

MUSEUM BARBERINI

POTSDAM

Herausgegeben von der Staatsgalerie Stuttgart
und dem Museum Barberini, Potsdam,
von Christiane Lange und Ortrud Westheider
sowie Nathalie Lachmann, Michael Philipp
und Daniel Zamani

Moderne Blicke Modigliani

Ausstellung:
Christiane Lange und
Ortrud Westheider
mit Nathalie Lachmann und
Jens-Henning Ullner

Katalog:
Ortrud Westheider mit
Christiane Lange,
Nathalie Lachmann und
Jens-Henning Ullner

Mit Beiträgen von
Flavio Fergonzi
Cécile Girardeau
Carolin Heinemann
Peter Kropmanns
Nathalie Lachmann
Christiane Lange
Victoria Noel-Johnson
Beate Söntgen
Jens-Henning Ullner
Ortrud Westheider



Inhalt

12	Einführung <i>Christiane Lange und Ortrud Westheider</i>		
	Katalogbeiträge		
20	La Garçonne. Modiglianis androgyne Frauenbildnisse <i>Ortrud Westheider</i>		
42	Welcher Skandal? Modiglianis Akte <i>Beate Söntgen</i>		
56	Novo Pilota. Amedeo Modigliani und sein Galerist Paul Guillaume <i>Cécile Girardeau</i>		
64	Berthe Weill. Ihre Galerie, ihre Künstler und die Modigliani-Ausstellung 1917 <i>Peter Kropmanns</i>		
78	Moderne Gotik? Amedeo Modigliani und Wilhelm Lehmbruck <i>Nathalie Lachmann</i>		
90	Ein neuer Klassizismus. Modigliani und die italienische Avantgarde in Paris 1906–1920 <i>Victoria Noel-Johnson</i>		
			Katalog der ausgestellten Werke <i>Mit Beiträgen von Flavio Fergonzi, Peter Kropmanns, Nathalie Lachmann, Jens-Henning Ullner und Ortrud Westheider</i>
		104	Ankunft in Paris. Künstlerinnen und Künstler am Montmartre
		128	Körperbilder. Modiglianis frühe Aktzeichnungen im Kontext
		150	Kosmopoliten. Modiglianis Zirkel in Montparnasse
		182	Verschmelzung der Gegensätze. Zeichnungen für einen Tempel der Schönheit
		206	La Garçonne. Die maskuline Frau
		228	Moderne Blicke. Akt und Emanzipation
		260	Zuflucht im Süden. Helle Farben, stille Gesten
		278	Verzeichnis der ausgestellten Werke
			Briefe, Kunsttechnologie, Biographie
		286	„Die interessantesten Personen leben für sich ...“ Der bisher unbekannte Briefwechsel zwischen Amedeo Modigliani und Ludwig Meidner <i>Peter Kropmanns</i>
		296	Spotlight auf die kunsttechnologische Untersuchung: Modiglianis Aktgemälde der Staatsgalerie Stuttgart <i>Carolin Heinemann</i>
		298	Amedeo Modigliani. Biographie <i>Jens-Henning Ullner</i>
			Anhang
		306	Auswahlbibliographie
		312	Autorinnen und Autoren
		316	Impressum
		318	Photonachweis

Unter der Schirmherrschaft der Botschaft
der Italienischen Republik in Deutschland



Amedeo Modigliani war ein europäischer Künstler im weitesten und innovativsten Sinne: Er stammte aus einer in Livorno ansässigen jüdischen Familie und war mütterlicherseits französischer Herkunft. Seine künstlerische Ausbildung erfolgte in der von Klassizismus und Renaissance geprägten Tradition der italienischen Akademien. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts lebte er im avantgardistischen Umfeld der Pariser Bohème, das die fortschrittlichsten Künstlerinnen und Künstler jener Zeit aus Deutschland, Spanien, Italien, dem heutigen Polen, Russland, der Ukraine und anderen osteuropäischen Ländern anzog. Viele von ihnen waren vor dem grassierenden Antisemitismus geflohen. Er schloss Bekanntschaft mit großen Meistern seiner Zeit wie Pablo Picasso und beeinflusste seinerseits jüngere Generationen wie die deutschen Expressionisten.

Heute ist die künstlerische und intellektuelle Ausstrahlung von Amedeo Modigliani ungebrochen, und seine Werke werden in den renommiertesten internationalen Museen ausgestellt. Deutschland ist hier keine Ausnahme. Nach der letzten ihm gewidmeten Ausstellung 2009 in der Bundeskunsthalle in Bonn kehrt Modigliani nun dank einer gemeinsamen Initiative der Staatsgalerie Stuttgart und des Museums Barberini in Potsdam nach Deutschland zurück. 2024 ist Italien „Ehregast“ der Frankfurter Buchmesse. All dies zeugt, neben vielen anderen Beispielen, von der außerordentlichen Lebendigkeit der kulturellen Kontakte zwischen unseren beiden Ländern.

Mein Dank gilt den Direktorinnen beider Museen für die Initiative zu dieser Ausstellung. Sie wirft ein neues Licht auf Modiglianis Werk, das einen bisher noch unbekanntem Aspekt seiner außergewöhnlichen Modernität offenbart. Dabei wird die Rolle des weiblichen Körpers in seiner Malerei und Bildhauerei näher in Augenschein genommen. So zeigt sich, wie der Künstler unmittelbar mit einem veränderten Blick auf einen neuen Typus Frau reagierte: mit einer männlichen Sensibilität, fähig, sich selbst zu erneuern und in einen künstlerischen Dialog mit einer provokanteren und weniger konventionellen Weiblichkeit zu treten.

Diese Offenheit könnte ein Vermächtnis seiner Mutter, der Schriftstellerin und Unternehmerin Eugenia Garsin, gewesen sein. Oder aber sie entstand aus dem Einfluss seiner faszinierenden Cousinen Olga und Corinna Modigliani. Die beiden Künstlerinnen nahmen den jungen Amedeo in ihrem Atelierhaus in der Via Margutta in Rom auf, wo er neugierig ihren für die damalige Zeit unkonventionellen Lebensstil beobachtete. Frei von familiären Bindungen widmeten sich die beiden Frauen der Kreativität. Ihren Lebensunterhalt verdienten sie mit ihrer Kunst und mit der Teilnahme an bedeutenden Ausstellungen wie der Biennale in Venedig oder der Weltausstellung in Turin im Jahr 1911.

Die Staatsgalerie Stuttgart und das Museum Barberini in Potsdam haben es vermocht, diese bisher kaum erforschte und überaus aktuelle Sensibilität des großen Künstlers aus Livorno zu erfassen und sein eigenwilliges Denken zur Geltung zu bringen. In der Zeit des Futurismus, der sich Maschinen- und Kriegsverherrlichung, Formauflösung und Frauenfeindlichkeit auf die Fahnen geschrieben hatte, richtete Modigliani sein Augenmerk auf das Bild des Menschen, auf das Körperliche und auf selbstbewusste Weiblichkeit in der Moderne.

Ich wünsche dieser Ausstellung den ihr gebührenden Erfolg und hoffe, dass die Besucher den erhellenden Blick von Amedeo Modigliani – sei es auch nur für die Dauer ihres Besuchs – auf sich wirken lassen können.

Armando Varricchio

Botschafter der Italienischen Republik
in Deutschland

Leihgeber

Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Amsterdam	Tate, London
Königliches Museum für Schöne Künste Antwerpen – Flämische Gemeinschaft	Pinacoteca di Brera, Mailand
Kunstmuseum Basel	Musée Jean Cocteau. Sammlung Séverin Wunderman, Menton
Galerie Michael Werner, Berlin	The Metropolitan Museum of Art, New York
Jeanne-Mammen-Stiftung im Stadtmuseum Berlin	Bibliothèque historique de la Ville de Paris
Kunstmuseum Bern	Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
Buchheim Museum, Bernried am Starnberger See	Galerie Bernard Bouche, Paris
Kunsthalle Bielefeld	Musée d'Art moderne de Paris
Kunsthalle Bremen	Musée d'Orsay, Paris
The Art Institute of Chicago	Musée de l'Orangerie, Paris
Cincinnati Art Museum	Musée Rodin, Paris
Stadtarchiv Darmstadt, Nachlass Ludwig Meidner	Musée Zadkine, Paris
Denver Art Museum Collection	Staatsgalerie Stuttgart
Albertinum/Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden	Pinacoteca Agnelli, Turin
Lehmbruck Museum, Duisburg	Sammlung Fondazione Francesco Federico Cerruti per l'Arte. Dauerleihgabe an Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Turin
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf	Musée municipal Paul Dini, Villefranche-sur-Saône
Reuben and Edith Hecht Museum, University of Haifa	The Phillips Collection, Washington, D. C.
Sprengel Museum Hannover	Albertina, Wien
Finnish National Gallery, Ateneum Art Museum, Helsinki	Belvedere, Wien
Israel Museum, Jerusalem	Privatbesitz Wien, mit freundlicher Genehmigung von Leopold Fine Arts
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe	Wien Museum
Ohara Museum of Art, Kurashiki	Kunsthaus Zürich
The Courtauld, London (Samuel Courtauld Trust)	Familie Paul Alexandre
Familie Paul Alexandre, Courtesy of Richard Nathanson, London	Laure Denier Collection, Familie Paul Alexandre Döpfner Collection Nahmad Collection Triton Foundation Collection
	Sowie viele Privatleihgeber, die ungenannt bleiben möchten.

Dank

Für die Unterstützung bei der Vorbereitung von Ausstellung und Katalog danken wir:

Renée Albiston, Jakob Angner, Dario Armini, Tanja Baensch, Paolo Baldacci, Lara Balikci, Christoph Becker, Susan Behrends Frank, Peter Jonathan Bell, Hendrik A. Berinson, Raphaële Bianchi, Sophie Biass-Fabiani, Bodo Brinkmann, Hannah Byers, Mary Chan, Simon Crameri, Angelica Daneo, Peter Engels, Julia Eßl, Simonetta Fraquelli, Matthias Frehner, Marina Gargiulo, Véronique Gautherin, Pierre Gianadda, Keith Gill, Esther Girsberger, Lukas Gloor, Lily Goldberg, Gloria Groom, Lea Grüter, Miety Heiden, Sjraar van Heugten, Nico van Hout, Florian Illies, Lori Iliff, Nancy Ireson, Adina Kamien, Markus Kersting, Annette King, Efrat Klein, James Koch, Vanessa von Kolpinski, Isgard Kracht, Mara Lagerweij, Margarita Lahusen, Brigitte Leal-Rodenas, Françoise Leonelli, Bastienne Leuthe, Valérie Loth, Annelie Lütgens, Marianne Mathieu, Guy Mayaud, Martina Mazzotta, Christof Metzger, Achim Moeller, Anne-Cécile Moheng, Gabriel Montua, Camille Morando, Maike Müller, Pia Müller-Tamm, Susannah Nathanson,

Shunit Netter-Marmelstein, Helena Newman, Yumi Otsuka, Valentina Plotnikova, Christiane zu Rantzau, Eva Reifert, Erik Riedel, Penelope Riley, Lynn Rother, Frank Schmidt, Dieter Scholz, Elisabeth Schönthal, Eva Susanne Schweizer, Marie-Amélie Senot, Simon Shaw, Joachim Sieber, Katy Spurrell, Christine Stauffer, Gražina Subelytė, Giulia Trbaldo Togna, Vivien Trommer, Anu Utrainen, Wolfgang Werner, Oliver Wick, Eric Widing, Wolfgang Wittrock, Beatrice Zanelli.

Einführung

Christiane Lange und Ortrud Westheider

Lange Zeit wurde die Entwicklung der modernen Kunst als ein Weg zur Abstraktion beschrieben. Die Vielzahl der Künstlergruppen, ihre Manifeste, aber auch die Ausstellungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeugen dagegen von einer gleichrangigen Wahrnehmung figurativer und nichtfigurativer Positionen durch die Zeitgenossen. So wurde in der Ausstellung *L'Art moderne en France*, die im Juli 1916 in Paris stattfand, Pablo Picassos kubistisches Gemälde *Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)* (Abb. S. 50) erstmals der Öffentlichkeit präsentiert, während gleichzeitig Werke von Amedeo Modigliani, Moïse Kisling und anderen Künstlern der figurativen Moderne, darunter dreizehn Frauen, zu sehen waren. Im selben Sommer aufgenommene Photographien zeigen den Kreis dieser Avantgardisten (Abb. S. 152, 162, 172, 284 f.). Modigliani hat sie in Portraitzeichnungen und -gemälden festgehalten, die Freundschaft und gegenseitige Wertschätzung der Protagonisten jenseits späterer kunsthistorischer Zuordnungen verdeutlichen (Kat. 35, 38, 44, 72).

Nicht nur in Paris, sondern in ganz Europa gab es Künstlerinnen und Künstler, die parallel zur Neuerung durch den Kubismus an der Figuration weiterarbeiteten. Ihre intensive Beschäftigung mit Portrait und Akt begleitete und prägte die Entwicklung des Menschensbilds einer jungen Generation. Sie provozierten damit genauso wie jene, die den Bildbegriff zeitgleich formal auflösten. Nicht anders lässt sich der vielfach beschriebene Skandal verstehen, den die Akte Modiglianis in der Galerie Berthe Weill im Jahr 1917 verursachten. Hierzu führen die Beiträge von Beate Söntgen und Peter Kropmanns in diesem Katalog Näheres aus.

Auch Künstler wie Egon Schiele und Oskar Kokoschka in Wien, Ludwig Meidner, Jeanne Mammen oder Ernst Ludwig Kirchner in Berlin, Paula Modersohn-Becker und Wilhelm Lehmbruck in Paris umkreisten wie Modigliani das Bild des Menschen. Sie alle bezogen sich auf die ein oder zwei Generationen älteren Vorbilder wie Auguste Rodin und Paul Cézanne oder Henri de Toulouse-Lautrec und Gustav Klimt. Erstmals weitet eine Ausstellung zu Modigliani den Blick über Paris hinaus und macht deutlich, dass bereits während des Ersten Weltkriegs und nicht erst in den 1920er Jahren unter dem Schlagwort *retour à l'ordre* die Figuration in verschiedenen europäischen Städten neu formuliert wurde. Diesen später Neue Sachlichkeit genannten Zeitgeist prägten auch Schriftstellerinnen, Modeschöpferinnen und Malerinnen.

Mit Kurzhaarfrisur und maskuliner Kleidung waren einige von ihnen auch modisch ihrer Zeit voraus und lebten die Emanzipation – Jahre vor Einführung des Frauenwahlrechts in den meisten europäischen Ländern. Modigliani kannte viele von ihnen und portraitierte sie ebenso wie die Männer der Pariser Avantgarde. Wir stellen erstmals Biographien dieser *femmes garçons* vor, da sie – so die These des gleichnamigen Katalogbeitrags – eine neue Interpretation von Modiglianis Akten ermöglichen.

Das Genre Akt war vor dem Ersten Weltkrieg ein zentrales Motiv einer jungen Generation. Wie die Expressionisten in Wien, Berlin oder Dresden provozierte Modigliani damit auch in Paris. Er griff in seiner Serie von Akten Venusdarstellungen der italienischen Renaissance auf und setzte die Tradition bewusst in Kontrast zu den selbstbewussten Persönlichkeiten seiner Modelle, die er durch Anschnitte schockierend nah an die Betrachter rückte. Auch Künstlerinnen wie Modersohn-Becker und Émilie Charmy arbeiteten mit solchen Bildanschnitten. Es ist also kein rein männlicher Blick, der zu der für Modigliani typischen Nahsicht führt. *Modigliani. Moderne Blicke* bricht das hartnäckige Image Modiglianis als drogenabhängiger Frauenheld.

Dieses Klischee geht auf André Salmons Biographie von 1926 zurück und wurde vielfach kolportiert. Unsere Ausstellung zeigt im Einklang mit der jüngsten Forschung, dass Modigliani im Gegenteil seine Modelle nicht zu Objekten degradierte, sondern in einem von Gleichberechtigung geprägten Verhältnis zu ihnen stand. Unsere Werkanalysen bauen zudem auf den Erkenntnissen der kunsttechnologischen Untersuchungen auf, die im Katalog der Barnes Foundation (Philadelphia 2022) publiziert sind und belegen, dass Modiglianis Arbeitsweise nicht ausschließlich spontan, sondern durchaus planvoll und bedächtig war.

Wir präsentieren figurative Künstlerinnen und Künstler, die entweder expressiv das Bild eines auf sich selbst zurückgeworfenen Menschen zeigen oder mit ihren Werken die Milieustudien der Neuen Sachlichkeit vorbereiten. Modigliani stellt das neue Menschenbild ohne expressive Tendenzen dar und portraitiert die emanzipierte Frau ohne die kalte Distanz der Neuen Sachlichkeit oder den sezierenden Blick auf die Gesellschaft der Nachkriegszeit. Damit ist er singulär.

Die Ausstellung *Modigliani. Moderne Blicke* betrachtet das Werk des Künstlers aus einer europäischen Perspektive. Sie baut auf den Ergebnissen der Forschung auf, die in der Albright-Knox Art Gallery (Buffalo 2002) sowie im Jewish Museum (New York 2004; New York 2017) geleistet wurde. Kenneth Wayne in Buffalo, Mason Klein, Tamar Garb und Griselda Pollock in New York haben Modigliani bereits als jüdischen Künstler in einem europäischen

Netzwerk verortet und seine Weltoffenheit, geprägt durch sein liberales, französisch-italienisches Elternhaus in der Hafenstadt Livorno, in den Fokus gerückt. Eine konkrete Gegenüberstellung seiner Werke mit Bildern, Skulpturen und Zeichnungen von zeitgenössischen Künstlern außerhalb des ihm persönlich bekannten Pariser Kreises wird in unserer Ausstellung erstmals vorgenommen.

Dass sich französische und deutsche Bildwelten mit guten Gründen vergleichen lassen, veranschaulicht der Beitrag von Nathalie Lachmann zu Modigliani und Lehmbruck. Bis 1914 trafen sich Künstler aus vielen Ländern in den Kunstzentren München, Wien und Paris. Durch den Ersten Weltkrieg wurden abrupt Grenzen gezogen. Die internationale Künstlerschaft formierte sich in neuen Konstellationen nun fast ausschließlich in Paris. Cécile Girardeau legt in ihrem Aufsatz unter anderem dar, wie der Kunsthändler Paul Guillaume in diesen Jahren für Modigliani einen Markt in der angelsächsischen Welt aufbaute.

Die Kunstentwicklung im deutschsprachigen Raum wurde von den Künstlern in Paris über alle Fronten hinweg jedoch weiterhin wahrgenommen, nicht zuletzt aufgrund der vielfältigen Verbindungen und persönlichen Kontakte in den Jahren zuvor. Die Briefe Modiglianis an Ludwig Meidner, die hier zum ersten Mal publiziert werden, belegen diese gewachsene Verbundenheit.

Einer Erinnerung Meidners zufolge zeichnete Modigliani Menschen, wo er ging und stand, und vereinfachte die Darstellung mehr und mehr. Sein ganzes Schaffen basierte auf der Zeichnung. Den Menschen zugewandt, zeigt er sein Gegenüber stets frontal. Anders als die Futuristen, die in ihrem Manifest 1910 die Aktmalerei verbannen wollten, blieb Modigliani den Vorbildern der italienischen Renaissancemalerei verbunden. Er wählte für seine Akte nach wie vor einen warmen Inkarnatton und setzte ihn vor venezianisch-rote Gründe. Victoria Noel-Johnson stellt in ihrem Essay erstmals das spannungsreiche Verhältnis Modiglianis zu den Futuristen dar.

Ausgangspunkt für die Idee zu einer Modigliani-Ausstellung in Stuttgart waren zwei bedeutende Gemälde und eine Zeichnung des Künstlers in der Sammlung der Staatsgalerie. Durch die Kooperation mit dem Museum Barberini wurde der Gedanke konkret, und es entstand ein Konzept, das den *Liegenden Frauenakt auf weißem Kissen* (Kat. 82) und das Bildnis *Chaim Soutine* (Kat. 36) in den hier dargelegten Kontext einbezieht.

Das Werk Modiglianis ist in deutschen Museen nur in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (Kat. 34, 88, Abb. S. 172), der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe (Kat. 66), dem Museum Ludwig, Köln (Abb. S. 39), und der Staatsgalerie Stuttgart anzutreffen. Seine Bilder wurden in den 1920er und 1930er Jahren zwar von Kritikern in deutschen Zeitschriften besprochen, es gab hier aber keinen Galeristen, der sich für ihn einsetzte. Während Herwarth Walden die gleichaltrigen italienischen Künstler des Futurismus schon 1913 vertrat, fehlt Modiglianis Name in den Ausstellungslisten seiner Galerie Der Sturm. So ist die frühe Rezeption Modiglianis in Deutschland von einem einzigen Ankauf und dessen Beschlagnahmung durch die Nationalsozialisten charakterisiert: 1932 erwarb die Berliner Nationalgalerie ein Portrait, das Modiglianis Lebensgefährtin, die Künstlerin Jeanne Hébuterne, darstellt (Abb. S. 27). Ludwig Justi, Museumsdirektor in Berlin von 1903 bis 1933, präsentierte es 1932 im Kronprinzenpalais. Das Gemälde wurde von den Nationalsozialisten als „international verwertbar“ eingestuft und

ins Schloss Schönhausen gebracht. Am 30. Juni 1939 wurde es in der Auktion der Galerie Fischer in Luzern versteigert. Heute befindet es sich in Privatbesitz.

Die Standorte nichtöffentlicher Sammlungen zu ermitteln, gehört zu den Herausforderungen bei der Vorbereitung einer Modigliani-Ausstellung. Dazu kommt, dass der jung verstorbene Künstler angeblich kein einziges unfertiges Werk hinterließ. Dies legt nahe, dass Freunde seine Arbeiten „vollendeten“ und somit künftigen Fälschern die Tür öffneten, wie Stephan Koldehoff 2009 schrieb. Noch heute werden immer wieder Fälschungen von Gemälden, Skulpturen und Papierarbeiten Modiglianis in Ausstellungen identifiziert, zum Beispiel in Bonn 2009 und Genua 2017.

Bis neuere Werkverzeichnisse veröffentlicht werden, ist der 1970 von Ambrogio Ceroni herausgegebene Catalogue Raisonné die Referenz, auf die sich auch die Kuratorinnen der für die Modigliani-Forschung so ertragreichen Ausstellungen in der Tate Modern in London 2017 und der Barnes Foundation in Philadelphia 2022 stützten. Daher haben wir uns entschieden, auch für unser Projekt nur Gemälde aus Ceronis Verzeichnis auszuwählen. Im Katalog sind sie mit „C“ und der entsprechenden Werknummer ausgewiesen, ebenso die zum Vergleich abgebildeten Modigliani-Gemälde, sofern sie bei Ceroni erfasst sind. Analog haben wir

bei den Papierarbeiten, soweit vorhanden, die Nummern des Verzeichnisses von Osvaldo Patani, 1992, 1994, mit „P“ angegeben. Da beide Catalogues Raisonnés Lücken aufweisen, haben wir bei allen ausgewählten Arbeiten die Provenienzen recherchiert. Obwohl dies nicht immer vollständig möglich war, haben wir uns entschlossen, die Besitzketten nach dem Vorbild der jüngsten Ausstellung in Philadelphia zu publizieren. Wir danken unseren Provenienzforscherinnen Linda Hacka und Johanna Poltermann für ihre Recherchen im Zusammenspiel mit den Kolleginnen und Kollegen der leihgebenden Institutionen und Sammlungen. Großer Dank gebührt ebenfalls der Restauratorin Carolin Heinemann für ihre kunsttechnologische Untersuchung des Stuttgarter Aktes, deren Ergebnisse hier erstmals zusammenfassend veröffentlicht sind.

Modiglianis Gemälde und Skulpturen sind Hauptwerke und Publikumsliebliche jeder öffentlichen Sammlung. Die Bereitschaft unserer Kollegen, sich für viele Monate von solchen Spitzenstücken zu trennen, um unser Konzept realisierbar zu machen, war ermutigend. Darauf aufbauend konnten wir auch viele private Sammler überzeugen, uns ihre kostbaren Werke anzuvertrauen. Wir danken ihnen allen von Herzen. Ebenfalls zu großem Dank verpflichtet sind wir allen, die uns geholfen haben, Eigentümer ausfindig zu machen, die anonym bleiben wollen. Namentlich gedankt sei an

dieser Stelle Susannah Nathanson als Vertreterin der Nachfahren von Paul Alexandre, dem ersten Sammler Modiglianis; sie steht in der Tradition einer Familie, die für seine Zeichnungen auch im Bereich der Forschung Grundlegendes geleistet hat (Köln 1994).

Danken möchten wir auch allen Autorinnen und Autoren, deren Vorträge auf dem Modigliani-Symposium in Potsdam am 26. Oktober 2022 jetzt in gedruckter Form vorliegen, sowie Flavio Fergonzi, der als Spezialist für die Zeichnungen Modiglianis erstmals einen Beitrag zur Kopfstudie in der Staatsgalerie Stuttgart (Kat. 65) publiziert. Nathalie Lachmann und Jens-Henning Ullner haben mit größtem Engagement dieses Projekt vorangetrieben. In anregenden Diskussionen haben wir gemeinsam das Konzept geschärft, wobei wir uns auf ihre sorgfältige wissenschaftliche Arbeit jederzeit verlassen konnten. Wir danken den beiden dafür ebenso wie für ihre Beiträge zum Katalog.

Die Teams der Staatsgalerie und des Museums Barberini haben für ein solch anspruchsvolles Projekt Großes geleistet. Jede und jeder von ihnen sei unserer Anerkennung und unseres Danks versichert.

Das Museum Barberini wird von der Hasso Plattner Foundation getragen, mit der Aufgabe, Ausstellungen von internationalem Rang in Potsdam zu realisieren. Dies geht nicht ohne starke Partner wie die Staatsgalerie Stuttgart. Es gibt unterschiedlichste Formen von Ausstellungskooperationen, eine so intensive und harmonische Zusammenarbeit wie in diesem Fall ist jedoch außergewöhnlich.

Als Baden-Württembergisches Landesmuseum dankt die Staatsgalerie ihrem Ministerpräsidenten Winfried Kretschmann als Repräsentanten ihres Trägers für sein Grußwort in der Stuttgarter Ausgabe des Kataloges. Mit substanziellen Mitteln des Landes für eine Große Sonderausstellung wurde die Schau in Stuttgart erst möglich. Darüber hinaus dankt die Staatsgalerie allen weiteren Unterstützern für ihre finanziellen und ideellen Förderungen: Franziska und Götz Adriani für die ADRIANI STIFTUNG, Robert Mayr für die Eva Mayr-Stihl Stiftung, Birgit Sander und dem Kuratorium für die Rudolf-August Oetker-Stiftung, Markus Benz für die Freunde der Staatsgalerie, Peter Schneider und Helmut Schleweis für den Sparkassenverband Baden-Württemberg und Joachim E. Schielke für die Wüstenrot Stiftung.

Unser abschließender Dank gilt S. E. Armando Varricchio, Botschafter der Italienischen Republik in Deutschland, der ein Grußwort für diesen Katalog verfasst hat und die Schirmherrschaft über die Ausstellung durch die Botschaft der Italienischen Republik ermöglichte.

Wir freuen uns sehr, mit unserer Ausstellung Teil des italienisch-deutschen Kulturjahres 2024 zu sein, und danken auch allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Botschaft und des Baden-Württembergischen Generalkonsulats für ihre tatkräftige Unterstützung.

Modigliani, ein europäischer Künstler mit weltweiter Strahlkraft, wird noch viele Forschungsvorhaben inspirieren und begeistert das Publikum immer wieder aufs Neue. Wir wünschen allen Menschen, die zu uns nach Stuttgart und Potsdam kommen, anregende und erfüllende Begegnungen mit Amedeo Modigliani.





Katalogbeiträge

La Garçonne. Modiglianis androgyne Frauenbildnisse

Ortrud Westheider

In den 1920er Jahren zeigte sich mit Neoklassizismus in Frankreich und Neuer Sachlichkeit in Deutschland eine Rückkehr zur Figur. Nach der Abstraktion in Futurismus und Kubismus wandte sich die Avantgarde erneut der Portrait- und Aktmalerei zu. Mit engen Bildausschnitten führten Künstler wie Jeanne Mammen, Max Beckmann und Christian Schad den Blick nahsichtig an die Dargestellten heran, deren Körper traten plastisch hervor. Diese Entwicklung resultierte nicht zuletzt aus den Erfahrungen des Ersten Weltkriegs. Zerstörung und körperliche Versehrungen ließen die kubofuturistische Fragmentierung problematisch erscheinen. Die neue Malerei nahm auch die soziale Stellung der Menschen in den Blick. Frauen, die während des Krieges in Rüstungsindustrie und Lazaretten gesellschaftliche Verantwortung übernommen hatten, wurden selbstbewusst, sportlich, intellektuell und modisch gekleidet dargestellt. Oft signalisierten Bubikopf und Männerkleidung ihre Emanzipation.

Amedeo Modigliani hat diese Entwicklung früh erfasst. Bereits während des Ersten Weltkriegs portraitierte er maskulin gekleidete Frauen mit Kurzhaarfrisuren und setzte sich mit dem neuen Typus der *femme moderne* auseinander (Abb. 1–8).¹ Einige der Modelle sind bekannt und werden im Folgenden vorgestellt. Auch wenn Modigliani mit seinen Portraits keine Milieustudien betrieb, wenn er soziale Fragen zugunsten einer zeitlosen Eleganz auflöste, gab er mit Frisuren und Kleidung dezente Hinweise auf den gesellschaftlichen Status. Sie können Aufschluss über die Rolle jener Frauen geben,

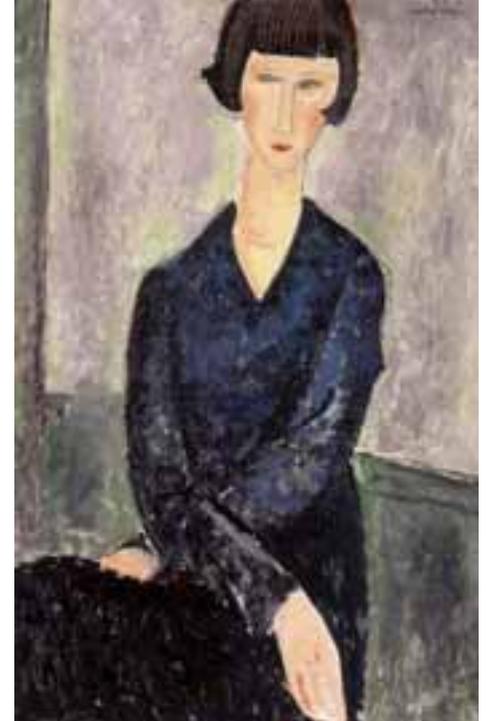
die noch nicht identifiziert wurden. Wer waren diese Frauen? Warum widmete Modigliani ihnen nach den Portraits seiner Künstlerfreunde (siehe das Kapitel „Kosmopoliten. Modiglianis Zirkel in Montparnasse“, S. 150–181) eine eigene Serie? Welche Schlüsse lassen sich aus seiner Begegnung mit weiblichen Intellektuellen sowie Künstlerinnen für den provokativen Gehalt jener Werkgruppe ziehen? Und eröffnen diese Überlegungen eine neue Perspektive auf Modiglianis Aktmalerei?² Auf diese Fragen sucht der folgende Beitrag Antworten.

Androgynie zwischen Skulptur und Malerei

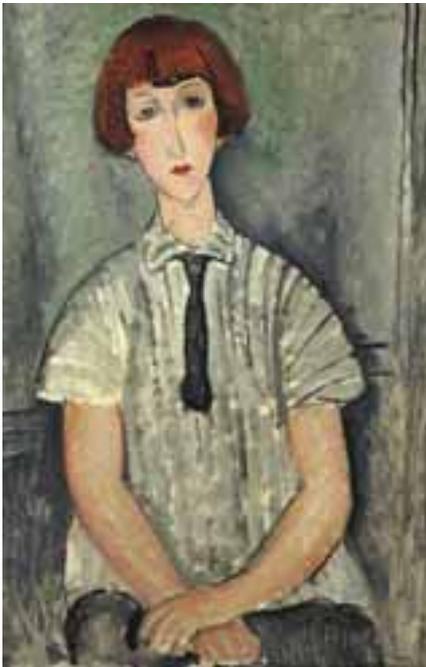
Im Salon d'Automne des Jahres 1912 zeigte Modigliani sieben an außereuropäischen Vorbildern geschulte abstrakte Frauenbüsten (Abb. 9). Sie wurden zusammen mit kubistischen Gemälden von František Kupka, Jean Metzinger und Francis Picabia präsentiert. Die Zuordnung legte nahe, Modiglianis Köpfe mit ihren überlängten und maskenhaft abstrahierten Gesichtern unter kubistischen Vorzeichen zu lesen (Abb. 10). Doch werden sie im Katalog als „ensemble décoratif“ bezeichnet, was auf die Idee einer architekturbezogenen Präsentation schließen lässt.³ Modiglianis Skulpturen zeigen Anklänge an diverse antike Kulturen, die er in den Pariser Museen studierte.⁴ Hier ließ er sich für seine überlängten und stilisierten Köpfe anregen und zeichnete mit seinen Karyatiden weibliche Stützfiguren für eine architektonische



1 Amedeo Modigliani:
Elena Povolozky, 1917,
Privatsammlung, C 167

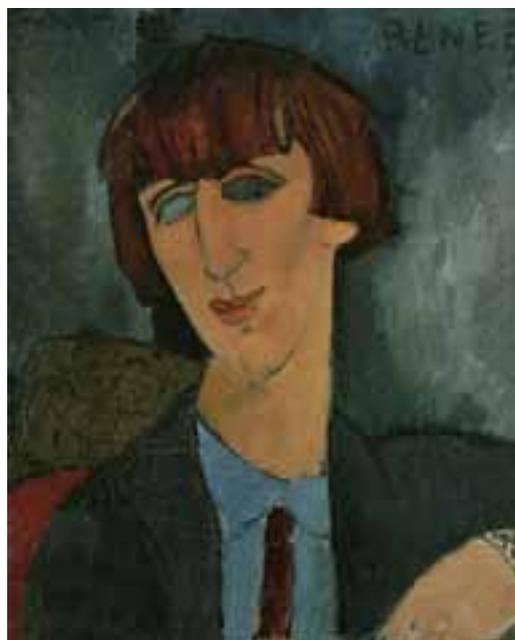


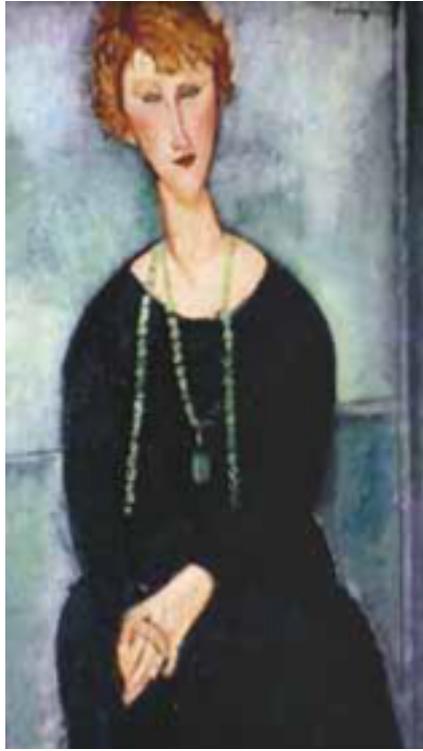
3 Amedeo Modigliani:
Das schwarze Kleid, 1918,
Privatsammlung, C 235



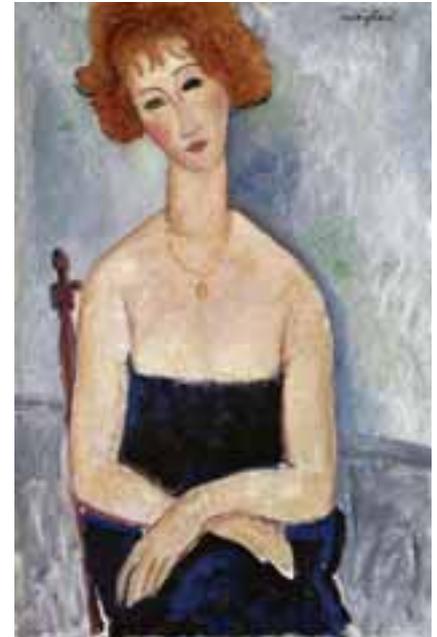
2 Amedeo Modigliani:
Mädchen mit einer gestreiften Bluse, 1917,
Nahmad Collection, C 214 (Kat. 73)

4 Amedeo Modigliani:
Renée Kisling, 1917,
Pola Museum of Art,
Hakone, C 163





6 Amedeo Modigliani:
Die Frau mit der grünen Halskette
(*Madame Menier*), 1918,
Privatsammlung, C 233



7 Amedeo Modigliani:
Rothhaarige Frau mit Halskette, 1918,
Collection Alicia Koplowitz,
Grupo Omega Capital, Madrid, C 230



5 Amedeo Modigliani:
Rachel Osterlind, 1919,
Privatsammlung, C 284

8 Amedeo Modigliani:
Die Algerierin Almaïsa sitzend, 1916,
Privatsammlung, C 132



Aufstellung (Kat. 49, 50, 55, 64).⁵ Wachsspuren von Kerzen, die er auf ihnen platzierte, belegen, dass er die Werke als Teil eines räumlichen Ensembles ansah.⁶ Anders als die Kubofuturisten wurde Modigliani bald auch im Kontext von Mode rezipiert. Der Berliner Modegraphiker Gerd Hartung verlieh dem Entwurf seiner Abendmode avantgardistisches Flair, indem er eine Skulptur à la Modigliani auf dem Kamin postierte (Abb. 11). Die elegante Linienführung Modiglianis traf offenbar den Zeitgeschmack des Art Nouveau.

1914 wandte sich Modigliani erneut der Malerei zu. Die ersten Gemälde zeigen, wie seine Portraitkunst an sein skulpturales Werk anschließt.⁷ Das Bild *Kopf einer jungen Frau (Beatrice Hastings)* (Abb. 12) basiert mit kugelförmigem Kopf und zylindrischem Hals auf einfachsten geometrischen Körpern. Der Halsausschnitt ist so gestaltet, dass es sich bei dem dargestellten Frauenkopf auch um eine auf einem Tisch stehende Büste handeln könnte. Dieses Kugel-auf-Kegel-Prinzip verwendete Modigliani auch für sein zeitgleich entstandenes Portrait des Malers Chaïm Soutine (Abb. 13). Die geometrische Auffassung des Portraits schien Modigliani für beide Geschlechter geeignet – eine Weiterführung von androgynen Tendenzen im skulpturalen Werk und in den Zeichnungen. Parallel zu seiner Serie von Karyatiden setzte er wiederholt Hermaphroditen ins Bild (Kat. 54).

Zu Modiglianis ersten Frauenportraits nach dem Neubeginn im Medium der Malerei zählt *Roter Kopf* (1915, Centre Pompidou, Paris, C 50). Zinnoberrot bestimmt das Bild. Der Hintergrund zeigt kubistische Anleihen. Die Augen sind pupillenlos, ein weißes und ein schwarzes Auge

blicken aus dem Bild; der Kontrast steigert die Intensität. Wenig später fand Modigliani in einem anonymen Frauenbildnis (Musée de l'Orangerie, Paris, C 71) zu jener Farbigkeit, die er fortan auch für seine Akte verwenden sollte. Die warmen Ocker-, Gelb- und Rottöne sind hier noch in kubistische Sektionen unterteilt.

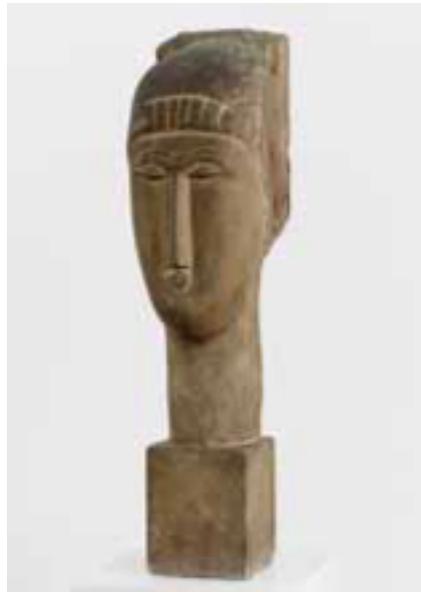
Im *Kopf eines Mädchens (Louise)* von 1915 (Kat. 68) deutet sich ein neuer Realismus an: Das Modell trägt ein im Nacken geknotetes Kopftuch. Völlig unklar ist, ob es sich um die neueste Mode oder das Signum eines prekären gesellschaftlichen Status handelt: Das Portrait der bisher unbekanntenen Louise changiert zwischen „Küchenkraft“ und „Piratin“, „Bettlerin“ und „Modell“. Edgar Degas und Pablo Picasso hatten Frauen in ihrem Alltagsmilieu gemalt und soziale Realitäten von Bettlerinnen, Prostituierten und Revuegirls studiert. Modigliani schuf Frauenbildnisse, die Hinweise auf den sozialen Hintergrund auf ein Minimum reduzierten. In einem *Bettlerin* titulierten Gemälde (Kat. 12) weist nichts auf eine prekäre Lage der Dargestellten hin. Anders als seine Vorbilder und Mitstreiter schuf Modigliani Portraits einer neuen Gruppe junger Frauen, die aus Großbritannien, Osteuropa und Amerika nach Paris kamen, um dort Tänzerin oder Künstlerin zu werden. Bevor wir uns den androgynen Bildnissen Modiglianis nach 1915 widmen, schauen wir zunächst zurück auf seine Freundschaften und Liebesbeziehungen mit Künstlerinnen sowie auf die Spuren, die sie in seinem Werk hinterlassen haben.



9 Salon d'Automne 1912, Saal XI, Grand Palais, Paris,
in: *L'Illustration*, 12. Oktober 1912



11 Gerd Hartung:
Paar in Abendrobe, 1932,
Stadtmuseum Berlin



10 Amedeo Modigliani:
Kopf(B), um 1909–1912,
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe
(Kat. 66)



12 Amedeo Modigliani:
Kopf einer jungen Frau
(*Beatrice Hastings*), 1915,
Pinacoteca di Brera, Mailand, C 92 (Kat. 67)



13 Amedeo Modigliani:
Chaim Soutine, 1915,
Staatsgalerie Stuttgart, C 97 (Kat. 36)

Künstlerfreundinnen

Immer wieder wurden die Frauen der Künstler zu ihren Musen. Im Werk Picassos lösten neue Beziehungen den Wechsel der Malstile aus, doch auch wenn sie mit eigener Karriere bekannt wurden, wie zum Beispiel Olga Chochlowa als Tänzerin der Ballets Russes, behielten die jeweiligen Frauen eine passive Rolle, ähnlich einem Künstlermodell. Modigliani traf eine andere Partnerwahl. In Paris war er mit Schriftstellerinnen und Malerinnen liiert, die künstlerisch eine gleichberechtigte Rolle einnahmen.

Ende 1907 traf Modigliani in der Künstlerkommune, die im Atelierhaus seines ersten Sammlers Paul Alexandre in der Rue du Delta wohnte und arbeitete (vgl. das Kapitel „Ankunft in Paris. Künstlerinnen und Künstler am Montmartre“, S. 104–127), die gleichaltrige Leontine Phipps.⁸ Sie war in Berlin aufgewachsen und wie Modigliani musisch gefördert worden. In Paris bewegte sie sich in den Kreisen amerikanischer Expatriates. Dort hatte sie einen aus Wien stammenden Adligen geheiratet. Modigliani portraitierte sie auf einem Gemälde, auf dessen Vorderseite ein Frauenakt dargestellt ist (Kat. 3). Auch vorbereitende Aquarelle zeigen sie (Kat. 4, 6). Phipps war wie ihr Mann morphiumsüchtig. In der Rue du Delta gab sie sich eine neue Identität und nannte sich fortan Maud Abrantès. Als sie sich 1908 wieder nach Amerika einschiffte, gab sie als Beruf „Künstlerin“ an. In Maud Abrantès begegnete Modigliani einer Frau, die im liberalen Pariser Künstlermilieu ihrem Leben eine neue Richtung geben wollte.

1910/11 freundete sich Modigliani mit Anna Achmatowa an, die wenig später zur bedeutendsten

russischsprachigen Dichterin wurde. Während eines ihrer Aufenthalte in Paris zeigte ihr Modigliani die ägyptische Sammlung des Louvre. Er zeichnete sie mit dem Haarschmuck ägyptischer Königinnen und Tänzerinnen. Achmatowa überlieferte, dass Modigliani ihre Aktzeichnungen aus der Erinnerung anfertigte. Ihre athletischen Fähigkeiten dürften das Thema der Akrobatik und des Tanzes in Modiglianis Zeichnungen dieser Zeit angeregt haben (Kat. 63). Die Schriftstellerin berichtete von Gesprächen über Charles Baudelaire und Paul Verlaine und fand, ihre Begegnung sei für beide zum Inkubator ihrer Kunst geworden.⁹ Zurück in Sankt Petersburg veröffentlichte Achmatowa ihren ersten Lyrikband, Modigliani begann wenig später mit seinem unter anderem auf ägyptischen Vorbildern basierenden bildhauerischen Werk.

1914 trat mit Beatrice Hastings für zwei Jahre erneut eine unabhängige, emanzipierte Schriftstellerin in das Leben des Künstlers (Kat. 67). Die britische Malerin und Illustratorin Nina Hamnett stellte sie einander vor.¹⁰ Hastings veröffentlichte seit 1909 unter zahlreichen Pseudonymen vorwiegend in politischen Zeitschriften. Mit der Verschleierung von Identität und Geschlecht erprobte sie unterschiedlichste Perspektiven.¹¹

Modiglianis letzte Partnerin bis zu seinem frühen Tod war dagegen Malerin. Er lernte Jeanne Hébuterne, die spätere Mutter seiner Tochter, vermutlich Ende 1916 als Studentin der Académie Colarossi kennen. Unter den mehr als zwanzig gemalten Portraits von ihr (vgl. Kat. 48) befindet sich ein Bildnis mit offenem Haar,

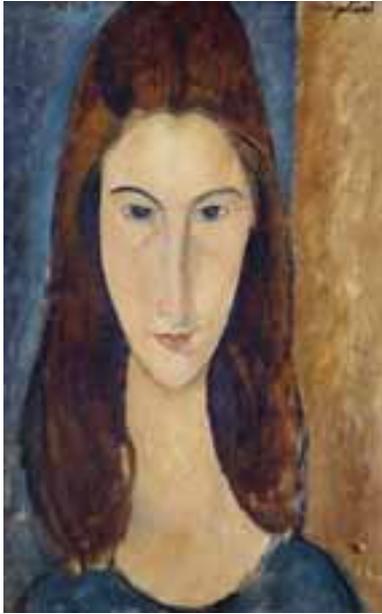
das Ludwig Justi 1932 im Bildertausch für die Berliner Nationalgalerie erwarb (Abb. 14; heute Privatsammlung).¹² Ein Portrait aus dem Jahr 1918 wurde mit seiner Turmfrisur als Verweis auf den italienischen Manierismus des 16. Jahrhunderts gedeutet (Abb. 18).¹³ Der Vergleich dieser Werke mit um 1917 entstandenen Selbstbildnissen von Jeanne Hébuterne und einer Photographie der Künstlerin zeigt viele Übereinstimmungen (Abb. 15–17). Modigliani malte sie zwar nicht mit den Zöpfen und dem Stirnband der Neunzehnjährigen – eine um 1900 populäre Entlehnung aus der indigenen amerikanischen Tradition –, doch auch in seinen Bildnissen dominiert das rotbraune üppige Haar. Hébuterne hat es sich nicht abgeschnitten – anders als emanzipierte Künstlerinnen seit Rosa Bonheur, die bekanntlich kurze Haare trug.¹⁴ Bonheurs männlicher Frisur- und Kleidungsstil wurde um die Jahrhundertwende sogar durch Puppen in französische Kinderzimmer vermittelt. Hébuterne kannte zumindest ihre Malerei, wie eine 1908 an ihren Vater gerichtete Postkarte zeigt.¹⁵ Auch Modiglianis Profildarstellung von Jeanne Hébuterne mit der Hochfrisur, im – nach heutiger Deutung – vor dem Ersten Weltkrieg beliebten Pompadour-Stil korrespondiert mit den Selbstbildnissen der Malerin. Aufschlussreich sind die Unterschiede: Während Hébuterne sich in aktueller Kimono-Mode zeigte, verlieh Modigliani ihrer Kleidung durch Schlichtheit von Farbe und Stil etwas Zeitloses.

Ein Blick auf Modiglianis Portraits geliebter Frauen zeigt seine Annäherung an ihre Lebenswelt zwischen Konvention und Befreiung. Als Kind gefördert von Mutter und Tante, die Sprachen unterrichteten und literarisch beschlagen waren,¹⁶ suchte Modigliani die Nähe intellektueller und musisch gebildeter Frauen, die vor und im Ersten Weltkrieg im Pariser Künstlerleben neue Spielräume ausloteten. Reflexionen dieser Beziehungen finden sich auch in Modiglianis Portraitschaffen dieser Jahre.

Mode à la garçonne

In den 1920er Jahren – *années folles* in Frankreich, *Jazz Age* in den USA, Goldene Zwanziger in Deutschland – wurden Bubikopf und maskuline Damenmode mit der modernen bürgerlichen Frau der Nachkriegszeit assoziiert. Doch zuvor waren sie Modigliani im Kreis der Pariser Avantgarde begegnet. Hier signalisierte die Mode der *femme moderne* Unabhängigkeit von paternalistischen Strukturen, das Bekenntnis zu freier, auch lesbischer Sexualität und oft das Wagnis der Frauen, eine künstlerische Laufbahn einzuschlagen. Jeanne Mammen gehörte mit Modigliani zu den frühen Chronisten dieser Emanzipation (Abb. 19).

Nach dem Krieg, 1922, publizierte der französische Schriftsteller Victor Margueritte seinen Roman *La Garçonne*.¹⁷ Er wurde bald nach Erscheinen in Frankreich verboten, weil die dort beschriebene lesbische Liebe im gesellschaftlichen Außenseitermilieu von Bühne und Literatur als Bedrohung konservativer familiärer und patriarchalischer Werte galt. Die bürgerliche Gesellschaft sah sich durch die Infragestellung des Mannes als Mittelpunkt des emotionalen weiblichen Lebens angegriffen.¹⁸



14 Amedeo Modigliani:
Kopf der Jeanne Hébuterne von vorn, 1918,
Privatsammlung, C 223

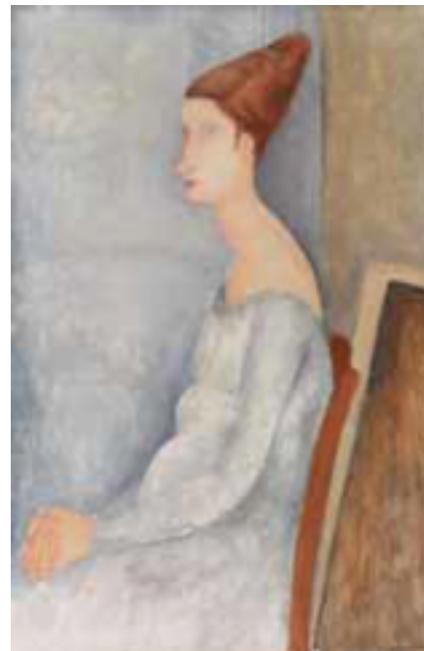


16 Jeanne Hébuterne mit
neunzehn Jahren, 1917

15 Jeanne Hébuterne:
Selbstbildnis, 1917,
Privatsammlung



17 Jeanne Hébuterne:
Selbstbildnis, undatiert,
Petit Palais, Genf



18 Amedeo Modigliani:
*Jeanne Hébuterne sitzend,
im Profil mit weißem Kleid*, 1918,
Barnes Foundation, Philadelphia, C 261



19 Jeanne Mammen:
Ohne Titel,
in: Skizzenbuch, 1914,
Privatsammlung

21 Kees van Dongen:
Monique und Niquette,
Illustration zu Victor Marguerittes
Roman *La Garçonne*, 1925



20 Standbild aus dem Film *La Garçonne*
von Armand Du Plessy: France Dhélia
in der Rolle der Monique, 1923

Marguerittes Roman wurde bereits 1923 von Armand Du Plessy verfilmt. Der Modeschöpfer Paul Poiret kleidete die Protagonistin ein (Abb. 20).¹⁹ Kleidungsstil und Lebensauffassung wurden fortan als *mode à la garçonne* bezeichnet. In Amerika nannte man junge Frauen mit Krawatte und Bubikopf *flappers*, in Deutschland sprach man von der modernen Frau. Kees van Dongens Illustrationen einer Neuausgabe von Marguerittes Buch aus dem Jahr 1925 zeigen das Schönheitsideal eines androgynen, jungenhaften Körperbaus (Abb. 21). Mit dem Titel seines 1924 entstandenen Gemäldes *Madame ne veut pas d'enfant* (Privatsammlung, Paris) spielte van Dongen auf Clément Vautels gleichnamigen Roman an. Das darin formulierte Ideal der Kinderlosigkeit provozierte die französische Gesellschaft. Lesbische Schriftstellerinnen feierten sie als Ausdruck der reinen Liebe. Van Dongen orientierte sich für sein Gemälde zugleich an der neuesten Hutmode in Modezeitschriften. Auch Modigliani zeigte seine Partnerin im Bildnis *Jeanne Hébuterne mit Hut* (Privatsammlung, C 174) mit modischem Accessoire. Doch zeitgleich entstanden Bildnisse junger Frauen (Abb. 22, 23, Kat. 81), die Adoleszenz und Genderoffenheit mit dem für Kinder gebräuchlichen Matrosenkragen adressieren.

Paul Poiret war mit seiner Mode schon vor 1920 im Künstlerkreis um Modigliani präsent.²⁰ Inspiriert vom modernen Tanz Isadora Duncans wollte er der natürlichen Körperform Ausdruck verleihen. Poiret ließ seine Entwürfe seit 1908 von Modellen mit Kurzhaarfrisuren vorstellen – seine Frau Denise trug den Bob bereits seit 1905.²¹ Typische Poiret-Kleider zeigten zunächst die hohe Taille in antikischer Anmutung, später den charakteristisch tief angesetzten

Rock, stets ohne Korsett. Hautfarbene ersetzen nun die schwarzen Strümpfe. Poiret entwarf Theaterkostüme wie orientalisierende Pluderhosen für die Schauspielerin Sarah Bernhardt. Schmal geschnittene Damenhosenentwürfe sah man bald ebenso auf dem Reitplatz von Longchamp wie im aufkommenden Radsport. Der Erfolg resultierte aus dem Skandal, der moralischen Empörung und den Versuchen, maskuline Damenmode zu unterdrücken.²²

Gezielt setzte Poiret die Straße ein. Er rekrutierte Mädchen aus der Arbeiterklasse, die seine Kleider in der Stadt trugen. Er gründete eine experimentelle Kunstschule für Innendekoration und leitete auch die Modelle an, in den umliegenden Parks und Gärten zu zeichnen. Ihre Zeichnungen ließ er zu Tapeten- und Stoffmustern weiterentwickeln.²³ Poiret schuf immer wieder Verbindungen zwischen Mode und bildender Kunst.²⁴ 1909 besuchte er die Wiener Werkstätte und schuf so eine Brücke zur Wiener Avantgarde.²⁵ 1916, während des Ersten Weltkriegs, ermöglichte er eine Ausstellung zur internationalen Kunst in Paris in seinen Räumen, in der Picassos Gemälde *Les Femmes d'Alger* (Abb. S. 50) zum ersten Mal ausgestellt wurde und Modigliani mit zwei Portraits vertreten war.²⁶ Poiret suchte die Nähe zum Theater, spannte auch berühmte Kundinnen unter den Schauspielerinnen für seine Publicity ein und mietete Bühnen für Modenschauen.²⁷ Jean Boussingaults Zeichnungen seiner Entwürfe sind Abstraktionen, die an Modiglianis Werk