
Maurice de Vlaminck. Rebell der Moderne

14. September 2024 – 12. Januar 2025

Museum Barberini, Potsdam

Pressekonferenz: Donnerstag, 12. September 2024, 11 Uhr

Museum Barberini, Potsdam

Mit:

- Ortrud Westheider, Direktorin, Museum Barberini
- Daniel Zamani, Kurator der Ausstellung, Künstlerischer Direktor, Museum Frieder Burda, Baden-Baden

Inhalt der Pressemappe:

- Pressemitteilung
- Essay
- Gliederung der Ausstellung
- Daten und Fakten
- Digitale Angebote, Veranstaltungen, Vermittlung
- Ausstellungskatalog
- Pressebilder
- Ausstellungsvorschau 2025

Im Anschluss an die Pressekonferenz führt Daniel Zamani durch die Ausstellung.

W-LAN im Museum:

Barberini_Gast, ohne Passwort

Bildmaterial zum Download:

[museum-barberini.de/de/presse](https://www.museum-barberini.de/de/presse)

Pressekontakt:

Achim Klapp, Carolin Stranz, Marte Kräher, Valerie Maul

Museum Barberini

Museen der Hasso Plattner Foundation gGmbH

Humboldtstr. 5–6, 14467 Potsdam

T +49 331 236014 305 / 308

presse@museum-barberini.de

www.museum-barberini.de

Maurice de Vlaminck. Rebell der Moderne

14. September 2024 bis 12. Januar 2025

Museum Barberini, Potsdam

Ungemischte Farben, ungestümer Pinselstrich, abstrahierte Formensprache: Zu Beginn des 20. Jahrhunderts schockierte eine Künstlergruppe das Publikum mit einer Malerei, die sich auf radikale Weise von bisherigen künstlerischen Konventionen abwandte. Als „fauves“, als „Wilde“ bezeichnet, traten die Künstler den Weg in die Moderne an – allen voran Maurice de Vlaminck (1876–1958). Zunächst als Vorreiter eines französischen Expressionismus gefeiert, liegt die letzte Retrospektive des Künstlers in Deutschland fast 100 Jahre zurück. Die Ausstellung *Maurice de Vlaminck. Rebell der Moderne* gibt nun erstmals seit 1929 einen Überblick über Vlamincks gesamtes Werk, wobei der Akzent auf der produktiven Schaffenszeit vor dem Ersten Weltkrieg liegt, ergänzt durch eine Auswahl späterer Arbeiten. Ausgangspunkt der Ausstellung mit 73 Werken, die in Kooperation mit dem Von der Heydt-Museum Wuppertal entstand, sind die neun Gemälde Vlamincks in der Sammlung Hasso Plattner, die von Leihgaben aus unter anderem der Tate Modern in London, dem Museo nacional Thyssen-Bornemisza in Madrid, dem Centre Pompidou und dem Musée d'Orsay in Paris, dem Van Gogh Museum in Amsterdam, dem Museum Folkwang in Essen, der Staatsgalerie Stuttgart sowie dem Metropolitan Museum of Art in New York, dem Dallas Museum of Art und der National Gallery of Art in Washington ergänzt werden.

Die erste Avantgarde-Strömung des 20. Jahrhunderts

Seit 1903 bot der Pariser Salon d'Automne französischen und internationalen Künstlern eine Plattform, um ihre Kunst entgegen der konservativen Politik des Salon de Paris zu präsentieren. 1905 traten dort erstmals junge, unbekanntere Künstler in Erscheinung, die durch den Kritiker Louis Vauxcelles als „fauves“ bezeichnet wurden: Henri Matisse, André Derain, Kees van Dongen – und Maurice de Vlaminck. Mit ihren farbgewaltigen, ganz auf Ausdruck und Emotion ausgerichteten Werken begründeten sie den Fauvismus als erste Avantgarde-Strömung des 20. Jahrhunderts. Obwohl als Kollektiv wahrgenommen, einte die Künstler kein Manifest; dennoch verband sie die Ablehnung aller bisheriger Kunstauffassungen und das Bekenntnis zur völligen Freiheit des Künstlers. Maurice de Vlaminck inszenierte sich als ungestüme junger Künstler. Der Autodidakt ohne akademische künstlerische Ausbildung pflegte das Selbstbild als „Wilder“, dessen Werk von Expressivität geprägt war. Bereits 1905 erwarb der Kunsthändler Ambroise Vollard den Großteil von Vlamincks Atelier-Bestand und ermöglichte ihm somit die professionelle Künstler-Laufbahn.

Ein Autodidakt als Pionier

Zur Kunst fand Maurice de Vlaminck durch eine Zufallsbegegnung mit André Derain, der den Geiger, Radrennfahrer, Boxer und Autor Vlaminck zur Malerei ermutigte. Beeinflusst durch Vincent van Gogh, ist bezeichnendes Charakteristikum für Vlamincks fauvistisches Schaffen die Aufwertung der Farbe, die ihm als Mittel heftigen Ausdrucks dient. Wie die Impressionisten faszinierten Vlaminck die Landschaften entlang der Seine, die er mit pastosem Farbauftrag und grellen Farbtönen festhält. In seinem Auftrag reiner, ungemischter Farben, teilweise direkt aus der Tube auf die Leinwand gebracht, folgt Vlaminck seinem Vorbild Van Gogh. Vlaminck entwickelt in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg einen Expressionismus, der an Werke der Dresdener Künstlergruppe *Die Brücke* erinnert. Ab 1906 weicht die explosive Farbigkeit gedämpfteren, dunkleren Tönen und Paul Cézanne tritt als Inspirationsquelle an die Stelle Van Goghs.

Auseinandersetzung im Sammlungskontext

In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg ist Maurice de Vlaminck international stark rezipiert: 1912 nimmt er mit sechs Werken an der Ausstellung des Kölner Sonderbunds teil, im selben Jahr zeigt ihn Herwarth Walden in seiner Berliner Galerie *Der Sturm*; im Jahr darauf ist er in der New Yorker Armory-Show vertreten. Auch das Von der Heydt-Museum Wuppertal, Kooperationspartner der Ausstellung *Maurice de Vlaminck. Rebell der Moderne*, nimmt Vlaminck bereits früh in seine Sammlung auf:

„Das Von der Heydt-Museum ist eines der deutschen Häuser, die besonders früh Arbeiten Maurice de Vlamincks zeigen konnten. Schon 1911 erwarb August Freiherr von der Heydt ein Stilleben auf dem Pariser Herbstsalon, 1912 und 1913 folgten weitere Werke. Ankäufe wie diese begründeten den Ruf des Museums als einzigartiger Ort für europäische Avantgarde-Kunst. Gemeinsam mit dem Museum Barberini die erste postume Retrospektive des Künstlers auszurichten, ist vor dem Hintergrund unserer Sammlungsgeschichte nur schlüssig, und wir freuen uns, den Künstler in seiner stilistischen Vielfalt einem größeren Publikum präsentieren zu können“, so Roland Mönig, Direktor des Von der Heydt-Museums Wuppertal.

Auch in der Sammlung Hasso Plattner, die seit 2020 dauerhaft am Museum Barberini zu sehen ist und wie keine andere Sammlung einen Überblick über die impressionistische und postimpressionistische Landschaftsdarstellung ermöglicht, spielt Vlaminck eine herausragende Rolle: „Die Sammlung Hasso Plattner beinhaltet neun Werke Vlamincks, darunter vier Schlüsselwerke der fauvistischen Phase. Sie bilden das drittstärkste Konvolut unter allen Künstlern der Sammlung und an keinem anderen Haus in der deutschsprachigen Museumslandschaft ist ein größerer Bestand des Künstlers zu sehen. Mit der Ausstellung und im Kontext der Sammlung kann man Maurice de Vlaminck in Potsdam als einen Künstler erleben,

der den Impressionismus malerisch wie motivisch ins 20. Jahrhundert weitergeführt und mit starken Farben aktualisiert hat“, sagt Ortrud Westheider, Direktorin des Museums Barberini.

Daniel Zamani, Kurator der Ausstellung am Museum Barberini: „Maurice de Vlamincks Werk markiert ein bedeutendes Scharnier zwischen Im- und Expressionismus. Wir sind froh, seinem künstlerischen Werdegang mit einer so opulent bestückten Retrospektive nachspüren zu können. Besonders freuen wir uns über die zahlreichen farbstarken Arbeiten, die aus US-amerikanischen Sammlungen angereist sind, darunter Inkunabeln der fauvistischen Malerei aus dem Art Institute of Chicago und der National Gallery of Art in Washington. Ein weiteres Highlight sind die zahlreichen Schlüsselwerke aus internationalen Privatsammlungen, die sonst nicht öffentlich zugänglich sind.“

Spätes Schaffen und propagandistische Kollaboration

Auch wenn der Erste Weltkrieg für Vlaminck eine persönliche Desillusionierung und für sein Schaffen eine Zäsur darstellte, verlor seine Malerei in den Zwischenkriegsjahren nicht an Faszination für seine Zeitgenossen. 1919 richtete ihm die Pariser Galerie Druet eine Einzelausstellung aus; 1929 veranstaltete die Düsseldorfer Galerie Alfred Flechtheim seine erste und bislang einzige umfassende Einzelausstellung in Deutschland.

Im Zuge nationalsozialistischer Kulturpolitik nach 1933 wurde auch das Werk Maurice de Vlamincks als „entartet“ verfemt und aus dem Bestand deutscher Museen entfernt. Dennoch, und trotz deutlicher Distanzierung in jüngeren Jahren von Militarismus und Nationalismus, trat er im November 1941 auf Einladung der deutschen Propagandastaffel eine Reise nach Deutschland an. Im Anschluss veröffentlichte er zwei Artikel, in denen er die nationalsozialistische Kunst- und Kulturpolitik unverhohlen anpries. In einem weiteren Text polemisierte er gegen die Avantgarde in Frankreich, wie sie sich in der Malerei Picassos manifestiere. Er ließ sich von Arno Breker, Adolf Hitlers erklärtem Lieblingskünstler, portraituren und engagierte sich in einem Komitee für dessen 1942 in Paris gezeigte Ausstellung. Der frühere Künstler-Rebell, der sich als Anarchist und Revolutionär verstand, wurde zum reaktionären Polemiker, einem Ankläger der Moderne.

Wohl auch bedingt durch seine politischen Verlautbarungen ist das Spätwerk Vlamincks kaum erforscht. Düstere, bedrohliche Landschaften jenseits aller avantgardistischen Strömungen dominieren das späte Schaffen des Künstlers, der 1955 an der documenta I teilnahm und im selben Jahr durch die Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique als assoziiertes Mitglied aufgenommen wurde. Das Spätwerk bildet das letzte Ausstellungskapitel der Potsdamer Schau. Auch wenn der Fokus auf Vlamincks fauvistischem Frühwerk liegt, macht die Ausstellung damit auch auf die Widersprüche in der Biographie des Künstlers aufmerksam.

Ortrud Westheider: „Unsere Ausstellung präsentiert das Werk Vlaminccks von den Anfängen bis zu seinen späten Landschaften, in denen er Monets Getreideschober und Van Goghs Weizenfelder neu interpretierte. Diese Bilder zeigen den Rückzug des früheren Rebellen aus der Avantgarde, seine Kritik an der Moderne und seine pessimistische Weltsicht. 1942, nach einer Reise nach Deutschland, hat er die nationalsozialistische Kulturpolitik in Zeitungsartikeln gelobt. Wir finden es wichtig, diese Kollaboration zu benennen. In seiner Kunst gibt es aber keine Nähe zur NS-Ästhetik. Während dort die Bauern als Helden dargestellt werden, ist der Mensch in Vlaminccks späten Landschaftsbildern isoliert und existentiell ausgeliefert.“

Zur Ausstellung erscheint bei Prestel ein 220-seitiger Katalog, der im Dezember 2023 durch ein Symposium in Potsdam vorbereitet wurde. Als erste umfangreiche Publikation zu Vlamincck in deutscher Sprache kann der Katalog mit seinen neuen Erkenntnissen Anstöße zur weiteren Vlamincck-Forschung geben.

50 Leihgeber aus zwölf Ländern

Kuratiert von Daniel Zamani, Potsdam, und Anna Storm, Wuppertal, vereint die Ausstellung 73 Werke Maurice de Vlaminccks aus 50 internationalen Sammlungen. Dazu gehören die Albertina, Wien, das Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo, das Brooklyn Museum und das Metropolitan Museum of Art, New York, das Centre Pompidou sowie das Musée d'Orsay, Paris, die Kunsthallen in Hamburg und Mannheim, das Museum Folkwang, Essen, das Museo nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, die National Gallery of Art, Washington D. C., die Staatlichen Museen zu Berlin, Nationalgalerie, die Tate, London, das Art Institute of Chicago und das Van Gogh Museum, Amsterdam.

Eine Ausstellung des Museums Barberini, Potsdam, und des Von der Heydt-Museums Wuppertal.

Zu Gast im Museum Barberini

Im Zeitraum der Ausstellung *Maurice de Vlaminck. Rebell der Moderne* zeigt das Museum Barberini in Kooperation mit dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin eine kleine Auswahl aus dem druckgraphischen Werk Camille Pissarros. Die Präsentation findet anlässlich des Jubiläums 150 Jahre Impressionismus statt und möchte auf die Ausstellung *Der andere Impressionismus. Internationale Druckgraphik von Manet bis Whistler* hinweisen, die zeitgleich im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin stattfindet. *Der „andere Impressionismus“ des Camille Pissarro* widmet sich den vielfältigen Effekten von Licht und Schatten im schwarzweißen Medium der Druckgraphik.

Pissarro war einer der wenigen Impressionisten, der ein bedeutendes druckgraphisches Werk hinterlassen hat. Er erlernte die technischen Fertigkeiten der Druckprozesse und experimentierte darin so lebhaft wie in seiner Malerei. Der Künstler arbeitete mit Radierung, Kaltnadel, Aquatinta, Lithographie und Monotypie, um das Potenzial jedes Mediums zu erforschen.

Die Auswahl von 26 graphischen Blättern ist ein Vorgeschmack auf die große Retrospektive *Mit offenem Blick. Pissarros Impressionismus*, die das Museum Barberini im Sommer 2025 zeigt.

Anarchie der Farbe. Vlamincks fauvistische Malerei

Daniel Zamani

Während viele Fauvisten dem Attribut der Wildheit ablehnend gegenüberstanden, propagierte Maurice de Vlaminck mit Nachdruck das Selbstbild eines sozialen und künstlerischen Rebellen. In seiner autobiographischen Schrift *Tournant dangereux* (Gefährliche Wende) stellte er sich 1929 als revolutionärer Individualist dar und hob neben seiner jugendlichen Faszination für anarchistisches Gedankengut auch seine antiintellektuelle Geisteshaltung hervor. Vlamincks Anspruch auf den Ruf eines radikalen Innovators gründet sich dabei im Wesentlichen auf den Beitrag, den er zwischen 1904 und 1908 zur Entwicklung der fauvistischen Malerei leistete – insbesondere die farbintensiven Landschaftsbilder der Jahre 1905 bis 1907, mit denen er zu einem stilistischen Vorreiter des Expressionismus wurde. In seinen Schriften wurde Vlaminck nicht müde, die Leserschaft seiner Außenseiterrolle im Pariser Kunstbetrieb zu versichern. Als stolzer Autodidakt rückte er die Rolle künstlerischer Vorbilder ebenso in den Hintergrund wie die Impulse und Anregungen, die er vom Austausch mit Kollegen hatte gewinnen können. Eine Ausnahme war Vincent van Gogh, dessen Malerei Vlaminck 1901 bei einer Einzelausstellung in der Pariser Galerie Bernheim-Jeune für sich entdeckt hatte und dessen wachsendes Renommee als missverstandenes Künstlergenie ihm offensichtlich imponierte. Über Einflüsse der Impressionisten und Neoimpressionisten, deren Bildsprache für viele junge Künstler um 1900 ein wichtiger Referenzpunkt blieb, schwieg sich Vlaminck hingegen aus. Dieser Beitrag beleuchtet Vlamincks Rolle als Neuerer und Innovator mit Blick auf die Bedeutung, die die Fauvisten der Farbe als expressivem Bildmittel zusprachen. Dabei verortet er Vlamincks Malerei zugleich im erweiterten Kontext der französischen Avantgarde seiner Zeit und der zahlreichen Anleihen und künstlerischen Referenzpunkte, die seinen fauvistischen Werdegang befeuerten.

Wagnis der Natur

Vor seiner Teilnahme am Salon d'Automne von 1905 hatte Vlaminck erst auf zwei Ausstellungen Bilder gezeigt – 1904 in der aufstrebenden Galerie von Berthe Weill in Paris und 1905 auf dem Salon des Indépendants. Angesichts dieser Tatsache überrascht es kaum, dass die fünf Landschaftsbilder, die er auf dem Herbstsalon neben Gemälden von Henri Matisse, André Derain, Kees van Dongen und anderen bald als „Fauvisten“ geläufigen Künstlern zeigte, vergleichsweise wenig rezipiert wurden. In der Berichterstattung zur Ausstellung, auf der 1625 Arbeiten von 397 Künstlerinnen und Künstlern gezeigt wurden, kam den jungen, im siebten Raum versammelten Malern jedoch überproportional viel – und weitgehend negative – Aufmerksamkeit zu. Die Maler selbst hatten sich keineswegs als Gruppe oder Gemeinschaft verstanden und die Zuschauerschaft ihrer Werke als solche weder strategisch geplant noch beeinflusst. Nur auf

Entscheidung des organisierenden Komitees waren die Gemälde in einem Raum nebeneinander zu sehen und luden Besucher und Kritiker in der konzentrierten Zusammenschau ein, stilistische Affinitäten zu entdecken. Gemeinsamer Nenner waren ein dezidiert anti-akademischer Bildaufbau und ein selbst für die Konventionen der Neoimpressionisten – damals noch die tonangebende Avantgarde – zügelloser Einsatz leuchtender Reinfarben.

Der einflussreiche Kritiker Louis Vauxcelles identifizierte Matisse als Anführer einer neuen Richtung in der französischen Malerei, deren Bilder ihm wie farbige Orgien erschienen. In einer Besprechung in der Zeitschrift *Gil Blas* beschrieb er besagten Raum der Ausstellung als einen „cage aux fauves“ (Käfig wilder Bestien) und scherzte über den deplatzierten Eindruck, den eine klassisch modellierte Skulptur von Albert Marque inmitten der farbintensiven Gemälde machte: „Donatello unter den Wilden“. Vauxcelles, der Matisse durchaus gewogen war, legte mit seinem Artikel den Grundstein für eine Ambivalenz gegenüber dem Fauvismus, die für die Rezeption der Bewegung prägend bleiben sollte. So konnte das Attribut der Wildheit pejorativ gebraucht werden, etwa im Sinn einer groben oder gar barbarischen Malerei ohne technisches Können; oder aber positiv als mutige Neuerung verstanden werden, die sterile akademische Konvention durch eine Aufwertung des Emotionalen und Instinktiven zu ersetzen suchte. Eine solch neue Wertschätzung des Individuellen und Expressiven wurde im Paris des frühen 20. Jahrhunderts von der Pluralisierung moderner Kunstrichtungen angefacht, die gleichzeitig um Legitimation rivalisierten – darunter neben dem Impressionismus und Neoimpressionismus die Gruppe der Nabis, die Symbolisten oder Einzelgänger wie die Postimpressionisten Paul Cézanne und Vincent van Gogh, deren Œuvres langsam, aber sicher Eingang in einen zusehends kodifizierten Kanon des 19. Jahrhunderts fanden.

Für Vlaminck, der zunächst über seine Freundschaft mit Derain und die eher flüchtige Bekanntschaft mit Matisse losen Anschluss an die Pariser Avantgarde gefunden hatte, bedeutete die Einordnung seiner Gemälde in eine von außen als Kollektiv wahrgenommene Bewegung einen Glücksfall. Hatten Kollegen wie Matisse als Schüler Gustave Moreaus an der École des Beaux-Arts eine klassische Ausbildung durchlaufen, so war Vlaminck als Autodidakt zur Malerei gekommen. Bis zur Formierung des Fauvismus als loses Künstlerkollektiv hatte er seinen Lebensunterhalt als Radrennfahrer, Boxer und Violinist verdient. Selbst nachdem er 1900 zeitweilig ein Atelier mit Derain in Chatou bezogen hatte, war er gegenüber der Malerei als Beruf zunächst ambivalent geblieben: „Ich malte, um wieder Ordnung in meine Gedanken zu bringen, meine Wünsche zu beruhigen, überhaupt, um ein wenig Reinheit in mein Herz zu lassen“, schrieb er rückblickend in *Tournant dangereux*, und führte weiter aus: „Die Idee, Maler zu werden, streifte mich nie. Die Malerei als Laufbahn betrachtet – ich hätte sehr gelacht, wenn man mir damit gekommen wäre. Maler sein ist kein Beruf, nicht mehr Beruf, als Anarchist sein, Liebhaber, Rennfahrer, Träumer oder Boxer. Es ist ein Wagnis der Natur, ein Wagnis.“

Das beeindruckende Medienecho, das die fauvistischen Arbeiten auf dem Salon d'Automne auslösten, festigte die Stellung der jungen Maler im heiß umkämpften Pariser Kunstbetrieb, wo sie bald von einflussreichen Förderern wie dem Galeristen Ambroise Vollard unterstützt wurden. Die Wahrnehmung der Malerei Vlamincks und seiner Kollegen als radikaler Bruch mit dem Erbe des 19. Jahrhunderts – und damit auch als avantgardistische Neuerung – lag nicht nur in ihrer bis dato unbekanntem Vorliebe für grelle Farben begründet. Wichtiger noch war ihre oft willkürliche Wahl von Tönen, die Bildmotive nicht mehr abbilden und nachahmen, sondern in Mittler subjektiver Empfindung verwandeln sollten – ein Schritt, mit dem sie zentrale Prämissen der expressionistischen Malerei vorwegnahmen. Die gängige Assoziation ihrer farbintensiven Kompositionen mit Wildheit und Exzess war in der akademischen Tradition verankert, die einem seit der Renaissance überlieferten Ideensystem folgte und Kompositionen mit klar umrissenen Konturen sowie harmonisch ausgewogenen Tönen favorisierte. War die Form im Sinn von *disegno* (ital. für Zeichnung, aber auch Bildfindung oder Bildanlage) primär mit der erhabenen Welt des Geistes und des Ideellen assoziiert, so galt die Farbe (*colore*) als Ausdruck des Körperlichen und Emotionalen.

Viele der Fauvisten äußerten die Anliegen ihrer Malerei darüber hinaus in einer Terminologie, die einen bewussten Angriff auf die kunsthistorische Tradition nahelegt. So beschrieb Derain die Farben der Fauvisten als „Dynamitpatronen“, die die visuelle Erfahrung des reinen Lichts sinnlich fassbar machen sollten. Vlaminck, der während seines Militärdienstes von 1897 bis 1900 zu einem glühenden Anhänger des Anarchismus geworden war, postulierte seinen Hang zu ungestüme Farbigkeit rückblickend als das Ergebnis eines rein subjektiven und in diesem Sinn auch antiakademischen und anti-intellektuellen Kunstverständnisses. In einer der wenigen Passagen von *Tournant dangereux*, in der er zur Malerei des Fauvismus ausführlicher Stellung bezog, schrieb er mit unverkennbarem Pathos: „Meine Leidenschaft drängte mich zu allen gewagten Kühnheiten gegen das Herkömmliche in der Malerei. Ich wollte eine Revolution in den Sitten, im täglichen Leben hervorrufen, die ungebundene Natur zeigen, sie befreien von den alten Theorien und dem Klassizismus, deren Macht ich gleichermaßen verabscheute wie jene der Generale und Obersten. [...] Ich übertrieb alle Töne. Ich verwandelte alle mir irgend wahrnehmbaren Gefühle in einen Rausch reiner Farben. Ich war ein verliebter, ein ungestüme Barbar. [...] Keiner Methode verschrieben, galt mir nicht eine künstlerische, sondern eine menschliche Wahrheit.“ Vlamincks Wahl von Ausdrücken wie „Leidenschaft“ und „verliebt“ sollte das Kolorit der Fauvisten im Bereich des Emotionalen und Instinktiven verorten – stilsicher inszeniert als heroische Abwendung vom Regelwerk der Akademien.

Groteske Überzeichnung

Zu den Exponaten des Salon d'Automne, deren ungestüme Farbigkeit am meisten schockierte, gehörte Matisse' *Frau mit Hut* von 1905 – ein in Pastelltönen flächig

gestaltetes Portrait seiner Frau Amélie, das bald darauf der amerikanische Sammler Leo Stein erwarb. Es ist anzunehmen, dass die mediale Aufmerksamkeit, die Matisse' Bild erregte, Vlaminck zur Bearbeitung des gleichen Sujets anspornte – auch wenn Vlaminck eine solch direkte Einflussnahme vonseiten seiner fauvistischen Kollegen, insbesondere von Matisse, sicherlich negiert hätte. Für seine Darstellung Amélie's hatte Matisse ein Dreiviertelprofil gewählt und mit der leichten Drehung ihres Kopfes ein dynamisches Moment in die Komposition einbezogen. Vlaminck wählte hingegen eine frontale Sicht, durch die er die flächige Gestaltung des Bildraums effektiv dramatisierte. Obwohl sich die Konturen des Körpers durch die dunkelblauen und schwarzen Striche vom umliegenden Raum abheben, fehlt es der Figur an Volumen. Ein Eindruck räumlicher Tiefe deutet sich allein durch das Oval des leicht nach vorn geneigten Hutes an. Das Gesicht der Frau gestaltete Vlaminck mit groben, breiten Pinselstrichen in Rosa und Cremeweiß, wobei das Kirschrot der Lippen einen markanten Akzent in der Bildmitte setzt. Den Hintergrund beleben energisch gesetzte Pinselstriche in Weiß, Grün und Blau, deren diagonale Führung mit dem horizontal geschwungenen Duktus im Bereich der Kleidung kontrastiert. Selbst im Vergleich mit anderen Werken der Fauves irritiert das Gemälde mit seiner scheinbar unfertigen, skizzenhaften Bildwirkung – die offene Struktur der sichtbaren, haptischen Pinselstriche widersetzt sich eklatant dem akademischen Ideal der geschlossenen, glatten Oberfläche, dem sogenannten *fini*.

Bleibt die soziale Stellung der Portraitierten im Fall von Vlamincks *Frau mit Hut* ungewiss, so fertigte er nahezu zeitgleich mehrere Figurenbilder, für die unmissverständlich Frauen aus der Pariser Demimonde Modell standen. Viele von ihnen zeigen Darstellerinnen aus dem berühmten Kabarett Le Rat mort, die sich ihren Unterhalt häufig auch mit Prostitution verdienten. Das Thema großstädtischer Sexarbeit war Ende des 19. Jahrhunderts bereits von Künstlern wie Edgar Degas und Édouard Manet aufgegriffen worden und besonders mit Henri de Toulouse-Lautrec assoziiert – ein Maler, der in den 1890er Jahren auch das Rat mort in den Blick genommen hatte. Die zahlreichen Gemälde, die Vlaminck und fauvistische Kollegen wie André Derain oder Kees van Dongen dem Sujet widmeten, folgten entsprechend einer bereits im Fin de Siècle etablierten Bildtradition.

Vlamincks *Liegender Akt* von 1905 zeigt exemplarisch das Moment grotesker Überzeichnung, das für seine Darstellung weiblicher Akte charakteristisch ist. Das Inkarnat der Figur ist in satten Rosatönen gehalten, von denen sich das leuchtende Rot der schwulstigen Brustwarzen verstörend auffällig absetzt. Das weiß gepuderte, stark geschminkte Gesicht scheint mit seinem starren Ausdruck seltsam puppenhaft. Der abstrakt gehaltene Umraum wirkt durch den Komplementärkontrast aus Blau- und Orangetönen uneinladend und schrill. Entgegen ihrer lasziven Pose versperrt sich das Bild der nackten Frau einer erotischen Vereinnahmung durch den männlichen Blick. Vlamincks fauvistischer Angriff auf das bis zu Venusdarstellungen der Renaissance

zurückreichende Genre zeigt sich auf vergleichbar parodistische Weise in dem Gemälde *Liegender Akt*. Das ebenfalls 1905 ausgeführte Werk erinnert nicht von ungefähr an Manets *Olympia* von 1863 – ein Skandalbild des 19. Jahrhunderts, das aufs Engste mit dem avantgardistischen Streben nach stilistischer und künstlerischer Neuerung assoziiert war. Hatte Manet mit seiner Darstellung der 19-jährigen Victorine Meurent eine Bildtradition Alter Meister von Tizian über Francisco de Goya und Jean-Auguste-Dominique Ingres aufgerufen, so zitierte Vlaminck die große Vaterfigur der französischen Moderne, der der Salon d'Automne im selben Jahr unter dem Motto „Der Revolutionär von heute ist der Klassiker von morgen“ eine Retrospektive mit 31 Arbeiten widmete. Das kühle Inkarnat der Olympia und ihr jugendlich anziehender Körper weichen in Vlamincks Werk einem schmutzigen Kreideweiß, dessen kränkliche Blässe durch den Kontrast mit den umliegenden Rot- und Schwarztönen gesteigert wird. Stärker noch als im anderen *Liegenden Akt* scheint der Körper leblos und ungelent, das den Betrachtern herausfordernd zugewandte Gesicht unzugänglich, steinern und starr.

Die ungeschlachten Glieder sowie maskenhaften Gesichter in Vlamincks Figurenbildern waren von seinem Interesse für afrikanische Statuetten beeinflusst, die er mit Begeisterung sammelte. Ähnlich wie Werke ‚naiver‘ Kunst oder die nicht perspektivische Malerei des Mittelalters – insbesondere die der sogenannten *primitifs français* des 15. Jahrhunderts – sahen die Fauves nicht westliche Artefakte als Inspirationsquelle für eine emotionsgeladene Neuerung der modernen Malerei. In Vlamincks fauvistischem Schaffen zeigt sich dieser Prozess der kulturellen Aneignung am deutlichsten in dem radikal abstrakt wirkenden Gemälde *Roter Akt*, das erneut einen stilistischen Dialog mit Matisse nahelegt. Der schematisch gestaltete Kopf der sitzenden Figur war vermutlich von einer Maske der Fang aus dem zentralafrikanischen Gabun inspiriert, die Vlaminck im Entstehungsjahr des Gemäldes erworben hatte. Wie in seinem im folgenden Jahr ausgeführten Portrait André Derains mag Vlaminck auch hier das tiefe Rot nicht nur als visuelles Reizmittel gewählt haben, sondern auch als Symbolfarbe für sein programmatisches Bekenntnis zu Wildheit und Exotik.

Explosive Bildräume

Während sich neben Vlaminck auch zahlreiche seiner fauvistischen Kollegen mit Figurenbildern befassten, war die Bewegung seit ihrer Taufe auf dem Herbstsalon von 1905 besonders mit der Landschaftsmalerei assoziiert. Viele der Künstler ließen sich von Reisen nach Südfrankreich inspirieren und nutzten das gleißende Licht der Côte d'Azur als Katalysator für ihre grell leuchtende Bildgestaltung. Zu den frühen Schlüsselwerken von Matisse gehört das ambitionierte Bild *Luxus, Ruhe und Wollust* von 1904, das stilistisch noch der Malweise der Neoimpressionisten verschrieben ist. Eine Gruppe nackter Figuren hat sich am von der untergehenden Abendsonne beleuchtenden Strand eingefunden, dekorativ versammelt um eine weiße Picknickdecke. Umspielt werden die Figuren von juwelenartig leuchtenden

Farben, die der südlichen Abendszene eine weltentrückte Atmosphäre verleihen. Anregung zu der Bildfindung hatte Matisse aus einem Aufenthalt an der Côte d'Azur bezogen, wo er sich im Sommer 1904 mit Kollegen wie Paul Signac und Henri-Edmond Cross hatte austauschen können. So verwundert es kaum, dass Matisse' Bild stilistisch und kompositorisch Cross' um 1893 entstandenem Werk *Abendlied* nahesteht – eine Hommage an den Zauber des Südens, die er in Signacs Villa La Hune in Saint-Tropez hatte sehen können.

Das Thema menschlicher Muße in einer Paradieslandschaft griff Matisse 1905/06 während des Zenits fauvistischen Experimentierens erneut auf. In dem monumentalen Werk *Die Lebensfreude* von 1905/06 sind unbekleidete Frauen und Männer zu sehen, die tanzen, musizieren und müßiggehen, sanft eingebettet in eine sonnenbeschiedene Landschaft in leuchtenden Reinfarben. Themen wie die harmonische Einheit von Mensch und Natur sowie die Heraufbeschwörung eines Goldenen Zeitalters entsprachen einem Interesse an Naturutopien, das bereits für viele Bildfindungen der Neoimpressionisten charakteristisch war. Durch motivische Fingerzeige wie die Reigen tanzende Figurengruppe im Zentrum des Hintergrunds erhöhte Matisse die Affinität zu klassischen Bildgattungen wie der *Fête galante* (galantes Fest) oder dem *Déjeuner champêtre* (ländliches Mittagessen) – und, in einem allgemeineren Sinn, Anspielungen auf die Tradition der Pastorale. Für seine monumentale Komposition, die Matisse erstmals auf dem von den Fauvisten dominierten Salon d'Automne von 1906 zeigte, hatte der Künstler zahlreiche Studien angefertigt, um das komplexe Figurenprogramm minutiös vorzubereiten.

Auch in Vlamincks fauvistischen Arbeiten scheint die Natur oft symbolisch aufgeladen und mit positiven Werten wie Vitalität, Nahrung und menschlichem Schutz belegt. Dabei könnte Matisse' räumlich fein austariertes Programmbild nicht weiter entfernt sein von den ungestüm-expressiven Naturdarstellungen mittleren Formats, die Vlamincks Schaffen bestimmten. Statt eine an kunsthistorischen und literarischen Allusionen reiche Ideallandschaft zu konzipieren, lag sein Fokus auf dem heimischen Seinetal in der Nähe von Paris, das er in zahlreichen Ansichten der Landschaft rund um Bougival, Rueil, Chatou und Argenteuil in den Blick nahm. In diesen Darstellungen realer, situativ und *sur le motif* erforschter Orte ging es Vlaminck um das Hier und Jetzt einer unspektakulären Natur, der er mit seinen grell überzeichneten Farben, ausgeprägten tonalen Kontrasten und energischen, stark texturierten Oberflächen eine geradezu explosive Raumwirkung abgewinnen konnte.

Erbe des Impressionismus

Mit seiner malerischen Untersuchung des Seinetals verschrieb sich Vlaminck einer Topographie, die eng mit dem Erbe des Impressionismus verbunden war und die vor ihm bereits Maler wie Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir und Gustave Caillebotte erforscht hatten. Wie diese ältere Künstlergeneration zeigte auch Vlaminck die Seine als multivalenten Ort –

Gegend für Zeitvertreib und Muße im Freien und zugleich symbolische Chiffre für technologischen Fortschritt, Modernisierung und die rapide voranschreitende Industrialisierung rund um Paris. Darstellungen einsamer Ruderer, auf dem Fluss sanft dahingleitender Segelboote oder sommerlicher Regatten stehen in seinem Œuvre Ansichten moderner Brückenbauten und imposanter Industrieanlagen gegenüber. Eine künstlerische Nähe zum Erbe des späten 19. Jahrhunderts zeigt sich neben der Motivik zuweilen auch im Rückgriff auf eine skizzenhafte Erfassung der Bildgegenstände sowie eine Pinselführung, die die *tache* der Impressionisten oder das *pointillé* der jüngeren Neoimpressionisten in Erinnerung ruft.

Eine entscheidende Abgrenzung von der Motivwahl seiner älteren Kollegen zeigt sich in Vlaminccks Abwendung von bürgerlichen Sujets – Themen, die für die Kunst des Impressionismus maßgeblich waren. Monet und Renoir etwa hatten die Seine immer wieder als Hotspot bürgerlichen Freizeitvergnügens dargestellt und damit für eine bestimmte Klasse und in erweitertem Sinn auch für eine bestimmte Klientel motivisch besetzt. Ein Paradebeispiel hierfür ist Renoirs großformatiges Schlüsselwerk *Frühstück der Ruderer* (Phillips Collection, Washington, D.C.), das er 1880/81 angefertigt hatte und das die ausgelassene Stimmung großstädtischer Ausflügler im Restaurant Fournaise – unweit von Vlaminccks späterem Atelier – zeigt. Lassen sich die Figuren in Renoirs Werk anhand der modisch eleganten Kleider unschwer als bürgerliche Tagestouristen identifizieren, so findet die Bourgeoisie keinerlei Platz in Vlaminccks Landschaftsbildern. Eine vielsagende Ausnahme ist das Gemälde *Das ländliche Frühstück*, dessen satirische Züge an die Karikatur grenzen: Erweckt der Bildtitel Erwartungen an eine idyllische Darstellung pastoraler Muße à la Manets *Frühstück im Grünen*, so erzeugen die grelle Farbgestaltung und verzerrte Perspektive eine befremdliche, ja dissonante Grundstimmung. Die apathisch dreinblickenden Frauen in weißen Kleidern und Strohhüten erinnern vage an Edgar Degas' *Absinthtrinker*, während die Kost der rastenden Gruppe auf die zwei mittig platzierten Weinflaschen reduziert ist.

Wirken die bürgerlichen Figuren hier wie Fremdkörper in einem wirren Farbgeflecht, so zeigt Vlamincck die Natur sonst oft als vitalen Schutzraum, in den menschliche Gestalten friedvoll und harmonisch eingebettet sind. Auffällig viele Gemälde behandeln Fruchtbarkeit und Ackerbau – Sujets, mit denen sich auch Vlaminccks großes Vorbild Van Gogh in zahlreichen Darstellungen auseinandergesetzt hatte. Ein Motiv, das Van Gogh mehrfach behandelte, waren üppige Weizenfelder, deren goldleuchtende Ähren er vor dem frischen Blau des sommerlichen Himmels inszenierte, ebenso wie Schnitter, Sämler und Bauern, die das Land in einsamer Ruhe bestellen. In Kompositionen, die auch stilistisch an Van Gogh erinnern, griff Vlamincck diese Themen auf – Sujets, deren Fokus auf Landarbeit auch die rustikalen Landschaftsbilder realistischer Maler wie Jean-François Millet in Erinnerung rufen.

Die intensive Rezeption von Van Goghs Malerei setzte in Frankreich im frühen 20. Jahrhundert ein und legte auch einen Fokus auf sein ausgeprägtes Interesse an der Motivik des einfachen Landlebens. Aufgrund seiner zahlreichen Darstellungen rustikaler Sujets wurde Van Gogh als Maler des einfachen Volkes gefeiert, seine Kunst als naturverbunden und unverfälscht interpretiert. Vlaminck, der sich zeit seines Lebens als künstlerischer und sozialer Rebell inszenierte, mochte in dieser Lesart von Van Goghs Kunst eine weitere Identifikationsebene gefunden haben – und in seinem eigenen Fokus auf das Landleben fernab der Pariser High Society ein geeignetes Ventil für seine sozialkritische und dezidiert antibürgerliche Grundhaltung.

Darüber hinaus sah Vlaminck in Van Goghs Malerei eine „revolutionäre Kraft“ sowie ein „fast religiöses Gefühl der Natur gegenüber“. Ein solch pantheistischer Blick auf die Natur als geheimnisvoll beseelte Kraft mag auch Vlamincks eigener Malerei zugrunde gelegen haben. So bediente er sich in zahlreichen Landschaftsbildern verschiedener Stilmittel, um pulsierende, spannungsgeladene Bildräume zu schaffen, die unmittelbar den Eindruck ungezügelter Vitalität hervorrufen – oft in komplexen Kompositionen, die die Idee einer rein „instinktiven“, „barbarischen“ und damit unüberlegten Malerei Lügen strafen. In *Blick auf Bougival* etwa wählte der Künstler eine dramatische Aufsicht auf das Dorf in der Ebene, das unter dem stürmisch bewegten, in dynamischen Pinselstrichen gestalteten Wolkenhimmel seltsam gedrunken wirkt. Bei der üppigen Vegetation im Vordergrund variierte Vlaminck wie so oft die Richtung der Strich- und Linienführung. Zusammen mit den ausgeprägten Komplementärkontrasten – Rot gegen Grün, Blau gegen Orange – erzeugt der sorgfältig differenzierte Pinselduktus den Eindruck eines explosiven Raumgefüges, in dem das Auge des Betrachters keinen Ruhepunkt auszumachen vermag.

Ein vergleichbar raffiniertes Kompositionsschema liegt Vlamincks *Angler in Nanterre* zugrunde: Erinnert die Oberfläche der Seine mit ihren kurzen Pinselstrichen aus leuchtenden Blau-Weiß-Tönen an die Mosaikstruktur neoimpressionistischer Malerei, so ist der bewegte Himmel in der oberen Bildhälfte freier gestaltet. Der mittig platzierte Schornstein der Fabrikanlage ragt als blutrote Spitze dramatisch in die Höhe und durchsticht als Reflexion auf der Flussoberfläche auch das kühlere Farbschema des Mittelgrunds. Als Echo und visuelle Klammer dient die Vegetation des Seineufers im Vordergrund, die sich als Bündel züngelnder Stichflammen auftürmt. Mit ihrer tonalen Intensität erinnert die Komposition an Derains bereits erwähnte Beschreibung fauvistischer Farben als „Dynamitpatronen“, die gleichsam auf der Leinwand explodieren und reines Licht entladen sollen.

„Mit meinen Kobalt- und Zinnoberfarben wollte ich die École des Beaux-Arts niederbrennen und meine Gefühle mithilfe meiner Pinsel ausdrücken, ohne mich darum zu kümmern, wie die Malerei vor mir war [...]. Das Leben und ich, ich und das Leben.“
So äußerte sich Vlaminck 1928 rückblickend über die Ziele seiner fauvistischen Malerei

und hob dabei die revolutionär neue Aufwertung reiner Farbe hervor. Die in ihrer anarchistischen Metaphorik raffiniert formulierte Aussage entsprach seiner lebenslangen Selbststilisierung als künstlerischer Umstürzler und Revolutionär, dem die kraftvolle Bildsprache des Fauvismus im Blut gelegen habe. Eine Einordnung seiner Malerei in die künstlerischen Strömungen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts zeigt über die Rezeption Van Goghs hinaus zahlreiche Bezugspunkte, aus denen sich seine innovativ neue Ausdrucksform speiste. Ein Ringen um technisches Können, ein geduldiges Sich-Einfühlen in die Malerei als Metier untermauerte dabei besonders seine fauvistischen Stillleben: geduldig im Atelier ausgeführte Etüden in Volumen, Raumgestaltung und Kolorit, die bereits die formal strengere, von Paul Cézanne inspirierte Malweise vorwegnahmen, der er sich ab 1907/08 verpflichtet fühlte. Vlaminck selbst mag sich stets als Außen-seiter und Einzelgänger inszeniert und als talentierter Autor auch früh an der eigenen Mythenbildung mitgewirkt haben. Als Künstler war er dennoch unvermeidlich von seiner Zeit geprägt.

Maurice de Vlaminck. *Rebell der Moderne*

Farbenrausch. Eine wilde Malerei entsteht

Die frühesten Gemälde Vlamincks, der sich das Malen selbst beigebracht hatte, lassen die Wildheit seiner fauvistischen Periode bereits ahnen. Ein akademisches Kunststudium lehnte er ab, er arbeitete als Musiker und trat bei Radrennen an. 1900 traf er den wenige Jahre jüngeren Maler André Derain und bezog mit ihm ein Atelier in Chatou, einem Vorort von Paris. Ein Jahr später besuchte Vlaminck die erste große Pariser Retrospektive Vincent van Goghs, dessen expressives Werk seinen Umgang mit Farbe revolutionierte. 1905 beteiligte sich Vlaminck mit fünf Gemälden am Salon d'Automne (Herbstsalon). Im gleichen Raum waren Werke von André Derain und Henri Matisse zu sehen. Ihre ungestüme Farbigkeit brachte ihnen den Namen *fauves* (Wilde) ein. Der Salon sorgte für den Durchbruch der jungen Maler; ihre Gruppe bestand allerdings nur wenige Jahre.

Stilleben. Experiment mit Farbe und Form

In den Wintermonaten, als das Arbeiten unter freiem Himmel beschwerlich war, widmete sich Vlaminck der Gattung Stilleben. Anders als seine Landschaften fertigte er sie nicht *en plein air*, sondern im Atelier. Hier experimentierte der Künstler mit Farbe, Form und Komposition. Vlamincks Stilleben zeigten zunächst Parallelen zum Werk seines Mentors Henri Matisse und später zu dem Paul Cézannes. Diese Veränderung setzte im Winter 1906/07 ein, als er von grell leuchtenden Farben abließ und die Auseinandersetzung mit der flächig-geometrischen Malerei suchte. Diese Neuerungen führten zu Vlamincks Abwendung vom Fauvismus.

Impressionistische Motive. Malerei entlang der Seine

Wie schon die Impressionisten der Generation vor ihm fand Vlaminck seine Motive im Tal der Seine. Auch er stellte den Fluss nordwestlich von Paris als Freizeitort für Wassersportler und zugleich Schauplatz der voranschreitenden Industrialisierung dar. Er richtete seinen Blick auf Brücken und Fabriken; oft beleben Schlepper, Segel- und Ruderboote die Ansichten. Im Unterschied zu den Impressionisten vermied Vlaminck die Darstellung des Seine-Tals als Ziel des großstädtischen Tourismus. Keines seiner Landschaftsbilder zeigt bürgerliche Ausflügler. Vlaminck wollte das Potenzial leuchtender Farbigkeit in der Flusslandschaft für eine antibürgerliche Malerei ausreizen. Er sah sich als Teil einer Jugendbewegung, die wie die deutschen Expressionisten in der Wildheit der Farbe ihren Ausdruck fand.

Reliefs reiner Farbe. Expressionismus in Frankreich

Innerhalb kürzester Zeit steigerte Vlaminck die Intensität seines Kolorits zu einem „Rausch reiner Farben“, wie er rückblickend seine fauvistische Phase der Jahre 1905/06 nannte. In seinen expressiven Naturdarstellungen ging es ihm um die Wirkung leuchtender, unvermischter Farben und vom pastosen Farbauftrag bewegter Oberflächen. In seiner Suche nach Ausdruckskraft trat die Bedeutung des Motivs zugunsten einer explosiven Farbwirkung zurück.

Diese revolutionäre Malerei fand nach der anfänglichen Skandalisierung im Herbstsalon 1905 bald begeisterte Abnehmer. 1905 kaufte der Kunsthändler Ambroise Vollard, Unterstützer von Van Gogh, Cézanne und Picasso, Vlaminck den Großteil des bis dahin entstandenen Werks ab. Dies trug zur Etablierung des Fauvismus als Avantgarde bei.

Im Zeichen Cézannes. Zersplitterung der Form

Der Pariser Herbstsalon 1907 präsentierte eine Retrospektive Paul Cézannes, der im Vorjahr verstorben war. Wie viele Malerinnen und Maler beeinflusste diese Wiederentdeckung auch Vlaminck und führte zu einer Neuorientierung. Er wandte sich von leuchtenden Reinfarben und expressiver Malweise ab und erprobte die Gestaltungsmittel Cézannes: Konturen, gedämpfte Farben und geometrischer Bildaufbau. Daneben finden sich in Vlamincks Arbeiten nach 1910 auch kubistische Bildlösungen. Die Formverwandtschaft mit Cézanne sowie Picasso und Braque verweisen auf die experimentierfreudige Avantgarde im Paris des frühen 20. Jahrhunderts.

Düstere Landschaften. Abkehr von der Moderne

Nach dem Ersten Weltkrieg war Vlaminck weniger produktiv. Er entwickelte eine eigenwillige, expressive Spielart des Spätimpressionismus. Häufige Themen waren Schneelandschaften und Getreidefelder mit düsterem Himmel. Diese späten motivischen Anklänge an Claude Monet und die Impressionisten überlagert eine bedrohliche Stimmung. Obwohl mehrere seiner Gemälde im nationalsozialistischen Deutschland 1937 als „entartet“ beschlagnahmt wurden und die Wehrmacht 1940 Frankreich besetzt hatte, äußerte sich Vlaminck mehrfach positiv über die deutsche Kulturpolitik und kritisch gegenüber Picasso und der französischen Moderne. Diese Nähe zur NS-Ideologie war eine Form geistiger Kollaboration, schlug sich ästhetisch aber nicht in seinen Werken nieder.

Laufzeit:	14. September 2024 – 12. Januar 2025
Adresse:	Museum Barberini, Alter Markt, Humboldtstraße 5–6, 14467 Potsdam
Öffnungszeiten:	Mo, Mi–So 10–19 Uhr Für Kindergärten und Schulen nach Anmeldung Mo–Fr (außer Di) ab 9 Uhr
Eintritt und Tickets:	Mo, Mi–Fr € 16 / € 10, Sa/So/Feiertage € 18 / € 10 Freier Eintritt unter 18 Jahren und für Schüler Freier Eintritt jeden Donnerstag ab 14 Uhr für alle unter 25
Kuratorisches Team:	Daniel Zamani, Künstlerischer Direktor, Museum Frieder Burda, Baden-Baden Anna Storm, Stellvertretende Direktorin / Sammlung Fotografie und Grafik, Von der Heydt-Museum Wuppertal
Ausgestellte Werke:	73 Gemälde
Ausgestellte Künstler:	Maurice de Vlaminck (1876–1958)
Leihgebende Sammlungen:	50 leihgebende Institutionen aus 12 Ländern, darunter: Albertina, Wien Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo Brooklyn Museum, New York Centre Pompidou, Paris Fonds de dotation Maison Vlaminck Hamburger Kunsthalle Kunsthalle Mannheim Kunsthaus Zürich Minneapolis Institute of Art Musée d'Orsay, Paris Museo nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid Museum Folkwang, Essen Museum Ludwig, Köln Museum of Fine Arts, Boston National Gallery of Art, Washington D. C. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie Tate, London

Tel Aviv Museum of Art
The Art Institute of Chicago
The Metropolitan Museum of Art, New York
Staatsgalerie Stuttgart
Van Gogh Museum, Amsterdam
Von der Heydt-Museum Wuppertal

Nahmad Collection
und weitere ungenannt bleibende Privatsammlungen

Ausstellungsfläche: rund 1.200 qm

Ausstellungsdesign: Philipp Ricklefs, Berlin, und
BrücknerAping, Bremen

Social Media:	#VlaminckBarberini im #MuseumBarberini auf Facebook, Instagram, YouTube
Digitale Begleiter:	<p>Die Barberini App ist der persönliche Begleiter vor, während und nach dem Museumsbesuch. Sie bietet Audioguides für den Museumsbesuch in Deutsch und Englisch als Tour für Erwachsene und Kinder eine Kinderbegleittour, Texte in einfacher Sprache, Serviceinformationen, Veranstaltungstipps sowie Videos mit Experteninterviews. Kostenlos erhältlich im App Store und bei Google Play. museum-barberini.de/app</p> <p>Der Barberini Prolog stimmt auf die aktuelle Ausstellung ein. Als kompakte, multimediale Webseite gibt der Prolog einen Überblick über die Themen und Werke und ist geeignet zur Vorbereitung des Museumsbesuchs oder zur Weiterempfehlung der Schau. prolog.museum-barberini.de</p> <p>In der 360°-Tour auf der Website des Museums können die aktuelle Ausstellung (ab Ende September 2024) und die Sammlung Hasso Plattner digital erkundet werden. Virtuell lässt sich von einem Ausstellungsraum zum anderen navigieren und durch die Zoom-Funktion jedes Bild im Detail betrachten. museum-barberini.de/de/mediathek</p> <p>In der Videoreihe Close ups stellt das Kunst- und Vermittlungsteam des Museums Barberini Gemälde der Impressionismus-Sammlung vor und beleuchtet deren Entstehung, Formensprache und Rezeption. museum-barberini.de/de/mediathek</p> <p>Im Gespräch mit Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern führt das Expertenvideo in das Thema der Ausstellung ein. Mit Matthias Krüger, Ludwig-Maximilians-Universität München, Roland Mönig, Von der Heydt-Museum Wuppertal, Anna Storm, Von der Heydt-Museum Wuppertal, Heinz Widauer, Kunsthistoriker, Wien, Daniel Zamani, Museum Frieder Burda, Baden-Baden. museum-barberini.de/de/mediathek</p>

Die **Impressionismus-Sammlung** online entdecken mit Video-Bildbesprechungen, gefilmten Rundgängen, Experten-Interviews, Künstlerbiographien. sammlung.museum-barberini.de und museum-barberini.de/de/mediathek/

Rahmenprogramm:

Ein vielfältiges Vermittlungs- und Veranstaltungsprogramm für alle Interessens- und Altersgruppen begleitet die Ausstellung. Dazu zählen eine **Konzertlesung mit Ulrich Matthes** am 27. September im Nikolaisaal Potsdam, das **KlangFarben-Konzert** am 22. November mit Clemens Goldberg und Mitgliedern der Kammerakademie Potsdam sowie Gesprächsveranstaltungen und Lesungen. Neben den beliebten Yoga-Veranstaltungen finden eine Vielzahl an Führungen, Workshops, Vorträgen und barrierefreien Angeboten statt.

Das vollständige Programm sowie aktuelle Ergänzungen und Neuigkeiten zu den Angeboten finden Sie auf unserer Website. museum-barberini.de/de/kalender/formate



Maurice de Vlaminck. Rebell der Moderne

Herausgegeben von Roland Mönig, Michael Philipp,
Anna Storm und Ortrud Westheider

Mit Beiträgen von Sterre Barentsen, Jacqueline Hartwig,
Matthias Krüger, Valentina Plotnikova, Lisa Smit,
Anna Storm, Heinz Widauer und Daniel Zamani

Prestel Verlag, München 2024

Hardcover mit Schutzumschlag, 220 Seiten, 24 x 30 cm
200 farbige Abbildungen

ISBN 978-3-7913-9132-8

Buchhandel € 45,00, Museumsshop € 39,90

Pressevorzugspreis am 12. September 2024 € 20

Inhalt

Essays

„Vom Schicksal dazu bestimmt“. *Vlaminck und der Fauvismus* (Heinz Widauer)

Anarchie der Farbe. Vlamincks fauvistische Malerei (Daniel Zamani)

„Im Innersten aufgewühlt“. *Vlamincks Van-Gogh-Rezeption* (Lisa Smit)

Verwandtschaft der Formen. Cézanne, Picasso, Vlaminck (Anna Storm)

Ausdruckskraft der reinen Farbe. Vlaminck und die Tubenmalerei (Matthias Krüger)

Katalog der ausgestellten Werke

Farbenrausch. Malerei des Fauvismus (Sterre Barentsen)

Impressionistische Motive. Malerei entlang der Seine (Jacqueline Hartwig)

Im Zeichen Cézannes. Zersplitterung der Formen (Anna Storm)

Düstere Landschaften. Spätwerk (Daniel Zamani)

Bitte beachten Sie: Alle zum Download angebotenen Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt, dürfen nicht verändert und ausschließlich zur aktuellen Berichterstattung für die jeweilige Ausstellung verwendet werden. Die digitale Verwendung der Bilder ist nur mit einer Auflösung von maximal 72 dpi gestattet. Über Hinweise auf Veröffentlichungen und Belegexemplare freuen wir uns.

Download Werk- und Ausstellungsansichten:
museum-barberini.de/de/presse



Maurice de Vlaminck
Die Boote, 1905
Öl auf Leinwand, 46,2 × 54 cm
Privatsammlung
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024



Maurice de Vlaminck
Frau mit Hut, 1905
Öl auf Leinwand, 56,5 x 47,6 cm
National Gallery of Art, Washington
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024



Maurice de Vlaminck
Die Brücke von Chatou, 1905
Öl auf Leinwand, 68 × 96 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024



Maurice de Vlaminck
Vorstädtische Landschaft, 1905
Öl auf Leinwand, 60,3 × 73 cm
Museum of Fine Arts, Boston, Geschenk und Vermächtnis
von David und Peggy Rockefeller
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024



Maurice de Vlaminck
Bougival, um 1905
Öl auf Leinwand, 82,6 x 100,6 cm
Dallas Museum of Art, The Wendy and Emery Reves
Collection
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024



Maurice de Vlaminck
Kanalboot, 1905/06
Öl auf Leinwand, 60,2 × 73 cm
Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokio
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024



Maurice de Vlaminck
Seineufer bei Bougival, 1906
Öl auf Leinwand, 54 x 73 cm
Sammlung Hasso Plattner
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024



Maurice de Vlaminck
Die Angler, 1907
Öl auf Leinwand, 60 x 73 cm
Sammlung Hasso Plattner
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024



Maurice de Vlaminck
Der Tisch (Stilleben mit Mandeln), 1907
Öl auf Leinwand, 54,3 x 65,4 cm
Privatsammlung, Courtesy Beaumont Nathan Art Advisory
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024



Maurice de Vlaminck
Segelboote, vor 1918
Öl auf Leinwand, 64,5 x 80,5 cm
Von der Heydt-Museum Wuppertal
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024



Maurice de Vlaminck
Die Getreideschober, 1950
Öl auf Leinwand, 55 x 65 cm
RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay), Dauerleihgabe im
Musée des Beaux-Arts de Chartres, Vermächtnis der Tochter
Maurice de Vlamincks, Solange Prével-Vlaminck, 1978
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Kosmos Kandinsky.

Geometrische Abstraktion im 20. Jahrhundert

15.2.– 18.5.2025

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erlebte die Malerei einen tiefgreifenden Wandel. Künstler wollten nicht mehr das Sichtbare wiedergeben. Sie strebten nach einer neuen Bildsprache, die den künstlerischen Ausdruck auf das Zusammenspiel von Farben, Linien und Flächen reduzierte. Die Geometrische Abstraktion sah diese Elemente als visuelle Sprache, die die moderne Welt widerspiegelt und nationale Grenzen überschreitet.

Die Ausstellung schlägt einen Bogen über sechs Jahrzehnte und zeigt, wie die Geometrische Abstraktion in all ihren Spielarten in Europa und den USA immer wieder einen radikalen Ausdruck fand. Ausgehend vom zentralen Anreger Wassily Kandinsky präsentiert die Schau über 100 Werke zahlreicher Künstlerinnen und Künstler, darunter Josef Albers, Sonia Delaunay, Barbara Hepworth, El Lissitzky, Agnes Martin, Piet Mondrian, Bridget Riley und Frank Stella. Zu den Leihgebern gehören die Tate und die Courtauld Gallery, London, das Whitney Museum und das Guggenheim Museum in New York und die National Gallery of Art, Washington.

Mit offenem Blick.

Pissarros Impressionismus

14.6. – 28.9.2025

Mit Camille Pissarro wurde ein Außenseiter zur Zentralfigur der Impressionisten. Geboren in der Karibik, kam Pissarro 1855 nach Frankreich, spürte den antiakademischen Aufbruch der Malerei und zog Gleichgesinnte an. Mit ihrer revolutionären Malweise begründeten sie den Impressionismus. Pissarro griff den Pointillismus der Jüngeren ebenso auf wie deren Interesse an sozialutopischen Ideen. Als einziger Künstler war er an allen acht Impressionisten-Ausstellungen beteiligt.

Ausgehend von den sieben Werken Pissarros der Sammlung Hasso Plattner zeigt die Ausstellung 80 Gemälde von Leihgebern wie dem Van Gogh Museum, Amsterdam, dem Metropolitan Museum of Art, New York und dem Musée d'Orsay, Paris.

In Zusammenarbeit mit dem Denver Art Museum, das die Ausstellung vom 26. Oktober 2025 bis zum 8. Februar 2026 zeigt.

Einhorn.

Das Fabeltier in der Kunst

25.10.2025 – 1.2.2026

Wie kein anderes Tier hat das Einhorn die Phantasie angeregt. Seit Jahrhunderten ist es in vielen Kulturen belegt. Seine Faszination hält bis heute an. Das mythische Tier ist ein vielschichtiges Zeichen, von dem eine assoziative Energie ausgeht. Die Spur des Einhorns zeigt sich in der christlichen und außereuropäischen Kunst, in Naturwissenschaft und Medizin und einer vielfältigen Symbolik. Die Beschäftigung mit der Ikonographie des Einhorns lädt ein zu Reflexionen über Weltwissen, Wunschträume und die Grenzen der Realität. Die Ausstellung präsentiert über 100 Werke von der Antike bis zur zeitgenössischen Kunst von internationalen Leihgebern, darunter das Rijksmuseum, Amsterdam, das Museo Nacional del Prado, Madrid, das Metropolitan Museum of Art, New York und das Kunsthistorische Museum Wien.

Eine Ausstellung in Zusammenarbeit mit dem Musée de Cluny, Paris, wo die Schau vom 16. März bis 28. Juni 2026 zu sehen ist.