 1899–1980

*Femme assise* (Sitzende Frau | **Woman Sitting**), 1930er-Jahre | **1930s**
Öl auf Leinwand | **Oil on canvas**, 60 × 73 cm
Ankauf | **Acquisition** 1993

**Michel de Saint Alban** \* 1921

*Voiliers en mer* (Segelboote auf dem Meer | **Sailing Boats on the Sea**), 1950er-Jahre | **1950s**
Öl auf Leinwand | **Oil on canvas**, 27 × 22 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

*Voiliers en mer* (Segelboote auf dem Meer | **Sailing Boats on the Sea**), 1950er-Jahre | **1950s**
Öl auf Leinwand | **Oil on canvas**, 54 × 73 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987

**Niki de Saint Phalle** 1930–2002

*Nana (petite Gwendolyn IV)*, 1965/66
Stoff, Schnur und Stahl | **Fabric, string, and steel**, 92 × 49 cm
Ankauf | **Acquisition** 1997

**Paul Signac** 1863–1935

*Morlaix*, 1927
Aquarell mit Bleistift auf Papier | **Watercolor with pencil on paper**, 30 × 43 cm
Ankauf | **Acquisition** 1994

*Le Pont Neuf, Paris*, 1928
Aquarell mit Bleistift auf Papier | **Watercolor with pencil on paper**, 27 × 42 cm
Ankauf | **Acquisition** 1994

**Chaim Soutine** 1893–1943

*La concierge – femme bleue* (Die Concierge – blaue Frau | **The Concierge – Blue Woman**), ca. 1935
Öl auf Leinwand | **Oil on canvas**, 30,9 × 27,6 cm
Ankauf vor | **Acquisition before** 1987



|  |
|--|
| <b>Henri de Toulouse-Lautrec</b> <p>1864–1901</p>  |
| <span></span>  |
| <i>Mademoiselle Marcelle Lender en buste</i> (Fräulein Marcelle Lender im Büstenausschnitt   <b>Miss Marcelle Lender in Bust</b> ), 1895 |
| Lithografie   <b>Lithograph</b> , 66 × 55 × 3 cm   |
| Ankauf vor   <b>Acquisition before</b> 1987  |
| <span></span>  |
| <span></span>  |
| <i>May Belfort</i> , 1898  |
| Lithografie   <b>Lithograph</b> , 45 × 37,7 cm   |
| Ankauf vor   <b>Acquisition before</b> 1987  |
| <span></span>  |
| <b>Maurice Utrillo</b> <p>1883–1955</p>  |
| <span></span>  |

*Rue sous la neige à Sannois* (Straße im Schnee in Sannois | **Street under Snow in Sannois**), ca. 1914

Öl auf Leinwand | **Oil on canvas**, 47,5 x 56 cm

Ankauf | **Acquisition** 1976

|  |
|--|
| <span></span>  |
| <b>Maurice de Vlaminck</b> <p>1876–1958</p>                |
| <span></span>  |
| <i>Le pont</i> (Die Brücke   <b>The Bridge</b> ), ca. 1910 |
| Öl auf Leinwand   <b>Oil on canvas</b> , 73,4 × 93,3 cm    |
| Ankauf   <b>Acquisition</b> 1996                           |
| <span></span>  |
| <span></span>  |
| <b>Édouard Vuillard</b> <p>1868–1940</p>                   |
| <span></span>  |

*Annette au piano* (Annette am Klavier | **Annette at the Piano**), ca. 1910

Öl auf Leinwand | **Oil on canvas**, 59,1 × 81 cm

Ankauf | **Acquisition** 2021

## Bildnachweis | Picture Credits

**Bildrechte** | **Picture Credits**

© Succession Picasso / Bildrecht, Wien | **Vienna** 2023: S. 16, 18, 25, 37, 38, 39, 42, 80, 82, 83, 93, 132, 133, 134, 156, 157, 158/159, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 175, 176, 177, 178, 179 – © Succession H. Matisse / Bildrecht, Wien | **Vienna** 2022: S. 17, 129, 130, 131, 139 – © Bildrecht, Wien | **Vienna** 2023: S. 19, 22, 25, 26, 31, 33, 40, 43, 45, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54/55, 56, 68, 69, 70, 71, 74, 85, 88, 89, 90/91, 92, 94, 95, 96, 99, 100, 101, 102, 104, 108, 109, 110, 111, 135, 144, 145, 146, 148/149, 182, 183, 184, 187, 188/189, 190, 190/191, 191, 195, 208 unten | **bottom**, 233, 241, 244, 245, 246, 247, 248 – © Christo and Jeanne-Claude Foundation / Bildrecht, Wien | **Vienna** 2023: S. 64, 67 – © Sucessió Miró / Bildrecht, Wien | **Vienna** 2023: S. 87, 152, 153, 154/155 – © The Estate of Yves Klein / Bildrecht, Wien | **Vienna** 2023: S. 113, 114, 116, 117, 118, 119, 121 – © 2022 Niki Charitable Art Foundation / Bildrecht, Wien | **Vienna** 2023: S. 120.

|   |
|---|
| <b>Fotonachweis</b>   <b>Photo Credits</b>  |
| <span></span>   |
| Bibliothèque national de France / Agence Rol: S. 12/13, 34/35, 46, 122/123, 182 oben   <b>top</b> , 194 – History and Art Collection / Alamy Stock Foto: S. 14 – bpk / The Metropolitan Museum of Art: S. 16 – Album / Scala, Florence: S. 17 – Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence: S. 18 – © Kunstmuseum Basel / Martin P. Bühler: S. 19 – Heritage Image Partnership Ltd / Alamy Stock Foto: S. 20 – bpk / Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf / Walter Klein: S. 22 – bpk / Scala, courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali: S. 23 – Lebrecht Music & Arts / Alamy Stock Foto: S. 24 – bpk / RMN, Grand Palais / Jean Cocteau: S. 25 – bpk / CNAC-MNAM / Philippe Migeat: S. 26 – bpk / CNAC-MNAM / Adam Rzepka: S. 27 – bpk / Buffalo AKG Art Museum / Art Resource, NY: S. 28 – © 2022 Christie’s Images Limited: S. 29 – Bibliothèque national de France / E. Atget: S. 30 – © kunst-dokumentation.com / Manuel Carreon Lopez: S. 31, 34, 36, 58, 60, 69, 70, 71, 83, 85, 94, 95, 108, 109, 114, 118, 152, 153, 154/155, 156, 158/159, 161, 175, 176, 178, 182 unten   <b>bottom</b> , 183, 188/189, 190, 190/191, 191, 238, 239 – © Heidi Horten Collection: S. 32, 37, 38, 39, 40, 45, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54/55, 56, 57, 59, 61, 62/63, 64, 68, 74, 87, 88, 89, 90/91, 93, 96, 100, 101, 102, 106, 107, 110, 111, 113, 119, 120, 121, 139, 140, 144, 145, 146, 147, 177, 179, 192/193, 232, 233, 234, 237, 240, 241, 244, 246 – bpk / RMN, Grand Palais / Pablo Picasso: S. 42 – bpk / CNAC-MNAM / Jean-Claude Planchet: S. 43 – Wolfgang Volz / laif: S. 67 – © Paris Musées, musée Carnavalet, Dist. RMN, Grand Palais / © image ville de Paris © Succession Séeberger: S. 72/73 – Photo © Paris Musées, musée de la Libération, Dist. RMN-Grand Palais / © image ville de Paris: S. 80 – bpk / Kunstbibliothek, SMB: S. 80 – bpk / RMN, Grand Palais / Estate Brassai: S. 99 – Philippe Le Tellier / Paris Match via Getty Images: S. 104 – Foto © Markus Guschelbauer: S. 112, 148/149, 150/151, 184, 195, 196, 197 – bpk / Charles Wilp: S. 116 – Shunk-Kender © J. Paul Getty Trust: S. 117 – bpk / Des Photographies / adoc-photos: S. 124 – bpk / Philadelphia Museum of Art / Art Resource, NY: S. 125 – © bpk: S. 127 – bpk / Kallimages / adoc-photos: S. 128 l. – bpk / Félicien Faillet: S. 128 r., 143 – bpk / RMN, Grand Palais / Hervé |

Lewandowski: S. 129, 236 – National Gallery of Art, Washington / NGA Images: S. 130, 165 – bpk / RMN, Grand Palais / Michel Urtado: S. 131 – © Bridgeman Images: S. 132, 135 – © Edward Quinn / edwardquinn.com: S. 133, 157, 162 – © bpk / RMN, Grand Palais / René-Gabriel Ojéda: S. 134 oben | **top**, 168 l., 168 r. – © Reporters Associes / Gamma Features via Getty Images: S. 134 unten | **bottom** – Bibliothèque national de France / Agence Meurisse: S. 138 – © Bibliothèque national de France: S. 142, 230/231, 242/243 – bpk / Alinari Archives / Alinari: S. 164 – © Galerie Louise Leiris SAS Paris: S. 166 – bpk / adoc-photos: S. 180/181 – Photo © Paris Musées, musée d’Art moderne, Dist. RMN, Grand Palais / © image ville de Paris © ADAGP, Paris: S. 187 – © Archiv Heidi Horten Collection: S. 198, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 226, 227 – © Simon Veres / image courtesy Galerie Nikolaus Ruzicska und | and Sébastian de Ganay: S. 208 oben | **top** – © Theres Cassini: S. 208 unten | **bottom** – © Umberto D’Aniello for Capri.com: S. 215 – © CC BY-SA 4.0: S. 216 – © Hemis / Alamy Stock Foto: S. 217 – © Berthold Werner, CC BY-SA 3.0: S. 219 – © Arthur Weidmann, CC BY-SA 4.0 via Wikimedia Commons: S. 220 – © Austrian Archives / brandstaetter images / picturedesk.com: S. 221 – © Albertina, Wien | **Vienna**: S. 222 l. – © Musée des Arts Décoratifs, Paris: S. 222 r. – © Alamy Stock Photo: S. 223 – © Herkra, CC BY-SA 4.0: S. 224 – Olivier Martin-Gambier © FLC-Adagp: S. 225 – © Heidi Horten Collection / Helmut Karl Lackner: S. 245, 247 – © Heidi Horten Collection / Rupert Steiner: S. 248.

Falls zu einzelnen Abbildungen trotz eingehender Recherche der korrekte Bildnachweis nicht erbracht werden konnte, ersuchen wir um Verständnis und bitten um Hinweis für künftige Nennungen. | **If in spite of our thorough research any individual illustrations have not been correctly attributed or acknowledged, we offer our apologies and would appreciate any information that will allow us to rectify the matter in future editions.**

Deutsche und englische Übersetzung von | **German and Englisch translation of** Guillaume Apollinaire, *Si je mourais là-bas*, S. | p. 84 © David Paley, poemswithoutfrontiers.com/Si\_Je\_Mourais\_la\_bas.html, letzter Abruf 6.3.2023 | accessed March 6, 2023. Deutsche Version überarbeitet von | **German version revised by** Véronique Abpurg.

## Impressum | Colophon

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung *Rendez-vous. Picasso, Chagall, Klein und ihre Zeit* in der Heidi Horten Collection, Wien, vom 6. Mai bis 29. Oktober 2023 | **This catalogue has been published for the occasion of the exhibition *Rendez-vous. Picasso, Chagall, Klein, and Their Times at the Heidi Horten Collection, Vienna, from May 6 to October 29, 2023***

Direktorin | **Director:** Agnes Husslein-Arco
Wirtschaftlicher Geschäftsführer | **CFO:** Gregor Murth

Kurator\*innen der Ausstellung | **Curators of the Exhibition:** Véronique Abpurg und | and Rolf H. Johannsen
Kuratorische Assistenz | **Curatorial Assistant:** Annkathrin Weber

Assistenz der Direktorin | **Assistant to the Director:** Ulrike Neutatz
Chefkurator | **Chief Curator:** Rolf H. Johannsen
Kuratorin | **Curator:** Véronique Abpurg
Sammlungsleitung | **Head of Collection:** Christiane Kuhlmann
Presse | **Press:** Pia Sääf
Marketing: Sophie Weiß
Tourismus | **Tourism:** Heinz Holzinger
Leitung Kunstvermittlung | **Head of Art Education:** Susanne Wögerbauer
Kunstvermittler\*innen | **Art Educators:** Johanna Eder, Helene Eisl, Carola Fuchs, Markus Hübl, Karoline Limberger, Angelina Piatti, Inga Strasser, Anna Topsever
Praktikantin | **Intern:** Annkathrin Weber
Besucher\*innenservice | **Visitor Services:** Marion Kadlec
Facility Management: Min Ly
Haustechnik | **Building Services:** Sahin Ertekin

Heidi Horten Collection
Hanuschgasse 3
1010 Wien | **Vienna**
www.hortencollection.com

**Publikation** | **Publication**

Herausgegeben von | **Edited by:** Agnes Husslein-Arco, Véronique Abpurg, Rolf H. Johannsen für die | **for the** Heidi Horten Collection

Autor\*innen | **Authors:** Agnes Husslein-Arco, Véronique Abpurg, Matthias Boeckl, Rolf H. Johannsen, Christiane Kuhlmann, Andreas Narzt, Verena Traeger, Thomas Zaunschirm

Katalogredaktion | **Catalogue editing:** Rolf H. Johannsen
Bildrecherche und -redaktion | **Image research and editing:** Véronique Abpurg, Pia Sääf, Annkathrin Weber
Lektorat Deutsch | **German copyediting:** textstern, Ulrike Ritter
Übersetzung | **Translation German-English:** Suzanne Ryan Enser, Christina Ryan Öger
Lektorat Englisch | **English copyediting:** Kelly Flynn
Gestaltung | **Graphic design:** Christian Schienerl, Nina Sponar, SCHIENERL D/AD, Wien | **Vienna**

Bildbearbeitung | **Picture editing:** Pixelstorm, Litho & Digital Imaging, Wien | **Vienna**
Druck und Bindung | **Printed and bound by:** Gerin Druck GmbH, Wolkersdorf

Papier | **Paper:** Peydur lissé, 135 g, Salzer Touch White, 120 g
Schrift | **Typeface:** Noctis, Neuzeit Office

## HEIDIHORTENCOLLECTION

Erschienen im | **Published by:** VfmK Verlag für moderne Kunst GmbH
Schwedenplatz 2/24
1010 Wien | **Vienna**
hello@vfmk.org
www.vfmk.org

ISBN 978-3-99153-012-1

Alle Rechte vorbehalten | **All rights reserved**
Gedruckt in Österreich | **Printed in Austria**
© 2023 Heidi Horten Collection, Wien | **Vienna;**
Verlag für moderne Kunst; die Künstler\*innen und die Autor\*innen | **the artists and the authors**

Vertrieb | **Distribution**
Europa | **Europe:** LKG, www.lkg-va.de
UK: Cornerhouse Publications, www.cornerhouse-publications.org
USA: D.A.P., www.artbook.com

## Verlag für moderne Kunst

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über dnb.de abrufbar. | **Bibliographic information published by the German National Library: The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available online at dnb.de/EN.**














Der Idee eines Rendez-vous folgend, lädt die Heidi Horten Collection zur Begegnung mit jenen Künstlerinnen und Künstlern der Sammlung ein, in deren Biografien Frankreich eine zentrale Rolle gespielt hat. Die Ausstellung und der begleitende Katalog führen auf eine künstlerische Entdeckungsreise von den Pariser Künstlervierteln Montmartre und Montparnasse in den Midi, den Süden Frankreichs, und damit an Orte, von denen wesentliche Impulse für die Kunst des 20. Jahrhunderts ausgingen.

In the spirit of a rendezvous, the Heidi Horten Collection offers a meet-up with artists in the collection whose biographies were shaped by France. The exhibition and accompanying catalogue embark on an artistic journey of discovery from the Parisian artists' districts of Montmartre and Montparnasse to the South of France—the Midi—and thus to places that have contributed to the emergence of major art movements in the twentieth century.

Verlag für moderne Kunst