

CHAÏM SOUTINE

Als gerade erst Sechzehnjähriger war Soutine 1909 der Enge des Shtetls von Smilowitschi bei Minsk entflohen: der Strenggläubigkeit des jüdischen Elternhauses, das Zeichnen und Malen zu verhindern suchte, ebenso Hunger und Armut, unter denen die Familie mit elf Kindern zu leiden hatte. Als zehntes Kind hatte er Glück, nicht in die Fusstapfen seines Vaters, eines Flickschneiders, treten zu müssen. Soutine war wegen seiner frühen Neigung zu bildnerischer Tätigkeit harten Strafen und körperlicher Züchtigung innerhalb der Familie ausgesetzt. Als er eines Tages einen frommen Juden bat, ihm Modell zu sitzen, wurde er vom Sohn und den Freunden des Mannes so schwer misshandelt, dass seine Familie Klage erhob und ein Schmerzensgeld von 25 Rubel zugesprochen bekam. Dieses ermöglichte ihm, mit dem ebenfalls in Smilowitschi aufgewachsenen Michel Kikoïne an einem Malkurs in Minsk teilzunehmen. Anschliessend absolvierte er ein dreijähriges Studium an der Akademie in der litauischen Stadt Wilna. 1913 folgte er Kikoïne nach Paris, wo sie den aus Wilna stammenden Pinchus Krémègne wieder trafen. Soutine lebte in unmittelbarer Nachbarschaft von Marc Chagall, Ossip Zadkine, Moïse Kisling und Alexander Archipenko, zuerst in der berühmt gewordenen «Ruche», die im Quartier Montmartre Zufluchtsort vornehmlich osteuropäischer Maler wurde, dann in der «Cité Falguière» im Quartier Montparnasse. Seine ersten Stillleben zeigen eine gewisse Nähe zu Cézannes Kompositionsschemen, aber schon um 1917 setzte eine Wandlung hin zu einem gestisch geprägten Duktus ein; Soutine entwickelte einen eigenen expressiven Ausdruck, ohne direkten Kontakt mit der damals schon legendär gewordenen Kunst Vincent van Goghs, mit der seine Malerei öfter in Verbindung gebracht worden ist. Sowohl Stillleben als auch Landschaften und Porträts werden von nun an einer kräftigen Modellierung unterzogen. Die Motive werden von einer inneren Dynamik und Bewegtheit erfasst und bilden eine eigene, vom Naturvorbild unabhängige Realität aus Form und Farbe.

Das erste Jahrzehnt in Paris war von bitterster Armut geprägt, aber mit der Emigration hatte Soutine seine Freiheit erlangt. Von Jacques Lipchitz wurde er Amedeo Modigliani vorgestellt, mit dem er sich befreundete. Dieser führte ihn bei seinem Galeristen ein, dem polnisch-jüdischen Kunsthändler Léopold Zborowski, der ihn bald zu unterstützen begann und ihm 1919 einen Aufenthalt im Pyrenäen-Dorf Céret ermöglichte, einem Ort, wo sich zwischen 1911 und 1913 auch Georges Braque und Pablo Picasso aufgehalten hatten. Erst 1920 kehrte Soutine nach Paris zurück.¹

Nature morte au violon, pain et poisson, um 1922, gehört in eine Gruppe von Stillleben dieser frühen Pariser Zeit, die immer wieder das Thema Essen umkreisen: keine üppigen Mahlzeiten, wie wir dies von den holländischen Stillleben her kennen, sondern kärgliches Essen, ein paar Fische auf einem Teller, ein paar Äpfel, Pfefferschoten und Karotten, ein gehäuteter Hase, ein Fasan, eine Baguette. Daneben entstanden Blumenstillleben und – dominierend für die Zeit von 1919 bis 1923 – Landschaftsbilder in der

Umgebung von Céret und Cagnes. Im Stillleben der Sammlung Im Obersteg wird die fast biblisch wirkende Kombination von Brot und Fisch um die in der Mitte des Tisches liegende Geige erweitert, die als später Nachklang der Klezmer-Musik des Shtetl gesehen werden könnte. Soutine hat aber – mit Ausnahme eines Porträts des Cellisten Serevitsch – das Thema der Musik nicht mehr aufgenommen. Die drei Gegenstände sind diagonal auf der Bildfläche angeordnet; sie scheinen geradezu vom Tisch herunterzurutschen. Obschon das Bild klar komponiert ist, ergibt sich daraus für den Betrachter eine beunruhigende Instabilität. Die Torsion der drei gedrechselten Tischbeine korrespondiert mit der Oberfläche des Brotes. Der Griff der Geige scheint herunterzuhängen, als würde das Instrument durch eine Fischaugenoptik betrachtet oder als hätte sich die Geige in der Hitze zu deformieren begonnen. Diese Art der perspektivischen Distorsion und Deformierung ist auch für die Landschaften und Dorfansichten Soutines typisch. Nichts scheint gesichert zu sein in den ersten Jahren seiner künstlerischen Existenz.

Der mit ihm befreundete, alkoholranke Modigliani starb 1920. Zborowski gelang es, mal hier und mal da ein Werk Soutines zu verkaufen. Die Bilder kosteten zwischen 70 und 300 fr., wie Auktionsergebnisse dieser Zeit belegen. Gleich vielen anderen Malern in Paris blieb Soutine aber weitgehend unbekannt. So klingt es wie eine Märchen, dass der exzentrische amerikanische Sammler Albert C. Barnes, der 1923 in Paris auf Einkaufstour war, Léopold Zborowski gleichzeitig alle 52 Gemälde von Soutine, die dieser an Lager hatte, zusammen mit fünfzehn Bildern von Modigliani abkaufte.² Soutine wurde dadurch keineswegs reich. Aber das Signal hatte in Paris weitreichende Folgen. Er war durch den Verkauf zum Gesprächsthema geworden, und französische Sammler begannen sich für ihn zu interessieren. Soutines Hungerjahre waren vorbei, und er konnte sich nun den Lebensstil eines Arrivierten leisten. Aber obwohl ihn einige Anekdoten als modebewusst schildern, weil er sich nun gelegentlich ausgesuchte Hemden und Anzüge kaufen konnte, blieb er am Rand der Künstlerschaft. Im Umgang mit Sammlern war er unberechenbar, und er scheute die Öffentlichkeit. Seinem eigenen Frühwerk stand er ablehnend gegenüber. Wo immer er älterer Bilder der Céret-Zeit habhaft werden konnte, versuchte er sie zu vernichten. Diese Zerstörungswut machte ihn zum gefürchteten Künstler. Eine innere Zerrissenheit begleitete sein Leben.

Die Auseinandersetzung mit geschlachteten Tieren wie Hasen, Ochsen, Geflügel oder toten Fischen wurde in den zwanziger Jahren zur Obsession. Manche Interpreten sahen es als bewussten Verstoss gegen die jüdischen Gesetze des koscheren Schlachtens und der Reinheit des Fleisches, wenn er tagelang bluttriefende Tierkadaver malte, bis sich die Nachbarn über den ekelerregenden Geruch beklagten. Immer wieder hat Soutine die Alten Meister studiert, vor allem den von ihm so verehrten und zum Ideal erhobenen Rembrandt, dessen *Geschlachteten Ochsen* (1655) er im Louvre bewunderte. Obschon er kaum Reisen unternahm, fuhr er zum Studium von Rembrandt dreimal nach Amsterdam. Beeinflusst haben ihn auch Jean-Baptiste-Siméon Chardins Bilder mit Rochen und die Forellen der Loue von Gustave Courbet. Gemäss einer der wenigen überlieferten Aussagen soll Soutine gesagt haben: «Man behauptet, Courbet habe in einem seiner Frauenakte die ganze Atmo-



sphäre von Paris einfangen können. Ich will Paris in einem Ochsengerippe zeigen.»³ Nicht das Fleisch als Nahrungsmittel interessierte ihn, der eines andauernden Magenleidens wegen jahrelang zu strenger Diät verurteilt war und deshalb jedes üppige Essen mied, vielmehr war die Auseinandersetzung mit dem toten Tier Ausdruck seiner Faszination angesichts des Todes, die er mit der expressiven Lebendigkeit der gemalten Wirklichkeit zu verbinden suchte. Der tote Fasan von um 1926/27 der Sammlung Im Obersteg liegt auf einer hellen Tischfläche, als liege er auf einem Leichentuch. Die Farbenpracht des stolzen Vogels ist zu einem kläglichen Nichts zusammengeschrumpft, und das Tier, noch im Besitze seines Federkleides, mit lang ausgestreckten Beinen und Flügeln, wird in dieser entstellten Erscheinung zum Sinnbild des Todes.

In der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre dominierte das Porträt im Schaffen Soutines. Karl Im Obersteg schätzte seine Bildnisse besonders und erwarb im Laufe der Jahre eine ausserordentlich reiche Gruppe von fünf Werken. Meist malte Soutine Inszenierungen mit bezahlten Modellen oder Personen aus seinem Lebensumfeld. Auffallend ist seine Vorliebe für Menschen in Berufsuniformen, wie Musikanten, Pagen oder Köche. Das Frühwerk enthält auch eine Serie von Kindern. Für ein Bonbon und wohl mit der Ermutigung der Erwachsenen sass sie ihm Modell, meistens etwas freudlos – oder liegt, wie etwa in dem um 1919 gemalten Bild *L'enfant au jouet*, auf dem kindlichen Gesicht ein ängstliches Staunen vor dem respektheischenden Künstler, der mit emotionsgeladenem Pinsel über die Leinwand fährt und ihm zwischendurch mit unheimlichem Blick begegnet? Bewegen durfte man sich nicht. Das Kind hält die Puppe an sich gedrückt. Das Gesicht wirkt etwas grob. Die dünnen Arme und der schwächliche Körper kontrastieren mit dem grossen Kopf und den Erwachsenenhänden. Es ist, als würde hier die Harmonie willentlich gestört. Im Modell begegnete Soutine seiner eigenen Kindheit und der eigenen verdrängten Vergangenheit. Den Kontakt zu seinem Elternhaus hatte er vollständig abgebrochen. Vielleicht liebte er es deshalb, wenn immer möglich alte Leinwände, die ihm Zborowski beschaffte, zu übermalen, so als gälte es die eigene Herkunft mit einem Willensakt zu überdecken. Sich selbst hat er in drei verschiedenen Porträts dargestellt. Dabei betonte er seine etwas grosse Nase und die dicken Lippen. Zusammen mit den abstehenden Ohren wirkt er bäurisch und er stellte sich entschieden hässlicher dar, als er uns in verschiedenen Photos aus den zwanziger Jahren entgegentritt.

Auf dem Anwesen seiner Mäzene Marcellin und Madeleine Castaing in Lèves bei Chartres dienten ihm die Angestellten als Modell; so entstand um 1930 *La cuisinière en tablier bleu* (Kat. 173). Ein ähnliches, zur gleichen Zeit gemaltes Ganzfigurenporträt im schmalen Hochformat, *La femme de chambre*, befindet sich in der Sammlung des Kunstmuseums Luzern. Für *L'enfant de chœur* (um 1927) wurde ein Ministrantengewand besorgt, damit der Künstler den Jüngling, der noch nie in einer Messe gedient hatte, wunschgemäss in rot-weisser Kleidung malen konnte. Soutine malte fast ausschliesslich Einzelbildnisse, dem Maler gegenüber sitzende oder -stehende Personen in Halb- oder Dreiviertelfigur. Häufig sind die Hände übereinander gelegt oder gefaltet, und es spricht Unterwürfigkeit und Ängstlichkeit aus den Gesten und Gesichtern der







Dargestellten. Die beiden Gesichtshälften sind meist unterschiedlich geformt, und die Augen blicken in verschiedene Richtungen. Dieses Schielen wirkt wie eine willentliche Deformation. Auf subtile Weise fügte Soutine den Gesichtern Gewalt zu. Waldemar George geht in seiner Monographie so weit, von einer «galerie des monstres» zu sprechen. Georges Rouaults Gesichter seien dagegen geradezu idyllisch.⁴ Dass die Porträtierten das Gefühl hatten, der Maler täte ihnen Gewalt an, davon berichten mehrere Modelle. «Sie können es sich nicht vorstellen, wie es war für Soutine zu sitzen. Er vergewaltigte seine Modelle praktisch», berichtete Madame Castaing. Beim Malen sei Soutine rot geworden wie ein Krebs und habe die Augen aufgerissen. «Man hätte gesagt, dass er nicht mehr bei sich gewesen ist. Er fixierte mich lange mit seinen halluzinierenden Augen. Ich glaubte, dass er träumte und hatte etwas Angst und dann machte er sich daran, wie ein Rasender zu malen», erinnerte sich etwa Madame Jiannini.⁵ Der Maler kombinierte in den Porträts ab Mitte der zwanziger Jahre zunehmend fast reinfarbige, stark kontrastierende Farbflächen miteinander. Trotzdem dauerte der Malprozess, bei dem die pastos verwendete Farbe immer wieder überarbeitet wurde, oft mehrere Stunden, was den Modellen viel Geduld abverlangte. Manche Gesichter zeigen Ähnlichkeiten mit Porträts von Francis Bacon und Arnulf Rainer, die diese Art der Deformierung des menschlichen Gesichts später noch radikaler erforschen sollten.

Soutine fühlte sich zu den Zu-kurz-Gekommenen hingezogen. Sie erinnerten ihn an seine eigene Herkunft – wollte er Mitleid erwecken? Genoss er die Gewalt, die er ein, zwei Stunden lang den still Sitzenden und Ausharrenden abforderte? Kam dieser Akt des Malens nicht einem Abstrafen gleich? Erwarteten die Porträtierten eine Strafpredigt oder gar Schläge? So eingespannt das Opfer war, so befreit und tanzend wirkt der Rhythmus der Malerei. Hier liegt die Katharsis des Malens. Es war ein Zerstören und Aufbauen. Soutine ging von Gesehenem aus, deformierte die Wirklichkeit, um eine gesteigerte Empfindung zu erreichen. Ihn interessierte diese Schüchternheit und das Ausgeliefertsein. Kindsein war nichts Lustiges. Das hat er selber erlebt. Aber es ist auch keineswegs abwegig, an die Demütigungen zu denken, die Juden nur wenige Jahre später in ganz Europa erleiden sollten. Auch Soutine musste 1943 den Judenstern tragen. Im letzten Jahr vor seinem Tod war er ständig auf der Flucht. Gerda Groth, eine aus Deutschland geflüchtete Jüdin, mit der er ab 1939 zusammenlebte, wurde 1940 interniert. Sie überlebte den Krieg, ohne Soutine noch einmal gesehen zu haben. Die letzte Phase seines Lebens verbrachte er mit Marie-Berthe Aurenche, der früheren Lebensgefährtin von Max Ernst. Im August 1943 begleitete sie den Schwerkranken zu einer Operation in ein Pariser Spital. Aber Soutine hatte bereits einen Magendurchbruch erlitten, und die Operation kam zu spät. Auf dem Friedhof Montparnasse im besetzten Paris gaben ihm einige wenige Freunde das letzte Geleit. Unter ihnen waren Pablo Picasso und Max Jacob. Letzterer starb wenige Monate später während der Deportation.

Soutine als Maler jüdischer Lebenstragik, darauf haben bereits Waldemar George und Elie Faure in ihren ersten Publikationen hingewiesen. Seltsamerweise haben aber die existen-

zialistischen Philosophen und Schriftsteller nach dem Krieg von Soutines Werk kaum Kenntnis genommen, obwohl es als Ausdruck einer existenziellen Lebensangst gesehen werden kann.⁶ Jean-Paul Sartre wandte sich den Werken Alberto Giacomettis und Wols' zu, Georges Bataille denjenigen von André Masson und Jean Fautrier. Jean Dubuffets subversive Positionen einer Gegenkultur zum Kunstschönen und seine These, dass Kunst direkt aus der Malmaterie hervorgehe, war eine direkte Fortsetzung dessen, was Soutine mit seiner Malerei beabsichtigt hatte. Hätte Soutine zu diesem Zeitpunkt noch gelebt, seine Malerei wäre wohl mit den Worten von Albert Camus als «protestation de la subjectivité» beschrieben worden. Soutine selber hatte nichts als seine Bilder hinterlassen; er hatte keine Überlegungen zu seinem Werk aufgezeichnet, die damals eine theoretische Anbindung an die Kunstgeschichte erlaubt hätten. Mit seinem Stil begründete er auch keine Schule jüngerer Nachfolger. Aber sein Werk wurde dennoch rezipiert, und zwar am intensivsten in Amerika. Die 52 Bilder, vornehmlich aus der Céret-Zeit, die Albert C. Barnes 1923 in Paris erworben und teilweise später wieder veräußert hatte, entfalteten in den fünfziger Jahren ihre Wirkung in der Phase der Entstehung des Abstrakten Expressionismus und des Action-Painting. Hatten die jüdischen Maler der Ecole de Paris das Fehlen einer eigenen Bildtradition öfter bedauert, so wurde Soutines Malerei – 1950 in einer Einzelausstellung im Museum of Modern Art, New York, präsentiert – zur Inspiration für Maler wie Willem de Kooning und Jackson Pollock.⁷ Der emotionale Umgang mit der Farbmaterie und der tragische Hintergrund seiner Kunst waren Impulse für eine neue Ära vitaler Malerei, die Übersetzung von Leben in Malerei und von Malerei in Leben. De Kooning pries Soutine als sein wichtigstes Vorbild, und die «Whitney Dissenters», eine Gruppe von zehn Künstlern, unter ihnen Adolph Gottlieb und Mark Rothko, die mit Soutine ihre Herkunft aus dem Judentum Osteuropas teilten, entdeckten die Qualität einer mitunter fast gegenstandslosen, reinen Malerei, die durch Isolierung von Details neue Ausdruckswerte erschloss.

Bereits in den fünfziger Jahren haben einzelne Kunsthistoriker wie Maurice Raynal die Malerei Soutines als Ausdruck eines jüdischen Mystizismus und als Rebellion gegen das jüdische Bilderverbot gesehen. Aber erst in der Holocaust-Diskussion der neunziger Jahre hat eine neue intensive Reflexion über Soutines Malerei eingesetzt. Donald Kuspit schrieb über Soutines «jewish shudder». Er sieht ihn in der Rolle des Propheten des Holocaust, «der in den Delphischen Eingeweiden seiner Tiere und in der katastrophischen Aura seiner Landschaften die tote Zukunft zu lesen verstand».⁸ Auf ganz andere Weise als Chagall, der sich mit seinen Themen direkt auf Bilder seiner jüdischen Lebenswelt bezog, hat Soutine dem Schicksal der Juden im 20. Jahrhundert Ausdruck verliehen, ohne je explizit jüdische Sujets verwendet zu haben. Dass die Bilder Soutines sich hier im Kontext von Werken Chagalls und Modiglianis wiederfinden, macht die ausserordentliche Qualität der Sammlung Im Obersteg deutlich. In dieser Weise ist die Auswahl von Werken jüdischer Künstler in einer privaten Sammlung einmalig.

1 Für biographische Zusammenhänge folge ich den Angaben im Werkkatalog von Maurice Tuchman / Esti Dunow / Klaus Perls, *Chaim Soutine (1893–1943)*, 2 Bde., Köln 2001 (1. Aufl. 1993), sowie einzelnen Hinweisen in der Publikation von Patrick Hirt, siehe Anm. 5.

2 Colette Giraudon, «Collecting Soutine: The Artist and His Market», in: *An Expressionist in Paris, the Paintings of Chaim Soutine*, hrsg. von Norman L. Kleeblatt und Kenneth E. Silver, Ausst.kat. Jewish Museum, New York; County Museum of Art, Los Angeles; Cincinnati Art Museum 1998–99, S. 90–91.

3 Emile Szittyá, *Soutine et son temps*, Paris 1955, S. 65.

4 Waldemar George, *Soutine (Les Artistes juifs)*, Paris 1928, S. 20.

5 Patrick Hirt, *Chaim Soutine (1893–1943). Zum Verhältnis von Psyche und Werk* (Diss. Univ. Frankfurt a. M. 1997), Münster 1999, S. 51 und 127.

6 Romy Golan, «Blind Alley: Soutine's Reception in France After World War II», in: *New York/Los Angeles/Cincinnati 1998/99* (wie Anm. 2), S. 64.

7 Norman L. Kleeblatt, «An Expressionist in New York: Soutine's Reception in America at Mid-Century», in: *New York/Los Angeles/Cincinnati 1998/99* (wie Anm. 2), S. 41.

8 Donald Kuspit, «Soutine's Shudder: Jewish Naiveté?», in: *New York/Los Angeles/Cincinnati 1998/99* (wie Anm. 2), S. 77.