
SAALTEXTE

Henri Rousseau

7. Februar bis 9. Mai 2010

FONDATION **BEYELER**

INHALTSVERZEICHNIS

Einführung	4
Saal 2 Dokumentationsraum	5
Saal 5 Porträts und Porträt-Landschaften	7
Saal 8 Französische Landschaften	14
Saal 9 Frühe Werke, Gruppenporträts, Dschungelbilder	20
Impressum/Katalog	27
Saalplan	28

HENRI ROUSSEAU

Henri Rousseau (1844–1910) hat mit seiner Malerei Grenzen überwunden und neues Terrain betreten. Der Zollbeamte hatte keine Kunstschule besucht und malte zunächst nur in seiner Freizeit Bilder, die ausserhalb der akademischen Tradition lagen. Lange als naiver Maler verkannt, gelang Rousseau der Durchbruch in den Pariser Salons erst spät. Es waren Dichter wie Apollinaire und Künstler wie Picasso, Léger, Delaunay und Kandinsky, die als Erste seine herausragende Bedeutung erfassten.

Einhundert Jahre nach seinem Tod widmet die Fondation Beyeler diesem Pionier der klassischen Moderne eine Ausstellung mit rund 40 seiner Meisterwerke. Zu entdecken sind Rousseaus aussergewöhnliche Porträts und seine poetischen Bilder von französischen Städten und Landschaften, in denen er im Alltäglichen den Übergang zum Geheimnisvollen sichtbar macht.

Den Höhepunkt der Ausstellung bildet eine bedeutende Gruppe von Rousseaus berühmten Dschungelbildern. Nie hatte er einen Urwald gesehen, umso fantasievoller und farbenprächtiger erschuf er sich den Dschungel und dessen exotische Bewohner in seiner Malerei. Mit seinen wunderbaren, oft traumartigen Bildkompositionen steht Rousseau für die Wiederentdeckung der Fantasie am Anfang der Moderne. Es gelang ihm, der Kunst neue Welten zu eröffnen, die etwa die Kubisten und die Surrealisten beeinflussten und bis heute unzählige Kunstliebhaber begeistern.

Die Ausstellung wurde von Philippe Büttner in Zusammenarbeit mit Christopher Green kuratiert. Das Musée d'Orsay und das Musée de l'Orangerie in Paris haben das Projekt besonders gefördert.



Dieses Zeichen weist in der Ausstellung auf Werke hin, die im Folgenden kommentiert sind. Bitte achten Sie jeweils auf Zahl und Zeichen auf den Beschriftungstäfelchen der Exponate sowie auf die entsprechenden Nummern im Text.

1 • Rousseau vor dem Gemälde *Forêt vierge au soleil couchant*, Rue Perrel 2bis, Paris, um 1910

Das Dschungelbild befindet sich heute im Kunstmuseum Basel und ist derzeit in unserer Ausstellung (in Saal 9) zu bewundern.

Dschungel im Atelier

Rousseau wohnte und arbeitete in Paris im Quartier Montparnasse in einem bescheidenen Wohnzimmer-Atelier. Seine Tätigkeit als Zollbeamter hatte er 1893 aufgegeben, um sich ganz der Malerei zu widmen. Nebenbei komponierte er Musikstücke, schrieb skurrile Theatertexte und erteilte Kindern und Erwachsenen Mal- und Musikunterricht. Den Dschungel hatte er nie gesehen, und doch hat er ihn in grossen, zauberhaften Kompositionen auf die Leinwand gebannt. Sehr vertraut waren ihm die exotischen Pflanzen und die Tiergehege des Jardin des Plantes. Als wichtige Bildquellen für seine Kunst benutzte er auch Postkarten, Fotografien, populäre Stiche und Illustrationen aus Magazinen. Oft kopierte er diese »Vorbilder« mithilfe des Pantografen, eines technischen Geräts, das die Übertragung von Zeichnungen im gleichen, grösseren oder kleineren Massstab ermöglicht, in seine Gemälde. Zahlreiche Bildgegenstände oder Tierformen wirken daher wie »eingeklebt« oder »collagiert« – ein künstlerisches Verfahren, das für viele Maler des 20. Jahrhunderts von Pablo Picasso und Georges Braque über Max Ernst bis hin zu Roy Lichtenstein wegweisend war.

2 • Porträt von Henri Rousseau, um 1880,

In der Kunststadt Paris nahm Rousseau eine Aussenseiterrolle ein. Als Autodidakt bewunderte er die akademische Salonmalerei, doch seine eigenen Bilder wurden im offiziellen Kunstsalon nicht akzeptiert. Der einzige Ort, an dem er seine Werke zeigen konnte, war der juryfreie Salon der Unabhängigen, der »Salon des Indépendants« (erste Beteiligung: 1886, letzte Beteiligung: 1910). Dort erzielte er Jahr für Jahr einen grandiosen Lacherfolg. Erst im renommierten Herbstsalon (»Salon d'Automne«), also im Kontext der modernen Kunst, gelang ihm 1905 mit *Le lion, ayant faim* (Saal 9) der entscheidende Durchbruch.

Rousseau war Zeitgenosse der Impressionisten und Postimpressionisten Monet, Renoir, Cézanne, Seurat, Signac, Gauguin und van Gogh, doch seine Malerei stand zu deren Kunst in denkbar grösstem Gegensatz. Das kann in den anliegenden Sälen dieser Ausstellung überprüft werden. Rousseau schuf keine Werke, in denen flüchtige Licht-, Luft- und Farbphänomene erfasst werden sollten, sondern konzentrierte sich auf den klar umrissenen, stillstehenden Bildgegenstand. In seinen Bildern weht kein Wind, und das Motiv liegt flach auf der Leinwand – unbewegt, scharf geschnitten, gut ausgeleuchtet und überaus machtvoll. Im Alleingang und mit unglaublicher Beharrlichkeit entwickelte Rousseau so einen eigenen, unverwechselbaren Malstil.

3 • Rousseau vor *Portrait de Joseph Brummer* und der zweiten, noch unvollendeten Version von *La muse inspirant le poète* (derzeit in Saal 9 zu sehen), 1909

Rousseau schuf seine Werke immer aus der Bildfläche heraus. Für seine komplexen Kompositionen fertigte er üblicherweise präzise Vorzeichnungen an, die er dann mit Farbe »ausfüllte«. Die Vorzeichnung blieb immer verbindlich, denn sie trägt die Farbe, die Komposition, das ganze Bild. Im Unterschied zu den Impressionisten oder den Postimpressionisten, die auf Konturlinien gänzlich verzichteten, hat Rousseaus Zeichnung die Farbe jederzeit fest im Griff.

4 • *Portrait de l'artiste à la lampe*, 1900–1903

Porträt des Künstlers mit Lampe

***Portrait de la seconde femme de l'artiste à la lampe*,
1900–1903**

Porträt der zweiten Frau des Künstlers mit Lampe

Musée national Picasso, Paris, donation Picasso

Das mit äusserster Hingabe und Eindringlichkeit gemalte Bildpaar zeigt Rousseau und seine zweite Frau Joséphine Noury. Das Paar hatte 1899 geheiratet, und Joséphine betrieb einen Schreib- und Papierwarenladen, um die Lebensunterhaltskosten mitzutragen. Das Doppelbildnis, das Rousseau wohl 1903 – kurz vor Joséphines Tod – vollendet hat, gelangte 1911 in den Besitz des Malers Robert Delaunay. Später, 1938, erwarb es Pablo Picasso (vgl. das Foto in Saal 2).

Auch der deutsche Maler Franz Marc und der Russe Wassily Kandinsky waren tief beeindruckt von diesem Doppelbildnis. 1911 schenkte Marc seinem Freund Kandinsky zu Weihnachten eine seitenverkehrte Kopie in Hinterglastechnik von Rousseaus Selbstporträt, zu dessen Kopf er einen gelben Heiligenschein hinzugefügt hatte. Diese Beigabe bezeugt die grenzenlose Verehrung, die Rousseau kurz nach seinem Tod im Kreis der Avantgardisten erfuhr. Kandinsky hat das Doppelbildnis dann 1912 im Almanach *Der Blaue Reiter* publiziert.

5 • *Portrait de femme*, 1895–1897*Porträt einer Frau*

Musée d'Orsay, Paris, donation de la baronne Eva Gebhard-Gourgaud, 1965

Das Frauenporträt aus dem Musée d'Orsay ist ein eindrückliches Beispiel für Rousseaus Bildgattung der Porträt-Landschaft (»portrait-paysage«). Die elegante, dunkel gekleidete Frau überdeckt nicht nur das Blattwerk im Hintergrund, sondern auch einen Teil der Blumen im Vordergrund und vor allem den Weg, der in die Bildtiefe führen sollte. Welch ein Auftritt! Wie gross und elegant muss diese Frau sein. Achten Sie auf ihre Handstellung, und schauen Sie ihr ins Gesicht. Wir kennen die Frau nicht, auch ihr Name ist nicht überliefert. Wir kennen nur ihr Bild und dieses seltsame, in den Himmel gemalte, unnahbare Gesicht.

Monumentalität

Die zierlichen Fussspitzen unter dem schwarzen Kleidersaum, das kleine Kätzchen mit dem Wollknäuel und die sorgsam aufgereihten Stiefmütterchen im Bildvordergrund verhelfen der Frauenfigur zu unglaublicher Monumentalität. Wir sehen die Frau in Untersicht, und gleichzeitig blicken wir auch über ihre Schultern auf die Ästchen im Hintergrund, die sich formschön die Ärmel entlang nach oben ranken.

Dieses Gemälde mit seinen klar geschnittenen Farbflächen ist ein ganz und gar anti-impressionistisches Werk. Werfen Sie zum Vergleich einen Blick in den Monet-Saal. Auch dort werden Monumentalität und Natur zelebriert, aber auf völlig andere Art und Weise. Da gibt es keine Begrenzungen, keine (vor-)gezeichneten Formteile. Monets Bildgegenstand – der Seerosenteich – hat sich in Licht und Farbe aufgelöst. Bei Rousseau dagegen ist alles willkürlich ins Bild eingepflanzt. Jede Farbe, jede Form ist genau festgelegt. Auch das »oben und unten« ist eindeutig definiert. Mit grösster Sorgfalt hat er die Konturen des prachtvollen dunklen Kleids über das grüne Blattwerk gemalt, und weit oben setzt er den Kopf der Dame in den graublauen Himmel.

6 • *La carriole du père Junier*, 1908*Der Wagen des Vaters Junier*

Musée national de l'Orangerie, Paris, Collection Jean Walter et Paul Guillaume

Père Junier führte in Rousseaus Nachbarschaft ein Lebensmittelgeschäft, und sein besonderer Stolz galt seiner Schimmelstute Rosa, die er für Sonntagsausflüge ab und zu vor den Wagen spannte. Auf dem grossformatigen Gemälde – gewiss eine Auftragsarbeit – sieht man ihn mit den Zügeln in der Hand auf dem Wagen sitzen. Gleich neben ihm, mit Strohhut, hat sein Freund Henri Rousseau Platz genommen, und im Fond sitzen drei weibliche Mitglieder der Familie Junier sowie ein grauer Hund.

Rousseau hat hier nach Schwarz-Weiss-Fotografien gearbeitet, die auch erhalten geblieben sind. Doch seine Vorlage wandelt er entscheidend ab: Über dem Kopf des Pferdes zum Beispiel lässt er einen Baumstamm weg und verstärkt damit den anderen, zweiten Baum von links in seiner Funktion als Bildachse. Er verändert die Grösse und die Positionen der drei Hunde, wobei er mithilfe des mächtigen schwarzen Hundes, der wie ein Schattenriss zwischen den roten Rädern steht, den Wagen am Boden »verankert«. Das labil anmutende, flächig gemalte Gefährt könnte auf der Ladefläche wohl keine fünf Personen und einen Hund aufnehmen, wenn da nicht die beiden prachtvollen, auseinandergerückten roten Räder und, dazwischen platziert, der schwarze Hund wären. In der Flächigkeit des Bildes wirken die räumlich »korrekt« dargestellten Räder sehr gegenständlich.

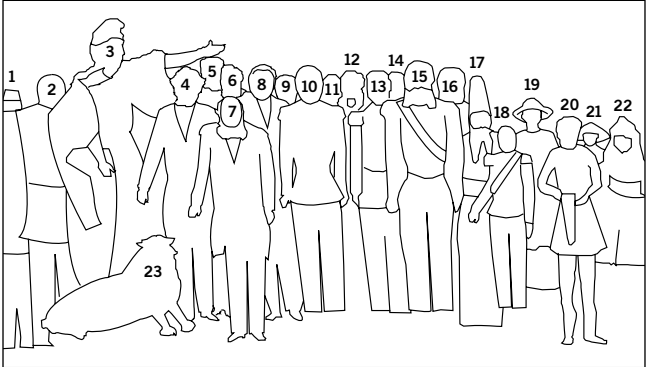
Bildfläche statt Bildraum

In Rousseaus Gemälde stehen alle Bildelemente in einer spannungsvollen Beziehung zueinander. So ist das kleine vor-austrippelnde Hündchen im Vergleich zum Schattenhund unter dem Wagen zwar winzig klein, aber es vermag die schöne Schimmelstute Rosa zu monumentalisieren, und mit ihr auch den Wagen, die Strasse und den weiten Himmel.

In Rousseaus Werken kann die Spannung zwischen Raum und Fläche, zwischen flacher Leinwand und dreidimensionalem Bildgegenstand genau studiert werden. Sein künstlerisches Verfahren und seine vielfältigen und originellen Bildlösungen nehmen manches von dem vorweg, was die Maler der klassischen Moderne später für ihre Malerei entdecken und radikalieren werden.

7 • Les représentants des puissances étrangères venant saluer la République en signe de paix, 1907

Die Repräsentanten der auswärtigen Mächte kommen, um der Republik im Zeichen des Friedens zu huldigen
Musée national Picasso, Paris, donation Picasso



- 1 Ein Schotte
- 2 König Edward VII. von England
- 3 Die Republik (Marianne)

Sechs französische Staatspräsidenten der Dritten Republik

- 4 Armand Fallières (derzeit im Amt, gewählt 1906)
- 5 Marie François Sadi Carnot (gewählt 1887)
- 6 Émile Loubet (gewählt 1899)
- 7 Jules Grévy (gewählt 1879)
- 8 Félix Faure (gewählt 1895)
- 9 Jean Casimir-Périer (gewählt 1894)

- 10 Zar Nikolaus II. von Russland
- 11 König Peter I. von Serbien
- 12 Kaiser Franz Joseph I. von Österreich
- 13 Kaiser Wilhelm II. von Deutschland
- 14 König Georg I. von Griechenland
- 15 König Leopold II. von Belgien
- 16 Kaiser Menelik II. von Äthiopien
- 17 Muzaffar-ad-Din, Schah von Persien
- 18 Viktor Emanuel III. von Italien

Personifikationen der französischen Kolonialgebiete:

- 19 Madagaskar
- 20 Äquatorialafrika
- 21 Indochina
- 22 Nordafrika
- 23 Löwe (!)

Nie standen die mächtigen Staatsmänner mit grünem Öl-
zweig in der Hand vereint auf der beflaggten, rot bedachten
Tribüne der Place Maubert! Das Gemälde ist eine Erfindung
des republikanisch gesinnten Malers Henri Rousseau – pure
Fiktion. Die schwarz gekleideten Männer neben dem Löwen
sind sechs Präsidenten der Dritten Republik, dann folgen in
gelber Uniform Zar Nikolaus II. von Russland und, mit weis-
sen Bärten, Kaiser Franz Joseph I. von Österreich und Leopold
II. von Belgien, die den in Frankreich wenig beliebten Kaiser
Wilhelm II. flankieren. Links aussen, neben der rot gekleide-
ten Mariannenfigur mit phrygischer Mütze, stehen ein Schotte
und der englische König Edward VII. Auf der Gegenseite sind
die vier französischen Kolonialgebiete personifiziert: Mada-
gaskar, Äquatorialafrika, Indochina und Nordafrika. Sie ge-
hören zu dieser skurrilen Völkervereinigung wie das ab- oder
angehängte »S« auf dem blauen Schild von »UNION DES
PEUPLE – S«.

Es sind teils exotische Motive wie die fremdländischen Men-
schen, die Ölzweige und der Löwe, die Rousseau hier auf
dem fiktiven Festplatz arrangiert. Der Dschungel besucht hier
Paris! In den Dschungelbildern ereignet sich nicht selten ge-
nau das Gegenteil: Frankreich besucht den Dschungel.
Auffällig ist auch, dass Rousseau, in seinem Friedensbild
nicht auf »Egalité« (Gleichheit) pocht: Die Inschriften »PAIX«,
»LIBERTÉ« und »FRATERNITÉ« werden ergänzt durch
»TRAVAIL« (Arbeit).

Zeit seines Lebens hat Rousseau zahlreiche Allegorien gemalt, und die Zusammenführung wirklicher und unwirklicher Elemente zieht sich durch sein ganzes Œuvre. Die Porträts der Staatsmänner hat er aus diversen Quellen wie Lexika oder Zeitungen abgezeichnet, das Denkmal des Humanisten Étienne Dolet (1509–1546) wohl von einer Postkarte.

Das Bild wurde 1907 im Salon des Indépendants gezeigt und zwei Jahre später – da sich kein Käufer fand – für 10 Franc an Ambroise Vollard verkauft. 1913, also drei Jahre nach Rousseaus Tod, erwarb es Pablo Picasso, der das Gemälde bis an sein Lebensende behielt.

8 • *Portrait de femme*, 1895*Porträt einer Frau*

Musée national Picasso, Paris, donation Picasso

Dieses ganzfigurige Frauenporträt ist zweifellos eines der geheimnisvollsten Werke der Ausstellung. Im Herbst 1908 hatte der 27-jährige Pablo Picasso das Gemälde für 5 Franc bei einem Trödler auf dem Montmartre gekauft. Nach der Erwerbung des Bildes organisierte er in seinem Atelier das – später berühmt gewordene – Bankett zu Ehren Rousseaus, an dem unter vielen anderen Georges Braque, Gertrude Stein, Fernande Olivier, Guillaume Apollinaire und Marie Laurencin teilnahmen.

Pablo Picasso: »Das erste Werk des Zöllners, das ich mir verschaffen konnte, weckte nagende Sehnsucht in mir. Ich ging durch die Rue des Martyrs. Ein Trödler hatte entlang seiner Ladenfront einen Haufen Bilder aufgestellt. Ein Kopf lugte hervor, das Gesicht einer Frau, harte Augen, ein durchdringender Blick, Entschlossenheit und Klarheit. Die Leinwand war riesig. Ich erkundigte mich nach dem Preis. ›Hundert Sous‹, erwiderte der Händler, ›Sie können sie übermalen.‹ Es war eines der wahrheitsgetreuesten Porträts der französischen Psyche.«

In diesem rätselhaften Frauenbildnis erblicken wir einen jähren Übergang zwischen dem Geordneten, »Kleinkarierten« und der wilden Landschaft des Hintergrunds. Die Frau mutet wie die strenge Wächterin dieses Übergangs an. Im Vergleich mit dem Frauenporträt aus dem Musée d'Orsay wirkt dieses Bild viel härter. Gerade die Kontraste zwischen der flachgepressten, schwarz gekleideten Figur und dem üppigen Vorhang, zwischen der Balkonarchitektur und der surrealen Hintergrundlandschaft, zwischen den sorgsam eingetopften Blümchen und dem abgebrochenen Zweig unter der Hand der Frau erzeugen eine grosse Spannung, und der hoch fliegende Vogel vermag die Starrheit der Gesichtszüge der Frau nur noch zu unterstreichen. Die mexikanische Malerin Frida Kahlo hat das Gemälde später als Vorlage für eines ihrer Selbstbildnisse gewählt. Den Vorhang samt Kordel und das Balkongeländer hat sie übernommen, den Vogel aber in ein Flugzeug umgewandelt.

Henri Rousseau – Pablo Picasso

Ein interessanter Bildvergleich ergibt sich auch in der Zusammenschau von Rousseaus Frauenporträts (Musée d'Orsay / Musée Picasso) und Pablo Picassos Gemälde *Femme en vert* (1944), das sich – gleich nebenan – in Saal 6 befindet. Der Vergleich macht sofort deutlich, dass zwischen den Werken beider Künstler eine sehr enge Beziehung besteht.

9 • *Portrait de Monsieur X (Pierre Loti)*, um 1910

Porträt des Herrn X (Pierre Loti)

Kunsthhaus Zürich

In *Portrait de Monsieur X (Pierre Loti)* gelingt Rousseau ein sehr dicht gebautes Bild. Er ordnet die Figuren und Objekte stilllebenartig an und verknüpft sie durch formale und motivische Analogien meisterhaft mit der städtischen Landschaft. Ob tatsächlich Pierre Loti, ein Reisebuchautor und Kenner Nordafrikas und Asiens, porträtiert ist, bleibt strittig. Unverkennbar jedoch ist die subtile Exotik, die Rousseau ins Bild einführt: Der Tiger ist zur Katze geworden, die uns aber aus derart wilden Augen anstarrt, dass man sich ihrer Gezähmtheit nicht ganz sicher ist.

10 • *L'enfant à la poupée*, um 1904/05

Das Kind mit der Puppe

Musée national de l'Orangerie, Paris, Collection Jean Walter et Paul Guillaume

Was ein niedliches Bildnis eines kleinen Mädchens sein könnte, wird hier zu einer unheimlichen Begegnung mit einem Bildwesen von enormer Präsenz. Die Disproportion der Glieder, die Flächigkeit des Körpers, das Verschwinden der Beine im Bodenlosen, der sich bis zum tief liegenden Horizont ausbreitende »Blütenteppich«, vor dem der Körper riesenhaft erscheint – all das wirkt auf den Betrachter, die Betrachterin irritierend oder gar verstörend. Auch das maskenhafte und doch sehr eindringliche Gesicht trägt zu diesem unbehaglichen Effekt der Entfremdung bei.

Nicht die Grossstadt Paris mit ihren berühmten Bauten und den dicht bevölkerten Boulevards hat Rousseau in seinen Bildern festgehalten, sondern die Vorstadt: die Befestigungsanlagen, die Zollstation, die Mühle, das Sägewerk und immer wieder diverse Parklandschaften und Flussufer.

Rousseaus visionäre Landschaften basieren nicht auf der impressionistischen Verschmelzung von Farbe und Licht, sondern werden aus einer neuen Logik und Mechanik des Bildbaus heraus entwickelt. Gerade dies erlangte für die jungen Avantgardisten bis hin zu den Surrealisten grosse Bedeutung. Rousseau lehrte die Moderne, das gänzlich Unbekannte aus formalen Bausteinen des Bekannten zu errichten. Auf die perspektivische Durchgestaltung des Bildraums wird weitgehend verzichtet. Rousseaus gemalte »Collagen« oder »Assemblagen« erzielen lediglich durch das Zusammenstellen oder Übereinanderschichten dreidimensional dargestellter Einzellemente eine Art Räumlichkeit. Wichtigste Referenz bleibt aber immer die zweidimensionale Bildfläche.

11 • *La fabrique de chaises à Alfortville*, 1897

Die Stuhlfabrik in Alfortville (2 Fassungen)

Musée national de l'Orangerie, Paris, Collection Jean Walter et Paul Guillaume

Die beiden Bilder zeigen eine Ansicht des Seineufers in Alfortville, südöstlich von Paris. Zentrales Motiv ist in beiden Fassungen das schlichte Gebäude einer Stuhlfabrik, das Rousseau zu stiller Monumentalität erhebt. In für Rousseau typischer Weise trennt die Fabrik zusammen mit Mauern und weiteren Gebäuden den Vordergrund von einem natürlicheren, mit Bäumen bewachsenen Hintergrund. Von dort ziehen auffallend dramatische Wolkenformationen auf. Ob dieser grandios gemalte Himmel und die winzige Figur des einsamen Fischers dabei helfen sollen, der Stuhlfabrik Feierlichkeit und Monumentalität zu verleihen? Jedenfalls macht Rousseau hier – wie auch in vielen weiteren Landschaftsbildern – etwas völlig anderes aus der Vorstadt als noch kurz vor ihm die Impressionisten.

12 • *Les pêcheurs à la ligne*, 1908/09*Die Fischer*

Musée national de l'Orangerie, Paris, Collection Jean Walter et Paul Guillaume

In vielen Rousseau-Bildern ist die Bildfläche in mehrere, sehr unterschiedliche Zonen oder Bänder aufgeteilt. Auf dem hier gezeigten französischen Landschaftsbild *Les pêcheurs à la ligne* hat Rousseau am unteren Bildrand zunächst eine Wasserfläche gemalt. Darüber folgt ein harter Landstreifen. Die einprägsame gebogene Form dieses Streifens hat etwas sehr Gegenständliches und erinnert vielleicht an die Form eines Bumerangs. An der oberen Kante sind Häuser mit ihren schwarzen Fenster- und Türöffnungen eingesteckt. Der dahintergesetzte Waldstreifen wird, wie so oft bei Rousseau, durch einen Kaminschlott akzentuiert.

In den Himmel hat Rousseau die neueste Flugmaschine von Wilbur Wright gemalt. Den Platz dafür hat er extra ausgespart. Nicht selten fliegen sogar mehrere Flugobjekte durch Rousseaus Himmel. So werden in seinen Bildern die immer gleichen Versatzstücke mit den immer gleichen Landschaftselementen neu kombiniert. Der mit Rousseau befreundete Maler Fernand Léger wird später diese assemblageartige Arbeitsweise begeistert aufnehmen und in seiner Malerei bis in die 1950er-Jahre hinein fortführen (vgl. Saal 7).

13 • *Le peintre et son modèle*, 1900–1905

Der Maler und sein Modell

Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou,
Paris, legs de Nina Kandinsky, 1981

Wassily Kandinsky zählt zu den prominentesten Anhängern Rousseaus. Kurz nach dem Tod des »Zöllners« erwarb er von Robert Delaunay zwei Werke, darunter *Le peintre et son modèle*. Kandinskys damalige Lebenspartnerin Gabriele Münter malte kurz darauf ein bemerkenswertes, hochformatiges Bild ihres russischen Lebensgefährten mit dem hier gezeigten Rousseau-Bild direkt über seinem Kopf.

Im Almanach *Der Blaue Reiter* wird Rousseau 1912 von Kandinsky als »Vater« der »grossen Realistik« vorgestellt: »Henri Rousseau hat den neuen Möglichkeiten der Einfachheit den Weg eröffnet. Dieser Wert seiner vielseitigen Begabung ist uns augenblicklich der wichtigste.« Kein anderer Künstler ist mit so vielen Werken in dieser wegweisenden kunsttheoretischen Schrift vertreten. Die gegensätzlichen Pole – die »grosse Realistik« (für die Rousseau steht) und die »grosse Abstraktion« (vertreten durch Kandinsky) – werden durch den inneren Klang und die »innere Notwendigkeit« verbunden und in eins gesetzt!

14 • *Vue de l'Île Saint-Louis prise du quai Henri IV*, 1909

Blick vom Quai Henri IV auf die Île Saint-Louis

The Phillips Collection, Washington, D.C.

Rousseaus Blick auf Notre Dame de Paris existiert in zwei Fassungen: als Skizze und als vollendetes Gemälde. Im Unterschied zur vorbereitenden Farbskizze hat Rousseau im hier gezeigten Gemälde am hohen Schiffsmast eine rote Fahne aufgezogen. Sie dominiert nicht nur den weiten Himmel, sondern auch die Türme der berühmten Kathedrale.

Rousseau scheint vor den bekannten Monumenten der Stadt eine gewisse Scheu gehabt zu haben. Er bevorzugte die Flussufer ausserhalb der Stadt, Parklandschaften mit Spaziergängern in der Umgebung von Paris, den Steinbruch, die Mühle, das Sägewerk oder die Stuhlfabrik; er zeigt nicht das alte Paris, sondern feiert in seinen Bildern sehr oft neue technische Errungenschaften: Fabriken, Ozeandampfer, modernste Flugschiffe, Eisenbahnen und immer wieder den Eiffelturm.

15 • *Vue de Malakoff*, 1908*Ansicht von Malakoff*

Privatsammlung

Zu Rousseaus *Vue de Malakoff* ist eine vorbereitende Farbskizze überliefert. Auf diesem Entwurf sind die Hauskanten noch nicht scharf gezogen. Auch die Fenster sind bloss als dunkle Flecken ins Bild gesetzt. Die vielen Telefonstangen stehen zwar schon da, aber es sind noch keine Drähte eingezogen. Die Farbskizze – wohl direkt vor Ort gemalt – hat noch etwas Unverbindliches, impressionistisch Leichtes an sich.

In der hier gezeigten zweiten Fassung wird alles Angedeutete zielstrebig »vollendet« und zu einem klaren Abschluss geführt. Die Häuser, Dächer und Strassen erhalten feste Konturen, die Bäume kleine Blätter, die winzigen Menschenfiguren unterschiedliche Kopfbedeckungen und die Frau im Vordergrund einen roten Schirm. Endlich werden auch die weissen Isolatoren auf die Masten gesetzt und die dicken Drähte eingezogen. Rousseaus Zeichnung, die harten Linien haben Farbe und Form nun fest im Griff.

Henri Rousseau – Fernand Léger

Fernand Léger war zeit seines Lebens ein grosser Bewunderer Rousseaus. In jungen Jahren hat er unter anderem auch das hier gezeigte *Vue de Malakoff* genau studiert. Vergleichen Sie dazu Légers Gemälde *Le passage à niveau* (1912) in Saal 7. Die Telefonstangen sind aus Rousseaus Bild übernommen worden, und genau da, wo Rousseau ein grünes Gebüsch aufs Trottoir setzt beziehungsweise hinter der weissen Haus Ecke hervorbrechen lässt, braust bei Léger eine Lokomotive (mit Kuhrechen und grünem Rauch im Kamin) durchs Bild.

16 • *Promeneurs dans un parc*, 1907/08*Spaziergänger im Park*

Musée national de l'Orangerie, Paris, Collection Jean Walter et Paul Guillaume

Wer Henri Rousseaus legendäre Dschungelbilder kennt, wird erstaunt sein, wenn er erstmals vor einem der kleinformatigen Gemälde steht, auf denen der Maler eine französische Landschaft dargestellt hat. Das für die Dschungelbilder so zentrale Thema des Übergangs von der geordneten, zivilisierten Welt in einen unbekanntenen, geheimnisvoll fremden oder wilden Bereich wird aber bereits in den französischen Vorstadtbildern angedeutet.

In *Promeneurs dans un parc* von 1907/08 werden zwei klar voneinander geschiedene Bereiche präsentiert: Im Vordergrund sehen wir zwei Rasenflächen, die von schmalen, geraden Wegen durchschnitten und flankiert werden, auf denen Spaziergänger unterwegs sind. Dieser Bereich eines französischen Parks wird rechts und hinten von Gebäuden und Mauern begrenzt, die an zwei Stellen Durchgänge zur zweiten Bildzone freigeben. Wir sehen dort dichten Wald, der auch oberhalb der Mauern und Gebäude auszumachen ist. Rousseau trennt hier einen wohlorganisierten Bereich von einem wilderen ab, in dem die Natur sich selbst überlassen scheint. Bezeichnend ist, dass in der vorderen Zone keine der Figuren ihren Weg verlässt. Rousseau deutet hier die Möglichkeit des Hinüberwechsels in eine wilde Vegetation erst an. In seinen Dschungelbildern, die im nächsten Saal zu sehen sind, vollzieht er dann diesen Schritt. Das hier gezeigte Bild markiert in der Ausstellung also direkt den Übergang in jenen ungezähmten Bereich.

17 • *L'octroi*, um 1890*Die Zollstation*

The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, London

Eine vergleichbare Situation (wie im zuvor beschriebenen Gemälde) präsentiert auch das wesentlich früher, um 1890, datierte Bild *L'octroi*. Im Vordergrund sehen wir wieder eine parkähnliche Anlage mit kurz geschnittenem Rasen und geraden Wegen. Sie führt im Mittelgrund zu einem Zaun mit Gebäude, einer Mauer und einer Reihe hoher Bäume. Dahinter erhebt sich ein dicht bewachsener Hügel. An Zollstationen wie dieser wurden verschiedene Ladungen auf ihre Zollpflichtigkeit hin untersucht. Rousseau zeigt hier also den Typus eines der Orte, an denen er seinen Dienst als »Douanier«, als Zöllner, versah. Im Bild ist der Verlauf der Strasse, die kontrolliert wird, allerdings nicht genau auszumachen. Klar ist jedoch, dass es sich beim geöffneten Gitter mit dem Wachpersonal im linken Mittelgrund um das zu bewachende Tor handelt.

Rousseaus Interesse scheint vor allem der kompositorischen Funktion seiner Zollanlage zu gelten: Sie trennt weniger zwei Abschnitte einer in ihrem Verlauf nachvollziehbaren Strasse als vielmehr den Vorder- vom Hintergrund. Dabei bildet sie wie im zuvor beschriebenen *Promeneurs dans un parc* einen Übergang von einem geordneten Bereich zu einem Hintergrund, der von wuchernder Vegetation gekennzeichnet ist. Das Wilde, das Rousseau in seinen exotischen Bildern in imaginären Dschungeln lokalisiert, findet sich in bescheidenerem Ausmass auch an seinem Arbeitsplatz. Der »Douanier« überwacht gleichsam als Künstler die für ihn wichtige Passage zwischen zwei Bereichen, dem des Domestizierten und dem des Wilden.

18 • *Surpris!*, 1891*Überrascht! – Sturm im Dschungel*

The National Gallery, London

Als Henri Rousseau 1891 im Salon des Indépendants sein erstes Dschungelbild, *Surpris!*, ausstellte, schrieb der Schweizer Maler Félix Vallotton am 25. März in *Le Journal Suisse* den ersten positiven, ja sogar begeisterten Kommentar: »Mit jedem Jahr, das vergeht, wird Herr Rousseau immer eindrucksvoller [...] und erdrückt auch alles. Seinen Tiger, der die nichts ahnende Beute schlägt, muss man sich ansehen. Das ist das Alpha und Omega der Malerei und so erregend, dass die meisten tief wurzelnden Überzeugungen wanken und vergehen vor so viel Selbstgenügen und solch kindhafter Begeisterung. Übrigens, nicht alle lachen, und manche, die zuerst lachen wollten, wurden bald still. Es ist immer wunderbar, einen ganz festen Glauben, worauf auch immer er sich richtet, so konsequent vorgetragen zu sehen. Was mich betrifft, so schätze ich seine Anstrengungen sehr und ziehe sie hundertfach den kläglichen Irrtümern in anderen Bildern vor, die in der Nähe hängen.«

Das zauberhafte Gemälde aus der National Gallery, London, hat in unserer Ausstellung einen Ehrenplatz erhalten.

Während wir im Saal 8 Zeugen werden, wie Rousseau in seinem Heimatland, in Frankreich, nach einem Schlupfloch oder Durchgang zum Wilden, Anderen sucht, stehen wir hier nun vor dem ersten Gemälde, in dem er dieses Wilde selbst zum Hauptthema eines Bildes macht. Der Maler hat sein Unbekanntes gefunden – nicht in der Banlieue, sondern in der Imagination.

19 • *Forêt vierge au soleil couchant*, um 1910

Urwaldlandschaft mit untergehender Sonne

Kunstmuseum Basel

Der direkte Bildvergleich zwischen dem späten Dschungelbild *Forêt vierge au soleil couchant* und dem Figurenbild *Les joueurs de football* von 1908 lässt in Rousseaus Kunst eine fast surreale Dimension zutage treten, die in der Folge Künstler wie René Magritte und Max Ernst faszinierte: Sieht man die beiden Werke nebeneinander, so wirkt der über den Rugbyspielern schwebende Ball auf einmal wie das verschobene Motiv einer untergehenden Sonne, die unter die Horizontlinie gesunken ist. Abgesehen von diesem Detail, ist der Vergleich auch sonst interessant: Im Dschungelbild überwuchern die wilden, ungezähmten Aspekte einer imaginären Natur die ganze Komposition. Entsprechend verläuft die dargestellte Konfrontation zwischen Mensch und wildem Tier, in der diese ungeordnete Szenerie gipfelt, blutig und wahrscheinlich tödlich.

20 • *Les joueurs de football*, 1908

Die Ballspieler

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Dieses Gemälde mit den bunt gestreiften Rugbyspielern bildet innerhalb von Rousseaus Werk eine grosse Ausnahme: Auf keinem anderen Bild hat er so explizit »Bewegung« dargestellt. *Les joueurs de football* zeigt als Spielfeld eine Art Waldlichtung. Der Platz ähnelt der von Bäumen umstandenen Nische in *La noce* (■ 21), doch wirkt das Spielfeld hier wie aus einem dichten Wald herausgeschnitten. Durch die Rodung der wilden Natur kann sich eine ritualisierte Auseinandersetzung zwischen den beiden Teams zutragen, wie sie beispielsweise beim Kampf in *Forêt vierge au soleil couchant* undenkbar wäre. Das auf der Lichtung gezeigte Kräftemessen gehorcht nicht den »Gesetzen des Dschungels«, sondern verläuft nach zivilisierten Regeln. Dem vergleichenden Blick erschliesst sich die jeweils unterschiedliche Gewichtung einzelner Motive in den beiden Bildern sehr deutlich. Da sie sich aber beide dem für Rousseau so wichtigen Gegensatzpaar von »wild« und »zivilisiert« widmen, können sie auf interessante Weise zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Über Zeit- und Gattungsgrenzen hinweg

In dieser Ausstellung werden drei Gemälde – *La noce*, um 1904/05, *La muse inspirant le poète*, 1909, und *Joyeux farceurs*, 1906 – als Gruppe an einer Wand präsentiert. Der Grund: In allen drei Werken hat der Künstler, trotz unterschiedlicher Themen, die gleichen Grundprinzipien der Gestaltung angewandt. Rousseau übertrug ganze Bildstrukturen oder Kompositionselemente von einem Bild ins andere – zum Beispiel den »fotografischen« Blick: den Blick des Fotografierten zum Betrachter, die Bewegungslosigkeit und die Symmetrie. Der Vergleich zwischen *La muse inspirant le poète*, *Joyeux farceurs* und *La noce* zeigt besonders schön, dass sich solche Bildstrukturen ohne Weiteres auch über die Grenzen der traditionellen Bildgattungen hinweg übertragen liessen. Entsprechend ist es angemessen, die sonst in Publikationen und Ausstellungen übliche Aufteilung von Rousseaus Kunst in die angestammten Gattungen (mit der zusätzlichen Unterteilung der Landschaften in französische Landschaften und Dschungelbilder) gezielt zu überwinden. Es bietet sich daher an, die Werke Rousseaus, wie hier in Saal 9, in Form von Bildergruppen oder -paaren zu präsentieren, die das für ihn typische Wandern der Motive und das Spiel mit Gegensätzen sichtbar machen.

21 • *La noce*, um 1904/05

Die Hochzeit

Musée national de l'Orangerie, Paris, Collection Jean Walter et Paul Guillaume

Rousseaus Gruppenbild zeigt eine Hochzeitsgesellschaft, bereitgestellt, gleichsam erstarrt für das »Klick« des Fotografen. Der Maler-Fotograf hat seine Leute sorgfältig auf einem Rasenstück zwischen Bäumen platziert, die Braut genau in der Mitte. Ihr Schleier bedeckt zur Hälfte die nach vorne gerückte Grossmutter. Im Vordergrund sitzt ein grosser schwarzer Hund, der die ganze Hochzeitsgesellschaft in einen merkwürdigen Schwebezustand versetzt. Der abgehauene Baumstumpf und die harten Ränder der weissen und schwarzen Röcke fügen sich zu einem starken »Reim«, ebenso die nach hinten hin gestaffelten Bäume. Die Kulisse bildet zwei aufeinander zulaufende Diagonalen. Ein ähnlicher Bildaufbau findet sich in *Les joueurs de football* (1908). Doch da sehen Sie nicht eine erstarrte Hochzeitsgesellschaft zwischen den Bäumen, sondern eine »fliegende«, dynamisch bewegte Rugbymannschaft in bunt geringelten Trikots.

22 • *La muse inspirant le poète*, 1909

Die Muse inspiriert den Dichter

Kunstmuseum Basel

Rousseau schuf 1908/09 zwei »portraits-paysages« seines Freundes, des Dichters und Kunstkritikers Guillaume Apollinaire, und dessen Geliebter Marie Laurencin. Die erste Fassung wird heute im Puschkkinmuseum in Moskau aufbewahrt, die zweite, hier gezeigte, gelangte 1940 ins Basler Kunstmuseum. Das grossformatige Gemälde präsentiert den Dichter und seine Geliebte als die ihn inspirierende Muse hinter einer Rasenbank auf der Schwelle zu einem nach hinten dichter werdenden Wald. Die Dichtkunst und – da Laurencin Malerin war – die Malerei vermitteln hier also zwischen uns und der geheimnisvollen Natur. Die symmetrische Anordnung der von Bäumen umstandenen Figuren verbindet dieses Bild zudem über die Gattungsgrenzen hinweg mit Werken wie *La noce* und *Joyeux farceurs*.

23 • *Joyeux farceurs*, 1906

Spassvögel

Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection, 1950

Genau ein Jahr nach seinem grossen Erfolg im Herbstsalon von 1905 mit dem Dschungelbild *Le lion, ayant faim* präsentiert Rousseau dem verblüfften Publikum ein weiteres Dschungelbild: *Joyeux farceurs*. Diesmal wird kein dramatischer Tierkampf geboten, kein Kampf auf Leben und Tod – sondern eine spassige Komödie!

Die exotische Waldkulisse hat nun fast das ganze Bild überwuchert. Vom hellen Himmel ist nur noch wenig zu sehen. Rousseau hat die linke und die rechte Bildhälfte sorgfältig aufeinander abgestimmt. Der Vogel wird rechts, die weisse Blüte links der Bildachse platziert, und unten in der Mitte weichen die grünen, vom Bildrand hochsteigenden Blätter zur Seite, um für die Hauptszene mit den fröhlichen Spassmachern Platz zu schaffen. Die Affen-Clowns scheinen sich mit einer umgekippten Milchflasche und einem roten Kratzhändchen (?) zu amüsieren.

Was wird hier wohl gespielt?

24 • *Heureux quatuor*, 1901/02*Glückliches Quartett*

Privatsammlung, Russland

Im Mittelpunkt des Gemäldes *Heureux quatuor* steht eine Figurengruppe mit einem Flötisten im Lendenschurz, einem Putto und einem Hund sowie einer nackten, dem Musiker lauschenden Frau. In Rousseaus Malerei ist die Präsenz der Musik von grosser Bedeutung. Wie wir an der zuhörenden Frau erkennen, verzaubert das Flötenspiel die ganze Szene. Genau so wie die Frau erreicht es auch uns Betrachterinnen und Betrachter, denen sich der Musiker zuwendet. Einige Jahre später taucht der Flötenspieler in Gestalt der geheimnisvollen Musikerin von *La charmeuse de serpents* wieder auf.

25 • *La charmeuse de serpents*, 1907*Die Schlangenbeschwörerin*

Musée d'Orsay, Paris, legs de Jacques Doucet, 1936

Dieses Dschungelbild zählt zweifellos zu Rousseaus berühmtesten und schönsten Werken. Es wurde 1907 von Robert Delaunays Mutter gekauft. Ein Jahr zuvor hatte der illustre Kunsthändler Ambroise Vollard *Le lion, ayant faim* erworben. Vielleicht ist es auch diesem doppelten Verkaufserfolg zu verdanken, dass Rousseau in den letzten Jahren seines Lebens über zwanzig Dschungelbilder schuf.

La charmeuse de serpents ist mit äusserster Sorgfalt ausgeführt. Das geheimnisvolle Licht, der üppige Reichtum exotischer Pflanzen und die horizontal gestreifte Wasserfläche verleihen der flötenspielenden Gestalt eine wundervolle Aura. Die Töne locken Schlangen und andere Tiere herbei. Warm und kalt, hell und dunkel, nah und fern – alles ist in eine traumhafte Stimmung überführt, und die verschiedenen Blattformen werden wie Motive einer musikalischen Komposition wiederholt, variiert und ineinander verschlungen. Der Zusammenklang dieser Formen und die Symphonie der unendlich nuancierten Grüntöne bilden eine zauberhafte Harmonie. Erstmals bei Rousseau begegnet uns der Wald auf so friedliche Weise. Es ist die Musik, der es gelingt, über alle Grenzen hinweg die Bereiche des Zahmen und des Wilden miteinander zu verbinden.

26 • *Le lion, ayant faim, se jette sur l'antilope*, 1898/1905
Der hungrige Löwe wirft sich auf die Antilope
Fondation Beyeler, Riehen / Basel

»Der hungrige Löwe wirft sich auf die Antilope, zerfleischt sie; der Panther wartet beklommen auf den Augenblick, da auch er seinen Teil abbekommt. Die Raubvögel haben ein Stück Fleisch ausgehackt; das arme Tier vergiesst eine Träne! Sonnenuntergang.«

Vollständiger Bildtitel im Katalog des Herbstsalons,
Paris, 1905

Das grossformatige Dschungelbild *Le lion, ayant faim* nimmt in Rousseaus Werk eine ganz besondere Stellung ein. Es ist sein erstes Gemälde, das eine Jury passierte: 1905 erhielt es im prestigeträchtigen Herbstsalon einen Ehrenplatz. Gleich im Nebensaal hatten die Fauves – Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck – ihren epochemachenden Auftritt. *Le lion, ayant faim* ist auch das erste Werk Rousseaus, das in einer Zeitschrift abgebildet wurde und in den Kunsthandel gelangte. Der Kunsthändler Ambroise Vollard kaufte das Gemälde 1906 für 200 Franc.

Le lion, ayant faim wird üblicherweise auf 1905 datiert. Mit grosser Wahrscheinlichkeit wurde es aber bereits 1898 für den Salon des Indépendants gemalt. Das Gemälde trug damals den Titel *La lutte pour la vie*.

Mit dem realen Urwald und wilden Tieren hat *Le lion, ayant faim* nur wenig gemein, mit Malkunst, mit äusserst subtilen Farb- und Formklängen aber sehr viel. In keinem anderen Dschungelbild hat Rousseau den Horizont so tief gesetzt und das Blattwerk so durchlässig gestaltet. Fürs Publikum sind Löwe und Antilope genau in die Bildmitte gerückt, darum herum sind – panoramaartig – die anderen Tiere angeordnet: der Panther, die fleischfressenden Vögel und auf der linken Bildseite, etwas verdeckt, das grosse zottige Mischwesen (ein Bär, Vogel oder Affe) mit dem Stock in der Pranke. Die grausige Tötungsszene wird vom »wohlklingenden«, äusserst kraftvollen dekorativen Blattwerk »überstimmt«. Nicht der Kampf um Leben und Tod, sondern die Vegetation dominiert das Bildgeschehen – und die Bildschönheit.

27 • *Un soir de carnaval*, 1886*Ein Karnevalsabend*

Philadelphia Museum of Art, The Louis E. Stern Collection, 1963

Un soir de carnaval zählt zu den frühesten sicher datierbaren Gemälden Rousseaus. Das Meisterwerk wurde im Salon des Indépendants von 1886 gezeigt, wo es bei Camille Pissarro, dem impressionistischen Maler, auf grosse Bewunderung stiess. In diesem Gemälde schwebt das hell erleuchtete kleine, wohl von einer Miniatur kopierte Figurenpaar über dem im Dunkel liegenden Boden. Das filigrane Geäst des Winterwaldes rankt sich in die unendliche Höhe des Himmels und zeichnet sich kristallklar am nachtblauen Firmament ab. Die an die Gemälde des Surrealisten Magritte gemahnende Beleuchtung und die Proportionen der der Realität entrückten wirkenden Figuren verleihen der Szene etwas Traumhaftes.

28 • *La promenade dans la forêt*, um 1886*Waldspaziergang*

Kunsthaus Zürich

28 • *Rendez-vous dans la forêt*, 1889*Verabredung im Wald*

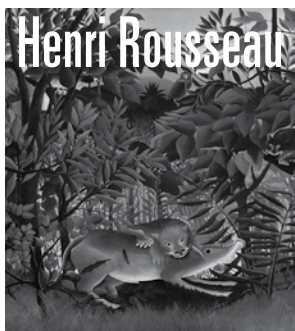
National Gallery of Art, Washington, D.C.

Zusammen mit *Un soir de carnaval* bilden *La promenade dans la forêt* und *Rendez-vous dans la forêt* eine Trias, die den ersten Höhepunkt in Rousseaus Werk darstellt. Alle drei Gemälde zeigen Figuren, die durch ihr theatralisches beziehungsweise historisches Kostüm oder ihre städtische Bekleidung aus der sie umgebenden Natur herausstechen. In *Rendez-vous dans la forêt* dient der herbstliche Wald dem Paar als Versteck für das heimliche Treffen. Bietet hier seine Dichte Schutz, so haftet dem frühlingshaften Wald in *La promenade* trotz der zarten Farben etwas Bedrohliches an. Formal verbindet die drei Werke die von hinten nach vorne sich aufbauende Herauskristallisierung der Formen, die klirrende Klarheit, die intensiven Kontraste von hell und dunkel und die fein verästelte Vegetation, die in Rousseaus späteren Bildern dem sehr üppigen, fleischig saftigen Dschungel weichen wird.

IMPRESSUM/KATALOG

Saaltexte: Daniel Kramer, Philippe Büttner, Simone Küng,
Janine Schmutz
Lektorat: Holger Steinemann
Redaktion: Daniel Kramer, Janine Schmutz
Wir freuen uns auf Ihr Feedback an fondation@beyeler.com.

FONDATION BEYELER
Baselstrasse 101, CH-4125 Riehen/Basel, www.beyeler.com



Katalog

Zur Ausstellung *Henri Rousseau* ist ein Katalog im Hatje Cantz Verlag erschienen:
120 Seiten, 82 Abbildungen in Farbe, CHF 64.–



ANSICHTEN Heft 1:

Henri Rousseau, Le lion, ayant faim... (1898/1905)
24 Seiten, Format A4, zahlreiche Farbabbildungen, CHF 15.–
Die Publikationsreihe ANSICHTEN Nrn. 1–12 richtet sich an
Unterrichtende und Kunstliebhaber/innen.

Im **Art Shop** sind weitere Publikationen zu *Henri Rousseau*
erhältlich: www.beyeler.com/artshop.

- HENRI ROUSSEAU
- SAMMLUNG BEYELER

