

# ENSEMBLE

CENTRE POMPIDOU – MUSEUM FRIEDER BURDA

HERAUSGEGEBEN VON DER  
STIFTUNG FRIEDER BURDA  
SOUS LA DIRECTION DE LA  
FONDATION FRIEDER BURDA

WIENAND

MUSEUM FRIEDER BURDA  
BADEN-BADEN

6 VORWORT Frieder Burda

8 VORWORT Serge Lasvignes, Bernard Blistène

10 DIALOG  
EINE EINFÜHRUNG IN DIE AUSSTELLUNG Brigitte Leal

14 POLITISCHER WILLE  
ZUR ENTSTEHUNG DES CENTRE POMPIDOU Florence Castany

24 VON MOUGINS NACH BADEN-BADEN  
ZUR ENTSTEHUNG DES MUSEUM FRIEDER BURDA Bernadette Schoog

32 »ENFIN À PARIS!« – ENDLICH IN PARIS!  
DEUTSCHE KÜNSTLERINNEN UND KÜNSTLER IN DEN SAMMLUNGEN  
DES MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE – CENTRE POMPIDOU Maximilien Theinhardt

42 WERKE TEIL 1  
GEORG BASELITZ / ANDREAS GURSKY / JEAN-OLIVIER HUCLEUX /  
ANSELM KIEFER / JACQUES LIPCHITZ / MARKUS LÜPERTZ /  
JEAN-MICHEL OTHONIEL / A.R. PENCK / SIGMAR POLKE / GERHARD RICHTER

126 LE RENDEZ-VOUS DES AMIS Markus Müller

148 WERKE TEIL 2  
MAX BECKMANN / PIERRE BONNARD / MARC CHAGALL /  
ERNST LUDWIG KIRCHNER / AUGUST MACKE / PABLO PICASSO

178 WANDERLICHT  
FOTOGRAFISCHE GRENZGÄNGE ZWISCHEN FRANKREICH UND  
DEUTSCHLAND IN DER ZEIT ZWISCHEN DEN WELTKRIEGEN Florian Ebner

182 FOTOGRAFIEN  
ILSE BING / ERWIN BLUMENFELD / MARIANNE BRESLAUER / FLORENCE HENRI /  
GERMAINE KRULL / MAURICE TABARD / RENÉ ZUBER

212 DAS WUNDER  
ZUR ALLMÄHLICHEN ANNÄHERUNG ZWEIER LÄNDER Nils Minkmar

226 EIN STÜCK FRANKREICH  
IN BADEN-BADEN Kurt Hochstuhl

234 ANHANG  
DIE KÜNSTLER / DIE AUTOREN / LITERATURVERZEICHNIS / IMPRESSUM

7 PRÉFACE Frieder Burda

9 PRÉFACE Serge Lasvignes, Bernard Blistène

11 UN DIALOGUE  
UNE INTRODUCTION À L'EXPOSITION Brigitte Leal

15 UNE VOLONTÉ POLITIQUE  
CONCEPTION ET RÉALISATION DU CENTRE POMPIDOU Florence Castany

25 DE MOUGINS À BADEN-BADEN  
LA NAISSANCE DU MUSEUM FRIEDER BURDA Bernadette Schoog

33 ENFIN À PARIS  
LES ARTISTES ALLEMANDS DANS LES COLLECTIONS DU  
MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE – CENTRE POMPIDOU Maximilien Theinhardt

43 ŒUVRES – 1<sup>re</sup> PARTIE  
GEORG BASELITZ / ANDREAS GURSKY / JEAN-OLIVIER HUCLEUX /  
ANSELM KIEFER / JACQUES LIPCHITZ / MARKUS LÜPERTZ /  
JEAN-MICHEL OTHONIEL / A.R. PENCK / SIGMAR POLKE / GERHARD RICHTER

127 « LE RENDEZ-VOUS DES AMIS » Markus Müller

149 ŒUVRES – 2<sup>e</sup> PARTIE  
MAX BECKMANN / PIERRE BONNARD / MARC CHAGALL /  
ERNST LUDWIG KIRCHNER / AUGUST MACKE / PABLO PICASSO

179 WANDERLICHT  
DÉAMBULATIONS PHOTOGRAPHIQUES ENTRE LA FRANCE ET  
L'ALLEMAGNE DANS LES ANNÉES 1920-1930 Florian Ebner

182 PHOTOGRAPHIES  
ILSE BING / ERWIN BLUMENFELD / MARIANNE BRESLAUER / FLORENCE HENRI /  
GERMAINE KRULL / MAURICE TABARD / RENÉ ZUBER

213 UN MIRACLE  
LE RAPPROCHEMENT PROGRESSIF DES DEUX PAYS Nils Minkmar

227 UN MORCEAU DE FRANCE  
À BADEN-BADEN Kurt Hochstuhl

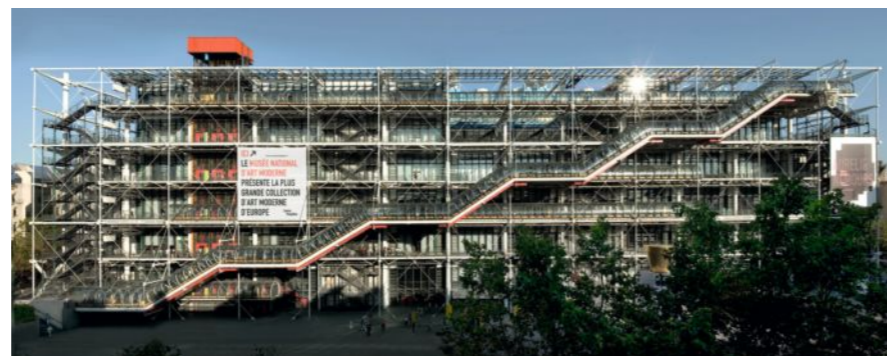
235 ANNEXES  
LES ARTISTES / LES AUTEURS / RÉFÉRENCE BIBLIOGRAPHIQUE / COLOPHON

ein »Zentrum künstlerischen Schaffens« mit einer »Wunderkiste« vorgesehen war, das wie auch ein Forum beziehungsweise Empfangsbereich die Besucher durch verschiedene Veranstaltungen anziehen sollte. Obwohl das Programm mit der Zielsetzung geschrieben wurde, für die kandidierenden Architekten so wenig restriktiv wie möglich zu sein, verlangte es allerdings Folgendes: Flexibilität im Innern, die maximal sein musste, und den Bezug des Centre zu seiner städtischen Umgebung.

Der Erfolg des Wettbewerbs war außergewöhnlich: Am 28. Juni 1971 wurden 681 Projekte eingereicht, von denen fast 500 von ausländischen Kandidaten stammten. Eine außergewöhnliche Jury entschied unter dem Vorsitz des Ingenieurs Jean Prouvé; sie setzte sich aus international anerkannten Architekten und Verantwortlichen aus dem Bereich der Kunst zusammen: dem US-Amerikaner Philip Johnson, dem Brasilianer Oscar Niemeyer, dem Engländer Frank Francis, Ehrendirektor des British Museum, dem Niederländer Willem Sandberg, ehemaliger Direktor des Stedelijk Museum in Amsterdam, dem Belgier Herman Liebaers, Direktor der Königlichen Bibliothek von Belgien, und den Franzosen Émile Aillaud, Gaëtan Picon, ehemaliger Generaldirektor von *Arts et Lettres*, und Michel Laclotte, Chefkurator der Abteilung Malerei des Louvre. Am 15. Juli 1971 zeichnete die Jury 30 Projekte aus und erklärte sich einverstanden, das Projekt zu prämiieren, das von einem jungen Team knapp 30jähriger Architekten entworfen wurde: Renzo Piano, Richard Rogers und Gianfranco Franchini, unterstützt von der renommierten Gruppe Ove Arup & Partners, der auch der Ingenieur Peter Rice angehörte. Diese Entscheidung, die von der gesamten Jury getroffen und insbesondere von Oscar Niemeyer und Philip Johnson befürwortet wurde, trug das Siegel Jean Prouvés. Letzterer verteidigte die Technik der leichten Vorfertigung gegen die in Frankreich traditionell verwendeten Methoden der schweren Vorfertigung in Stahlbeton. Das Projekt Nr. 493 von Piano und Rogers überzeugte die Jury durch seine umfassende Originalität und seine perfekte Übereinstimmung mit der Philosophie des Projekts. Präsident Pompidou nahm an den Beratungen der Jury nicht teil und erklärte im Januar 1972 in *Le Monde*: »Wir verneigen uns vor ihrer Entscheidung, weil sie [die Jury] besser als jeder andere eine Stellungnahme abzugeben vermochte, insbesondere in Bezug auf die funktionale Sichtweise.«

Neben der Benennung des Gewinners würdigte die Jury die Kandidaten, die ein breites Spektrum an Vorschlägen vorlegten. Die große Mehrheit der Projekte entsprach dem vorgegebenen Programm und Zeitplan. Entschieden wurde somit über die Flexibilität, die, zumindest für das Museum und die Bibliothek (das heißt fast die Hälfte der Fläche des Centre), große Freiflächen ohne Pfeiler erforderte, die Gestaltung der Verbindung verschiedener Aktivitäten und Bereiche sowie das Licht und die Behandlung des städtischen Kontextes. Nur zwei Teams, einschließlich der Gewinner, entschieden sich für eine teilweise Nutzung des Geländes. Die Integration des Centre in sein Umfeld ist entscheidend für die Mitglieder der Jury, die kurz vor der Abstimmung den Standort noch einmal aufsuchten.

Centre Pompidou



Modell der Wettbewerbssieger Renzo Piano, Richard Rogers und Gianfranco Granchini Maquette pour le concours du projet lauréat de Renzo Piano, Richard Rogers et Gianfranco Granchini, 1970

peine trentenaires, Renzo Piano, Richard Rogers et Gianfranco Franchini, assistés par le groupe Ove Arup & Partners, dont fait partie l'ingénieur Peter Rice qui bénéficie d'une solide réputation. Ce choix, s'il a été fait par l'ensemble du jury et particulièrement soutenu par Oscar Niemeyer et Philip Johnson, porte l'empreinte de Jean Prouvé. Ce dernier défend en effet les techniques de préfabrication légère contre celles, traditionnellement utilisées en France, de la préfabrication lourde en béton armé. Le projet n° 493 de Piano et Rogers séduit le jury par ses nombreuses originalités et sa parfaite adéquation avec la philosophie du projet. Le président Pompidou ne prend pas part aux délibérations du jury et déclare dans *Le Monde* en janvier 1972 : « Nous nous sommes inclinés devant leur choix, pensant qu'ils [le jury] étaient mieux placés que personne pour donner un avis, en particulier du point de vue fonctionnel. »

Au-delà de la désignation du vainqueur, le jury rend hommage aux candidats, qui ont présenté un très large éventail de propositions. La grande majorité des projets respectait le programme et les délais de réalisation prescrits. L'arbitrage s'est donc fait sur la flexibilité – qui imposait, tout au moins pour le musée et la bibliothèque (soit près de la moitié de la surface du Centre), des grands espaces ouverts sans piliers –, la conception des liaisons entre les différentes activités et parties, la lumière et le traitement du contexte urbain. Seules deux équipes, dont les lauréats, ont opté pour une occupation partielle du site. Or ce point de l'intégration du Centre à son environnement s'avère déterminant pour les membres du jury qui, juste avant le vote, retournent sur le site.

Le positionnement fait apparaître distinctement le Centre dans le tissu urbain, sans le mettre en concurrence avec la cathédrale Notre-Dame de Paris et l'église Saint-Eustache. Le choix de n'occuper que la moitié du terrain pour dégager une large esplanade, conçue comme un lieu de vie et d'échange, sur laquelle l'activité du Centre puisse se prolonger, permet de relier l'édifice au quartier. L'élévation sur pilotis du bâtiment et le choix de façades vitrées complètent cette « libération » du sol tout en assurant la continuité entre la ville et le Centre : tout le rez-de-chaussée est ainsi perméable pour le piéton qui aperçoit jusqu'à la rue du Renard en fond de scène.

La conception architecturale elle-même est radicale. Dotée d'un plan et d'un volume simples, la construction repose sur une ossature dont tous les éléments porteurs, les circulations et les flux sont rejetés en périphérie du bâtiment, place ascenseurs et escaliers roulants circulation et activités des piétons dégageant ainsi de vastes plateaux qui se





Richard Meier, Museum Frieder Burda, Südostansicht, Modell / vue du sud-est, maquette, 2002

reichen Aussteigern, die sich hier tummeln, die Nachmittage zu verträdeln und jeden Abend in einem anderen guten Lokal in immer gleichen Zirkeln zu speisen. Er hat eine Vision, will etwas bewegen und stürzt sich noch vehementer in die Kunst, in der er Sinn und Lebensinhalt findet.

Erst ist da die Idee, in Mougins ein Museum zu bauen, um seinen Kunstwerken eine dauerhafte Heimat zu geben und sie auch anderen Menschen zugänglich zu machen. Das Unternehmen scheitert an verschiedenen Umständen: Angefangen bei den unpassenden Entwürfen einiger Architekten bis hin zur augenscheinlichen Ablehnung des Bürgermeisters von Mougins, der einen nicht verantwortbaren Ansturm der Massen befürchtet, die seinen idyllischen Ort mitsamt seiner teils elitären Bewohnerschaft nachhaltig stören könnten.

Auch Jean-Louis Prat, der gute Freund Burdas und damalige Leiter der Fondation Maeght in Saint-Paul-de-Vence, der ihm schon immer in vielen Fragen der Kunst zur Seite gestanden hatte, rät ihm von diesem Unternehmen ab, allerdings prognostiziert er sehr treffend einen anderen Grund – das schwindende Interesse des Massentourismus für Kunst an der Côte d'Azur.

In die anfängliche Enttäuschung über das Scheitern dieses Projekts in Südfrankreich ergeben sich in seinem Heimatort Baden-Baden auf einmal neue Konstellationen, von denen er so nie zu träumen gewagt hatte.

Wenn Frieder Burda die Geschichte seines Museums erzählt, seinen Werdegang, seine Verstrickungen, seine Kämpfe, seine Umstände, seine Verwerfungen und sein hart erstrittenes glückliches Finale, dann ist leicht nachzuvollziehen, wie viel Kraft und leidenschaftlicher Wille notwendig gewesen sein müssen, um 2004 endlich die Pforten dieses eindrucksvollen Tempels der Kunst öffnen zu können.

Zwar bekommt er durch den damaligen Ministerpräsidenten Erwin Teufel, der Burdas Kunstsammlung unbedingt im Land halten will, ein absolut prominent gelegenes Grundstück direkt neben der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden aus dem Jahr 1909 angeboten, doch Bürger der Stadt, ja der ganze Ort, so scheint es, begehren mit lauten Protesten auf. Sie wollen kein zweites Museum an ihrer berühmten Lichtentaler Allee. Woher dieser Protest rührt, bleibt Spekulation.

Es ist also erst mal überhaupt nicht daran zu denken, zu bauen, sondern Frieder Burda versucht zusammen mit seiner Frau Elke die Gemüter zu beruhigen, seinen Kontrahenten den Plan schmackhaft zu machen, sie davon zu überzeugen, welchen Wert ein solches Museum für moderne Kunst, gerade in Nachbarschaft zur altherwürdigen Kunsthalle, auch für die Stadt und ihre Bürger haben könnte. Immer wieder werden dem Museumsstifter Knüppel zwischen die Beine geworfen, doch er bleibt beharrlich an seiner Sache dran und kann endlich alle Gegner für sich und seine Idee gewinnen.

Heute weiß keiner in der Stadt mehr etwas von den Querelen – das Museum empfinden alle als ein Geschenk, das nicht mehr wegzudenken ist ...

Verschiedene Architekten schicken Entwürfe, die nicht passen wollen und verworfen werden, bis endlich Richard Meier den richtigen Gedanken hat und die Burdas mit seinen Plänen für einen leuchtend weißen Bau vollends überzeugt. Eigenwillig ist das Innenleben dieses Museums, wie ein Baum wachsen die Räume von unten nach



Museum Frieder Burda

y dîner avec les mêmes acolytes. Il a une vision, il veut mettre quelque chose en route et s'investit de plus en plus dans l'art où il trouve à la fois le sens et le contenu indispensables à sa vie. L'idée lui vient d'abord de construire un musée à Mougins, afin de donner aux œuvres d'art de sa collection grandissante une « patrie » pérenne et de pouvoir aussi les rendre accessibles, du même coup, à d'autres amateurs. L'entreprise échoue pour différentes raisons, depuis la pauvreté des propositions de quelques architectes consultés

jusqu'à l'hostilité manifeste du maire de Mougins, qui redoute un afflux ingérable de masses touristiques susceptibles de troubler durablement l'atmosphère idyllique de sa localité et la vie des élites fortunées qui composent une partie de sa population.

Jean-Louis Prat, ami de Burda et pour lors directeur de la fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence, qui lui a régulièrement prêté assistance pour de nombreuses questions artistiques, lui déconseille aussi de se lancer dans cette entreprise, en pronostiquant par ailleurs l'intérêt faiblissant du tourisme de masse pour l'art, dans la région. Toutefois, en même temps que se creuse la déception devant l'échec de ce projet d'implantation dans le Sud de la France, de nouvelles situations s'annoncent soudain dans sa patrie d'origine, à Baden-Baden, dont il n'avait même pas osé rêver.

Lorsque Frieder Burda raconte l'histoire de son musée, son parcours, ses vicissitudes, ses combats, ses déceptions et son heureuse issue durement conquise, il est aisé de mesurer l'intensité de la force et de la passion qu'il lui a fallu déployer pour pouvoir ouvrir enfin, en 2004, les portes de cet impressionnant temple de l'art moderne. Il avait certes obtenu d'Erwin Teufel – alors ministre-président du Land et qui voulait absolument y garder la collection de Burda – un terrain idéalement situé à proximité immédiate de la Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (créée en 1909), mais les bourgeois de la ville (et toute la population à leur suite, apparemment) s'y opposaient : ils ne voulaient pas d'un second musée sur leur illustre Lichtentaler Allee. On ignore en fait les origines exactes de cette grogne.

Il ne fallait d'ailleurs pas songer d'emblée à une construction nouvelle : avec son épouse Elke, Frieder Burda cherche d'abord à calmer les esprits, à rendre son plan acceptable par ses adversaires et à convaincre ceux-ci de la valeur et de la considération qu'un tel musée d'art moderne, à côté de la vénérable Kunsthalle, pourrait apporter à la ville et à ses habitants. On multiplie les bâtons dans les roues du fondateur du nouveau musée, mais Burda reste inébranlable et finit par rallier tous ses opposants à sa cause. Plus personne en ville ne se souvient aujourd'hui de ces chicanes : le musée est ressenti par les habitants comme un cadeau sans lequel on ne saurait plus vivre.

Divers architectes envoient des projets qui ne conviennent pas et sont rejetés, jusqu'à l'arrivée de Richard Meier qui emporte totalement l'adhésion des Burdas avec son édifice d'un blanc lumineux. La vie intérieure de ce musée est très structurée et les espaces grandissent de bas en haut, comme dans un arbre : « Ils se répartissent clairement



Baustelle Museum Frieder Burda, 5. März 2003 / Le chantier de construction, 5 mars 2003



# MARKUS LÜPERTZ

Exekution  
Exécution 1992

Das Bild *Exekution* ist das zentrale Werk eines Zyklus über das Thema des Krieges, den Markus Lüpertz zu der Zeit malte, als Jugoslawien in Selbstzerstörung versank. Wie bereits 20 Jahre zuvor, als ihm für die Darstellung von Wehrmachthelmen ein italienischer Film über den Zweiten Weltkrieg (bei einem Aufenthalt 1970 in Florenz) als Inspirationsquelle diente, war der Ausgangspunkt für *Exekution* eine Fotografie, die die Erschießung eines Deserteurs durch Wehrmachtsoldaten zeigt, eine Szene, die vermutlich nach Kriegsende aufgrund von Darstellungen in historischen Malereien nachgestellt wurde. Ausgehend von der fiktiven Wahrheit dieses Erschießungskommandos, fertigte Lüpertz erste Skizzen mit dem Titel *Malermoritat* an, die auf die Gefahr verweisen, denen der Maler selbst ausgesetzt ist. Im Zuge der Arbeit an den insgesamt 14 großformatigen Gouache-Vorstudien zu *Exekution* (von denen das Musée national d'art moderne/Mnam in Paris elf zusammen mit dem Bild als Schenkung erhielt) verwandelte sich die Erschießung durch das Militär in eine alptraumhafte Darstellung des gesichtslosen Terrors. Das ganze Grauen der archaischen Situation kommt in der verzweifelt geballten Faust des Verurteilten zum Ausdruck, in den maschinengleichen Soldaten, deren Leiber eins geworden sind mit den Militärattributen, in der blut- und feuerroten Farbgebung, in dem irrealen, verdüsterten, von schwarzen Blitzen durchzuckten, ausweglosen Schauplatz. Im Unterschied zu den Erschießungskommandos, die Goya, Manet oder Picasso malten, gibt dieses hier kein historisches Ereignis wieder, sondern verdichtet sich zu einer zeitlosen Allegorie des Tötens.

Ce tableau est l'œuvre majeure d'un cycle sur le thème de la guerre que Lüpertz réalise au moment où la Yougoslavie plonge dans l'autodestruction. Comme il l'avait fait vingt ans plus tôt, en s'inspirant, pour ses peintures représentant des casques de la Wehrmacht, d'un film italien sur la Seconde Guerre mondiale (lors d'un séjour à Florence en 1970), il part, pour *Exekution*, d'une photographie de l'exécution d'un déserteur par la Wehrmacht, vraisemblablement mise en scène après-guerre selon les modèles fournis par les peintures historiques. À partir de ce peloton d'exécution d'une vérité fictive, Lüpertz commence à réaliser ses premières esquisses intitulées *Malermoritat* [« Ballade de l'artiste »], qui renvoient au danger qu'encourt le peintre lui-même. Au fil des quatorze grandes gouaches préparatoires d'*Exekution* (dont onze furent données au Mnam avec le tableau), l'exécution militaire se transforme en une représentation onirique de la terreur sans visage. Toute l'horreur de cette situation archaïque s'exprime dans le poing désespérément serré du condamné, dans ces soldats mécaniques dont les corps ont fusionné avec leurs attributs militaires, dans les couleurs sang et feu, dans l'espace irréel, assombri, traversé par des éclairs noirs, qui n'offre aucune issue. À la différence des pelotons d'exécution peints par Goya, Manet ou encore Picasso, il ne s'agit plus ici d'un événement historique, mais d'une allégorie intemporelle de la mise à mort. A. L.

Öl auf Leinwand, Metall / Huile sur toile, métal | 300 x 425 cm | Schenkung Jeanne-Marie de Broglie und Dr. Helmut Rösching / Don de Mme Jeanne-Marie de Broglie et Dr Helmut Rösching en 2000 | Collection Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle





# GERHARD RICHTER

Party 1963

Gerhard Richters Gemälde *Party* zeigt den Showmaster Vico Torriani, Star des noch jungen Mediums Fernsehen, umgeben von vier jungen Damen. Sinnbild unbeschwerter, gespielter Lebensfreude in der Aufbruchstimmung der Wirtschaftswunderjahre, ein Wunschbild, das der Verdrängung der NS-Vergangenheit entgegenkam. Fast monumental füllt die Personengruppe den Bildraum aus, ihr Ausschnitt ist so gewählt, dass die obere und untere Bildkante Köpfe und Füße beschneidet. Entsprechend der fotografischen Vorlage aus der Illustrierten *Quick* vom Dezember 1962, malt Gerhard Richter in Schwarz-Weiß, lediglich die Beine einer der Frauen führt er farbig aus. Das Wechselspiel von Fotografie und Malerei bricht Richter durch drastische Eingriffe: Schnitte, Vernähungen, Nägel, aus Schlitzern laufende rote Lackfarbe – kunsthistorische Reverenzen an die Malerei des Informel und die Künstler Lucio Fontana und Günther Uecker. Durch den Einsatz dieser Mittel entfernt er sich weit von seiner Bildquelle. Das attackierte Gemälde, das Gerhard Richter schließlich ganz zerstören wollte, gehört heute

zu einem der wichtigen Bilder der Frühphase des Künstlers, die von seiner Auseinandersetzung mit der Kunst des Informel geprägt war. Die Provenienz des Gemäldes ist abenteuerlich – Dekoration für Günther Ueckers Partykeller, »Scheidungsopfer« der Ehe Uecker, in den 1990er-Jahren Rückkehr auf den Kunstmarkt und letztendlich der Eingang in die Sammlung Frieder Burda. Mit der ironischen Neuinterpretation des Partybildes verleiht Gerhard Richter dem Nachrichtenfoto eine singuläre Wirklichkeit. M.F.

La peinture *Party* de Gerhard Richter montre l'animateur Vico Torriani, présent sur les premières chaînes de télévision, entouré de quatre jeunes filles. Symbole d'une vie légère et ludique dans l'ambiance optimiste des années du miracle économique – désir de refouler le passé nazi. Le groupe de personnes remplit l'espace pictural de manière presque monumentale ; leurs têtes et pieds sont rognés par les bords supérieur et inférieur de l'image. Reprenant une photo parue dans le magazine

*Quick* en décembre 1962, Gerhard Richter peint en noir et blanc, excepté les jambes d'une seule des femmes qui sont peintes. Richter brise l'interaction entre photographie et peinture par des interventions fortes : entailles, coutures, clous, peinture rouge coulant dans des fentes – autant de références historiques à la peinture informelle et aux artistes Lucio Fontana et Günther Uecker. Par ces moyens, Richter s'éloigne très nettement de sa source picturale. La peinture attaquée, que l'artiste voulait finalement complètement détruire, compte aujourd'hui parmi les représentations majeures de ses débuts, marqués par son intérêt pour l'art informel. La provenance de la toile a quelque chose de rocambolesque : décoration pour la cave aménagée de Günther Uecker, « victime du divorce » d'Uecker, retour sur le marché de l'art dans les années 1990 avant d'entrer enfin dans la collection de Frieder Burda. Avec cette réinterprétation ironique de l'image de la *Fête*, Gerhard Richter donne à la photo d'actualité une réalité singulière.



Öl, Nägel und Kordel auf Leinwand und Zeitung / Huile, clous et cordon sur toile et journal | 150 x 182 cm | Museum Frieder Burda



# AUGUST MACKE

Kleiner Zoologischer Garten in Braun und Gelb  
Petit jardin zoologique en marron et jaune 1912

Es sind freundliche Tage, von denen August Macke erzählt. Die Menschen promenieren in der Sonne, spazieren im Zoo, besuchen den Zirkus, sitzen im blühenden Garten, stehen vor dem Modegeschäft oder Hutladen, und wenn es einmal geregnet hat, dann geht die Sonne gleich wieder prächtig unter und strahlt die Abendgäste glühend an. Anders als bei Marc oder Kandinsky, denen mehr und mehr an »geistigen Gütern« gelegen war, gründet Mackes Welt im sinnlichen Hier und Heute. Und die grandiosen Farbfeuer, die der Maler entzünden und nähren wird, bis seine Figurenbilder ganz unangestrengt die Abstraktion streifen, brennen alle auf dem Boden einer zufriedenen Bürgerlichkeit. Nichts deutet auf Kunstrevolution wie bei Kandinsky, nichts auf Schicksal wie bei Marcs sanfter Zähmung der Tiere. Schon gar nicht lassen diese behüteten Flaneure, die wie braune Schatten vor dem

gelb leuchtenden Tag dem Storch und dem Papagei ihre Aufwartung machen, an die kommende Kriegskatastrophe denken. Viel Zeit wird August Macke nicht bleiben, um aus der Genusswelt immer neue ästhetische Brillanz zu destillieren. Kurz nach Kriegsbeginn am 26. September 1914 ist er in der Champagne gefallen. *H.-J.M.*

August Macke évoque ici de paisibles journées. Des gens déambulent au soleil, se promènent au zoo, se rendent au cirque, s'assoient dans un jardin fleuri, font du lèche-vitrines devant les boutiques de mode et de chapeaux, et si jamais il a plu, le soleil resurgit, magnifique, au moment de se coucher, illuminant les invités du soir. Contrairement à Marc ou Kandinsky, toujours plus en quête de « biens spirituels », le monde de Macke s'inscrit dans

la sensualité, ici et maintenant. Et les couleurs incandescentes que le peintre embrase et nourrit jusqu'à ce que ses peintures figuratives frôlent l'abstraction sans le moindre effort, tous ces feux brûlent sur le sol d'une bourgeoisie heureuse. Rien ne signale la révolution artistique comme chez Kandinsky, ni la fatalité comme chez Marc et son doux apprivoisement des animaux. Ces flâneurs chapeautés, qui telles des ombres brunes sur fond de luminosité jaune et diurne, vont saluer la cigogne et le perroquet ne font assurément pas songer à la catastrophe d'une guerre imminente. Il restera peu de temps à August Macke pour distiller son éclat esthétique à partir de ce monde de délectation. Peu après le début de la guerre, l'artiste meurt en Champagne le 26 septembre 1914.



Öl auf Leinwand / Huile sur toile | 47 x 67,3 cm | Museum Frieder Burda