

## Ausstellung

# Der Weg des (geringsten) Widerstands. Soutine in Düsseldorf

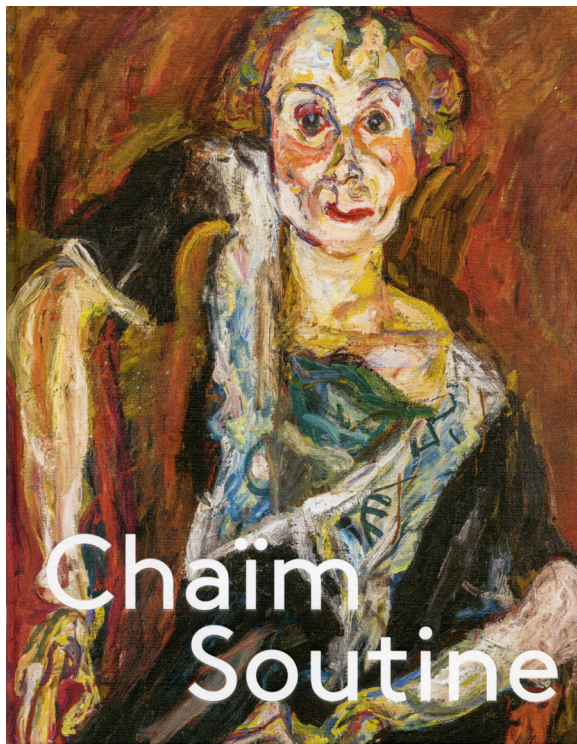
### **Chaïm Soutine. Gegen den Strom.**

K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2.9.2023–14.1.2024; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, 9.2.–14.7.2024; Kunstmuseum Bern, 16.8.–1.12.2024. Kat. hg. v. Susanne Gaensheimer und Susanne Meyer-Büser. Berlin, Hatje Cantz 2023. 176 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-7757-5540-5 (dt.); 978-3-7757-5541-2 (engl. Ausgabe). € 32,00

Laura Indorato, M.A.  
Kunsthistorisches Seminar  
Universität Basel  
[laura.indorato@unibas.ch](mailto:laura.indorato@unibas.ch)

# Der Weg des (geringsten) Widerstands. Soutine in Düsseldorf

Laura Indorato



*Gegen den Strom* in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf ist die erste monographische Ausstellung in einem Museum im deutschsprachigen Raum seit 15 Jahren, die sich mit dem Œuvre des Malers Chaim Soutine (1893–1943) beschäftigt. 2008 widmete das Kunstmuseum Basel Soutine eine umfassende Retrospektive unter dem Titel *Soutine und die Moderne*. In Deutschland hingegen waren seine Gemälde zuletzt 1981 im Westfälischen Landesmuseum in Münster (heute LWL-Museum für Kunst und Kultur) zu sehen. Ausgangspunkt für die Realisierung der retrospektiven Werkschau, die 2024 in leicht veränderter Form zunächst im Louisiana

Museum of Modern Art in Humlebæk und anschließend im Kunstmuseum Bern gastieren wird, ist die äußerst bescheidene Präsenz Soutines in deutschen Kunstsammlungen. Dies hat nicht zuletzt dazu geführt, dass seine Malerei in den vergangenen 40 Jahren zunehmend aus dem Bewusstsein der Öffentlichkeit verschwand.

Diese Lücke möchte die Kuratorin Susanne Meyer-Büser nun schließen. Hierfür hat sie über 60 Gemälde Soutines zusammengeführt – Porträts, Stilleben und Landschaftsdarstellungen –, vorwiegend aus Museumsbeständen in Europa, Nordamerika und Israel, die einen überaus aufschlussreichen Einblick in die erste Hälfte seiner kurzen Karriere im Paris der Zwischenkriegsjahre ermöglichen, das er als ostjüdischer Emigrant zu Beginn der 1910er Jahre erreichte. Vor seinem Tod malte Soutine nur noch wenige Bilder. Er starb an den Folgen einer chronischen Magenerkrankung, nachdem ihn die Eroberung von Paris durch die deutsche Wehrmacht 1940 zur Flucht aufs Land gezwungen hatte. Begleitet wird die Ausstellung von einem Katalog mit fünf kürzeren Beiträgen und einer Biographie. Diese wurden von den Kuratorinnen und Mitarbeiterinnen der involvierten Institutionen, Marta Dziejawska, Catherine Frèrejean und Meyer-Büser verfasst. Außerdem konnten die Konservatorinnen des Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme sowie des Musée d'Art Moderne in Paris, Pascale Samuel und Sophie Krebs, wie auch die Direktorin des Musée de l'Orangerie, Claire Bernardi, gewonnen werden.

## Zum Forschungsstand

Soutines Malerei ist in zahlreichen Kunstsammlungen mit Schwerpunkt auf der europäischen Moderne prominent vertreten. In der kunsthistorischen Forschung jedoch wurde sein Werk bislang vergleichs-

weise wenig untersucht. Die Mehrzahl der Publikationen heben Soutines Ausnahmestatus hervor und begreifen ihn als isolierte Figur der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausschlaggebend hierfür ist zum einen Soutines expressiv gestische, stets figürliche Malweise, die sich nur schwer in Kategorien (z. B. des Expressionismus) eingliedern lässt, die für die historische und kunstwissenschaftliche Beschäftigung mit moderner Kunst leitend sind, allen voran die Abstraktion. Zum anderen ist dieser Umstand darauf zurückzuführen, dass ein großer Teil der Informationen über ihn ungesichert ist: Soutine äußerte sich nur zurückhaltend über seine Malerei wie auch über seine sozialen Interaktionen und zu kunsttheoretischen Fragen; zudem überließ er Titelgebung oder Datierung denjenigen, die seine Gemälde erwarben oder über diese schrieben.

In der kunsthistorischen Forschung lassen sich zwei Ansätze ausmachen, mit denen versucht wird, Soutines Malerei zu deuten. Der erste untersucht sie im historischen Kontext der jüdischen Identität des Künstlers, insbesondere in den Diskussionen über den Begriff der „École de Paris“. Darunter fasste die Kritik nicht-französische Künstlerinnen und Künstler zusammen, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Metropole niederließen, wobei das Judentum als Kriterium für die Kategorisierung des „Fremden“ fungierte (Kenneth Silver, *Where Soutine Belongs. His Art and Critical Reception in Paris Between the Wars*, in: *An Expressionist in Paris. The Paintings of Chaïm Soutine*. Ausst.kat., hg. v. Norman L. Kleeblatt und Kenneth Silver, München 1998, 11–40; Romy Golan, *The „École Française“ Versus the „École de Paris“. The Debate about the Status of Jewish Artists in Paris between the Wars*, in: *Jewish Dimensions in Modern Visual Culture. Antisemitism, Assimilation, Affirmation*, hg. v. Rose-Carol Washton Long, Matthew Baigell u. a., London 2010, 77–89; zuletzt: Alessandro Gallicchio, *Nationalismes, antisémitismes et débats autour de l'art juif. De quelques critiques d'art au temps de l'École de Paris [1925–1933]*, Paris 2023). Französische Kunst, die nach dem Ersten Weltkrieg eine konservative Abkehr von der Avantgarde vollzog,

wurde in der Forschung unter dem Begriff des *Rappel à l'ordre* geführt (Romy Golan, *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France Between the Wars*, New Haven/London 1995). Die Partizipation am Kunstgeschehen in Frankreich wurde (noch) wenig bekannten Positionen zum Teil schlichtweg abgesprochen: „[L]e sincère effort de Soutine doit probablement englober les tendances générales du Salon d'Automne: je crains qu'il ne soit rien et que de l'entreprise ne découle pas grand enseignement“, so Fritz Vanderpyl in einer Ausstellungskritik von 1921. Bislang wurden Soutines Werke hauptsächlich unter biographischen und historiographischen Gesichtspunkten betrachtet; die Ergebnisse einzelner Werkanalysen blieben dabei außen vor (Catherine M. Soussloff, *Historiography and Negativity in the Paintings of Chaïm Soutine*, in: *Images. A Journal of Jewish Art and Visual Culture* 11, 2018, 117–140).

Der zweite Ansatz konzentriert sich hingegen auf eine formale Analyse von Soutines Malerei, die im Kontext des Modernismus erschlossen wird. Entscheidend hierfür war die erste umfassende Retrospektive 1950 im Museum of Modern Art (MoMA) in New York. Insbesondere das von Willem de Kooning wiederholt bekundete Interesse an Soutines Malerei ist ausschlaggebend für dessen Klassifizierung als abstrakter Expressionist *avant la lettre*. Eingehend untersucht wurde dieses Verhältnis zuletzt 2021, als die Barnes Foundation in Philadelphia in Kooperation mit dem Musée de l'Orangerie de Koonings Beschäftigung mit Soutines Malerei zum Anlass nahm, ihre Werke in einen Dialog zu setzen (*Soutine/de Kooning. Conversations in Paint*. Ausst.kat., hg. v. Simonetta Fraquelli und Claire Bernardi, Philadelphia 2021). Ebenso entscheidend war die Reaktion des Kunstkritikers Clement Greenberg in der Januar-Ausgabe der Zeitschrift *Partisan Review* 1951 auf die Retrospektive im MoMA. Sein harsches Urteil gegenüber Soutine bestimmte die Rezeption von dessen Malerei in den USA (Norman L. Kleeblatt, *An Expressionist in New York: Soutine's Reception in America at Mid-Century*, in: *An Expressionist in Paris. The Paintings of Chaïm Soutine*. Ausst.kat., hg. v.

dems. und Kenneth Silver, München 1998, 41–63). Dass Greenberg seine Kritik zehn Jahre später in einer revidierten Fassung in seine Essaysammlung *Art & Culture* integrierte, zeigt jedoch, dass er seiner Beschäftigung mit Soutine eine tiefgreifende Bedeutung zumaß (John Elderfield, *Victims of the Museum: Clement Greenberg and Willem de Kooning look at Chaïm Soutine*, in: *Quand New York regarde l'École de Paris [1930–1950]. Réception, relectures, appropriations. Un colloque organisé à l'occasion de l'exposition Chaïm Soutine/Willem de Kooning. La peinture incarnée*, 2021, 4–12 ↗).

Problematisch ist die Untersuchung von Soutines Malerei im Kontext der nordamerikanischen Malerei der Nachkriegszeit insofern, als auf diese Weise an der etablierten kunsthistorischen Konstruktion einer Zentrumsverschiebung von Paris nach New York nach dem Zweiten Weltkrieg unkritisch festgehalten wird. Dagegen ist einzuwenden, dass Soutine nicht erst 1950, sondern bereits 1923 in den USA rezipiert wurde, wo seine Malerei aus den Beständen

des Sammlers Albert C. Barnes – von der Presse etwa mit Dantes *Inferno* verglichen – in der Pennsylvania Academy of the Fine Arts zu sehen war (Robert Cozzolino, PAFA and Dr. Barnes, *Modernism in Philadelphia*, in: *American Art* 3, 2013, 20–26, <https://www.jstor.org/stable/pdf/10.1086/674926.pdf>) und 1930 in Alfred H. Barrs dritter Ausstellung *Painting in Paris from American Collections* im MoMA Berücksichtigung fand.

### Überzeugende Gegenüberstellungen

Die Ausstellung in Düsseldorf knüpfte an beide Forschungsstränge an. Sie verfolgte das Ziel, Soutines Malerei der Jahre 1918–1928 im Kontext der religiösen und politischen Konflikte ihrer Zeit zu verorten. Sie fasste seine Bilder als Ausdruck prekärer Lebensumstände auf, die der Migration geschuldet sind. Hierfür erklärte sie Soutines Kunstproduktion aus seiner Biographie, die stellvertretend für das kollektive Gefühl von Heimatlosigkeit im Europa der Zwischenkriegsjahre verstanden wird und sich eben-



| Abb. 1 | Chaïm Soutine, *Gegen den Strom*. Installationsansicht, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2023. Foto: Achim Kukulies

so auf die Gegenwart übertragen lasse. Die Ausstellung fragt daher nach der Aktualität von Soutines Malerei. Als sogenannter „Künstler-Künstler“ wird seine Relevanz für die Kunst seit der Nachkriegszeit beleuchtet (vgl. hierzu auch Soussloff 2018, 139f.). In Abgrenzung zu den bisherigen Gegenüberstellungen möchte die Schau die Bedeutung Soutines für die folgenden Generationen anhand zeitgenössischer Positionen erschließen: Ein eigens für die Ausstellung produzierter Film befragt in Interviews Dana Schutz (\*1976), Amy Sillman (\*1955), Emma Talbot (\*1969), Leidy Churchman (\*1979), Thomas Hirschhorn (\*1957), Chantal Joffe (\*1969) und Imran Qureshi (\*1972), welche Eindrücke Soutines Malerei bei ihnen hinterlassen hat.

Eine Stärke der Düsseldorfer Ausstellung lag dabei in den überzeugenden Gegenüberstellungen der Werke in den Räumen des K20. Soutine beschäftigte sich eingehend mit einzelnen Sujets und fertigte verschiedene Fassungen an, von denen nun eine beachtliche Anzahl in Deutschland zu sehen war. Der Kuratorin gelang es, Soutines künstlerischen Ansatz mithilfe direkter Vergleiche offenzulegen, was am Beispiel der Rochen-Stilleben aus Avignon und Cleveland besonders gut nachvollzogen werden kann. **| Abb. 1 |** Soutine erschließt in seinen Naturstudien die ebenso befremdliche wie faszinierende Morphologie dieser Lebewesen, deren Innenleben nach außen gekehrt ist: Einerseits platziert er den Rochen vor einem Stuhl **| Abb. 2 |** und wählt damit eine porträtähnliche Herangehensweise; andererseits nähert er sich dem Fisch über die mediale Beschaffenheit des modernen Staffeleibildes, **| Abb. 3 |** indem er dessen rautenförmigen Körper mithilfe von Fäden frontal über die oberen Bildecken spannt.

Das Stilleben eines geschlachteten Ochsens nach der Vorlage Rembrandts aus dem Louvre wurde in einer weiteren Gegenüberstellung mit denen aus Grenoble, Bern, Minneapolis und Paris verglichen. In diesem Fall deklinierte Soutine das Motiv mithilfe unterschiedlicher Leinwandformate durch, in welchen sich der ausgeweidete Tierkörper mal weniger, mal mehr ins Bildfeld einfügt. **| Abb. 4 | | Abb. 5 |** Konstant bleibt



**| Abb. 2 |** Chaim Soutine, *La raie*, 1922. Öl/Lw., 81 × 47,5 cm. Avignon, Musée Calvet [↗](#)



**| Abb. 3 |** Chaim Soutine, *Nature morte à la raie*, 1923. Öl/Lw., 80,5 × 64,5 cm. The Cleveland Museum of Art [↗](#)

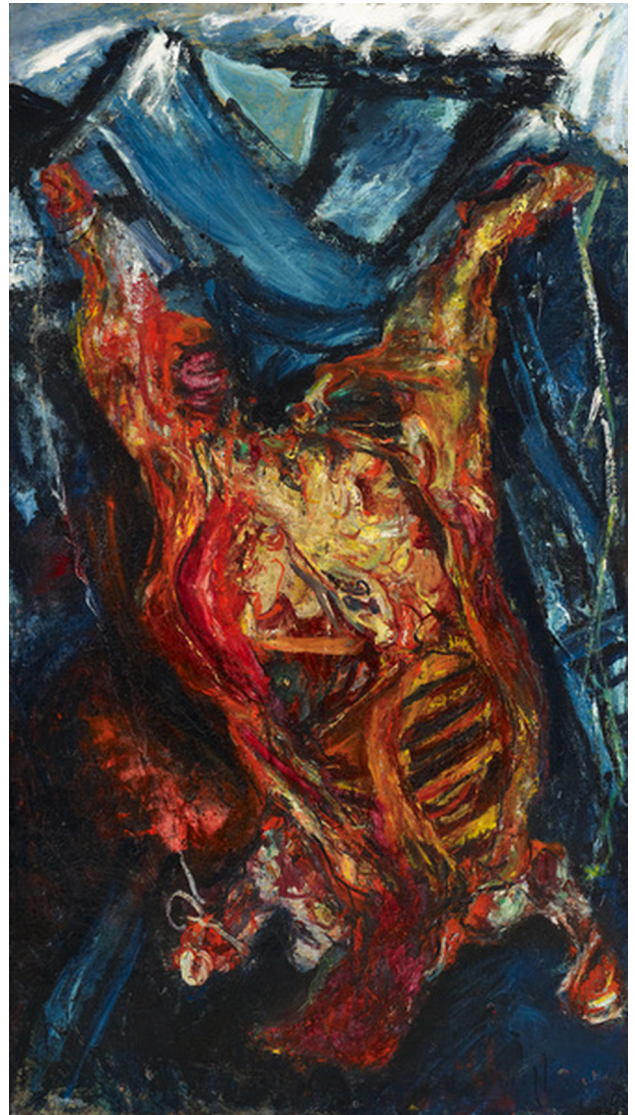
## Ausstellung

die Unmittelbarkeit im Farbauftrag, wodurch die Materialität des gemalten Körpers reflektiert wird (vgl. hierzu Matthias Krüger, Der geschlachtete Ochse als ein Stück Malerei. Tier- und Bildkörper bei Lovis Corinth und Chaïm Soutine, in: *Materialität und Bildlichkeit: Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, hg. v. Marcel Finke und Mark A. Halawa, Berlin 2012, 249–267).

Hervorzuheben sind schließlich die beiden Porträts von Hausangestellten aus dem Kunstmuseum Basel respektive Luzern, die in Düsseldorf nebeneinander präsentiert wurden. | **Abb. 6** | Insbesondere die Verwendung des Hochformats, das auf die aufrechte und frontal auf ihr Gegenüber ausgerichtete Haltung der Körper antwortet, macht deutlich, dass Soutine bewusst die medialen Möglichkeiten der Malerei für seine Sujets einsetzte. | **Abb. 7** | Der Erkenntnisgewinn aus diesem vergleichenden Sehen blieb in der Ausstellung vor allem bei der Präsentation von Soutines Porträts von Köchen, Konditoren, Hotel- oder eben Hauspersonal unberücksichtigt. | **Abb. 8** | Der Maler



| **Abb. 4** | Chaïm Soutine, *Le bœuf écorché*, 1926. Öl/Lw., 116,2 × 80,6 cm. Minneapolis, Institute of Art. Inv.nr. 5712 ↗



| **Abb. 5** | Chaïm Soutine, *Le bœuf écorché*, 1925. Öl/Lw., 202 × 114 cm. Musée de Grenoble ↗

begegnete diesen Berufsgruppen im Midi und im kosmopolitischen Paris, das nach dem Ende der *Grande Guerre* wohlhabende Gäste in die Hotels und Restaurants der Stadt lockte, sowie während seiner Besuche auf dem Anwesen des Sammlerpaars Madeleine und Marcellin Castaing in Lèves nördlich von Chartres. Zu voreilig wird von Soutines Lebensumständen auf die Identifikation mit seinen Modellen geschlossen, zu pauschalisierend werden diese marginalisierten Gesellschaftsschichten im Frankreich der Zwischenkriegsjahre abgehandelt (vgl. hierzu *Soutine's Portraits: Cooks, Waiters and Bellboys*. Ausst.kat., hg. v. Karen Serres und Barnaby Wright, London 2017).

Der biographische Zugriff und die fragwürdigen sozialhistorischen Zuschreibungen lenken so von Soutines Malweise ab, obwohl die Hängung weiterführende Denkansätze erlaubt hätte.

### Der ewige Ausnahmefall

*Gegen den Strom* begreift Soutine als „Außenseiter und Einzelgänger“, wie in der Einleitung des Katalogs zu lesen ist. Von seiner Malerei, aber auch von seiner Person gehe bis heute eine Faszination aus, für welche das Ausstellungsvorhaben nach Erklärungen suche. Vor dem Hintergrund der Biographie Soutines wird versucht, sich den „intensiven“ und „komplexen Bildwerke[n]“ zu nähern. Deutschsprachige Forschungsergebnisse zu Soutine sowie zur europäischen Malerei der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sucht man im Katalog vergeblich. Ebenso wenig berücksichtigt werden die wissenschaftlich ergiebigen Veröffentlichungen aus der US-amerikanischen Forschung. Allein schon durch die Wahl der Autorinnen sind die Texte stattdessen auf Frankreich und die dortigen Museen, nicht auf die universitäre Forschung ausgerichtet. Susanne Meyer-Büser sieht Soutines „Sonderstellung“ in der Pariser Kunstszene begründet und richtet den Blick dafür erneut auf den vielzitierten Ankauf von 52 Gemälden durch Barnes zu Beginn des Jahres 1923. Dessen Beweggründe

macht die Autorin an Soutines „gelungene[r] Assimilationsleistung an die Traditionen der französischen Malerei“ fest, die sich insbesondere in *Le Pâtissier* (Barnes Foundation, Philadelphia) zeige, dessen Relevanz für Barnes' Ankauf gut dokumentiert ist. Barnes, dessen Sammlung zum damaligen Zeitpunkt vorwiegend Werke des späten 19. Jahrhunderts umfasste, habe in Soutines Porträts, so Meyer-Büser, „impressionistische Züge“ entdeckt. Wie diskussionswürdig diese Schlussfolgerung ist, beweist ein Blick ins nahegelegene K21, wo zeitgleich eine Schau des britischen Installationskünstlers und Filmemachers Isaac Julien (\*1960) stattfand. In der Videoinstallation *Once Again ... (Statues Never Die)* von 2022 inszeniert Julien ein Gespräch zwischen dem Philosophen und Kulturtheoretiker der Harlem Renaissance, Alain Locke, und Barnes. Darin erwähnt der Sammler seine Faszination für Soutine und begründet diese mit der „Kraft“, die die moderne Malerei mit den afrikanischen Kulturobjekten teile, die er zur selben Zeit zu sammeln begann. 1950 bezeichnete Barnes dann seine erste Begegnung mit Soutines Malerei als „surprise, if not a shock“ und deutet damit an, dass sie von der französischen Tradition deutlich abweicht. Aufschlussreich ist Pascale Samuels Rekonstruktion des historischen Diskurses um Soutines Werk, der von den 1928 bzw. 1955 veröffentlichten Biographien



| Abb. 6 | Chaim Soutine, *Gegen den Strom*. Installationsansicht, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2023. Foto: Achim Kukulies



**| Abb. 7 |** Chaim Soutine, *La cuisinière en tablier bleu*, um 1930. Öl/Lw., 128 x 50,5 cm. Basel, Stiftung Im Obersteg, Depositum im Kunstmuseum Basel [↗](#)



**| Abb. 8 |** Chaim Soutine, *La femme de chambre*, um 1930. Öl/Lw., 110,3 x 34 cm. Luzern, Kunstmuseum. Kat., S. 115, Abb. 66

von Waldemar George und Emil Szittyta bestimmt wird. Im Spannungsfeld von künstlerischer Anerkennung in den 1920er Jahren und einer antisemitischen Kontroverse, die in der französischen Kunstkritik ausgetragen wurde, zeichnet Samuel Soutines Karriere nach, die stellvertretend für die vieler ostjüdischer Migrantinnen und Migranten in Paris gesehen werden kann. Die Autorin veranschaulicht dies etwa an der Veröffentlichung von Georges Biographie in der Edition „Artistes juifs“, die auf Französisch und auf Jiddisch erschien. An diesem Faktum macht Samuel den Widerstand von Künstlerinnen und Künstlern sowie Kritikern gegenüber den xenophoben Haltungen und die Suche nach einer neuen jüdischen Kunst fest, die die Herkunft betont und ebenso im Kontext zionistischer Bewegungen gelesen werden kann.

Sophie Krebs und Claire Bernardi widmen sich thematischen Schwerpunkten, die sie bereits früher behandelt haben, ohne neue Erkenntnisse zum Forschungsstand beizutragen. Krebs erörtert, inwieweit die französische Kunstkritik der 1920er-Jahre mit der Einführung bestimmter Begriffe wie desjenigen der „École de Paris“ antisemitische und ausländerfeindliche Tendenzen bediente. Sie greift hier in weiten Teilen auf ihre Ausführungen im Katalog zur Ausstellung *Chaim Soutine (1893–1943). L'ordre du chaos* von 2012 zurück. Bernardi knüpft an ihre Untersuchungen zur Rezeption Soutines in den USA der Nachkriegszeit an, die zuletzt 2021 in die Gegenüberstellung mit de Kooning mündeten. In ihrem aktuellen Beitrag wirft sie ein Schlaglicht auf die Eingliederung Soutines in eine „lineare Kunstgeschichte“, die sich durch



die „Neuinterpretation“ der figurativen Moderne im Kontext des abstrakten Expressionismus ergab, so etwa durch die Ausstellungspraxis am MoMA um 1950 – eine Problematik, die sich insbesondere auch in Greenbergs „Entwicklungsdenken“ widerspiegelt, worauf bereits 1998 Michèle C. Cone hingewiesen hat (Chaim Soutine in New York, in: *Apollo* 440, 1998, 52–53). Dass darauf nicht ausführlicher eingegangen wird, ist auf den allzu knappen Umfang sämtlicher Katalogtexte zurückzuführen.

Auch Marta Dziewanska blickt in ihrem Beitrag auf die postume Rezeption Soutines in Nordamerika. Im Gegensatz zu Bernardi untersucht sie dessen Malweise jedoch am Beispiel der noch wenig berücksichtigten Äußerungen der amerikanischen Malerin Alice Neel zum Verhältnis von Figuration und Ausdruck. Der von Dziewanska verfolgte Ansatz ist anregend, zumal sich die Deutung von Soutines Malerei im Kontext einer modernistischen Lektüre bislang vorwiegend auf männliche Positionen und abstrakte Tendenzen in der Nachkriegskunst konzentriert hat. Dass sich neben Neel etwa auch Elaine de Kooning eingehend mit Soutine beschäftigt hat, wird oft vergessen (vgl. dazu: Judith Zilcher, Willem and Elaine de Kooning visit the Barnes Foundation, in: *Art in America* 3, 2016, 76–91 [↗](#)). Dziewankas ambitionierter Versuch, Soutines Malerei via Neel auf die Spur zu kommen, erweist sich jedoch als wenig konsequent: Dass sich Neel ähnlichen Fragen widmete, wird hier nicht hinlänglich berücksichtigt. Ihre Äußerung, auch sie male wie Soutine nie völlig realistisch, lädt dazu ein, in ihrer Malerei das Problem der Figuration zu verfolgen, das auch Soutine umtrieb und von Thomas Hirschhorn im erwähnten Interview treffend als „Widerstand gegen die Abstraktion“ bezeichnet wird. Soutines Widerstand gegen eine Malerei, die ihre abbildende Funktion hinter sich lässt, könnte deutlicher nicht zum Ausdruck kommen als im Gemälde eines schmalen weißen Hauses (Musée de l'Orangerie, Paris), mit welchem die Ausstellung schloss. **| Abb. 9 |** Auf einem steilen Hügel trotz es seiner Umgebung aus mäandrierenden Wegen und Ästen; eine senk-

rechte Reihe aus zwei Fenstern und einer Tür verweist auf seine prononciert gerade Ausrichtung. Die in Düsseldorf gezeigten Gemälde Soutines sowie ihre aufschlussreiche Gegenüberstellung machten *Gegen den Strom* zu einer sehenswerten Ausstellung. Für die kunsthistorische Forschung jedoch bot sie wenig Neues. Den im Vorwort des Katalogs angekündigten „differenzierte[n] Überblick“ blieb sie schuldig.



**| Abb. 9 |** Chaïm Soutine, *La maison blanche*, um 1933. Öl/Lw., 65 × 50 cm. Paris, Musée de l'Orangerie [↗](#)