

# VANESSA BELLS ABSTRAKTE MALEREI UM 1914

---

Gattungsübergreifende Farb- und Formexperimente  
der Abstraktion im malerischen Werk  
und Innendesign der Bloomsbury-Künstlerin

CHRISTINA BERGEMANN

2021

## IMPRESSUM

Christina Bergemann

**VANESSA BELLS ABSTRAKTE MALEREI UM 1914**  
**Gattungsübergreifende Farb- und Formexperimente der Abstraktion**  
**im malerischen Werk und Innendesign der Bloomsbury-Künstlerin**

Arbeit eingereicht am 7. Mai 2020 zur Erlangung des Grades  
eines Master of Arts an der Universität Heidelberg, Philosophische Fakultät,  
ZEGK – Institut für Europäische Kunstgeschichte  
Gutachter\*innen: Prof. Dr. Henry Keazor und Dr. Alexandra Vinzenz

© Christina Bergemann, 2021

**Erschienen 2021 auf ART-Dok**  
**Publication Platform for Art History and Visual Studies**  
**DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007633>**



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 veröffentlicht.

 **arthistoricum.net**  
FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN



It is clearly possible to use imitation or representation in producing a great work of art, but it can't be the object of a great artist to tell you the facts at the cost of telling you what he [or she, C.B.] feels about them. [...] The reason I think that artists paint life and not patterns is that certain qualities in life, what I call movement, mass, weight, have aesthetic value.

Vanessa Bell an Leonard Woolf, 22. Januar 1913.

I suppose it was the result of trying first to change everything into colour. It certainly made me inclined also to destroy the solidity of objects [...].

Vanessa Bell an Roger Fry, 19. September 1923.

# INHALT

---

Danksagung	1
<b>EINLEITUNG</b>	<b>2</b>
<b>VANESSA BELL UND DER POST-IMPRESSIONISMUS IN ENGLAND</b>	<b>5</b>
Von viktorianischen Konventionen zur Avantgarde Londons – Zur Ausbildung und zum künstlerischen Frühwerk Vanessa Bells	7
Paris in London – Der Post-Impressionismus und seine Bedeutung für die moderne Malerei im England der 1910er Jahre	10
Die post-impressionistischen Ausstellungen von 1910 und 1912	10
Vanessa Bells Studland Beach von 1912 im Kontext kunsttheoretischer Positionen zur modernen Malerei	12
<b>TO CHANGE EVERYTHING INTO COLOUR – BELLS ABSTRAKTE MALEREI UND DIE MODERNE BILDERFAHRUNG</b>	<b>16</b>
Die abstrakten Gemälde	18
Von der Reduktion der Form und der Intensität der Farbe – Bell, Matisse und die Weiterführung der post- impressionistischen Formensprache	21
A Poet in Colour – Zur Bedeutung der Farbe in Bells Malerei	25
Die abstrakten Collagen	30
Bell meets Picasso – Die Collagetechnik als abstraktes Experimentierfeld	33
Pure visual music – Die Suche nach einer neuen ästhetischen Erfahrung bei Bell und Grant	35
<b>MODERNISMUS IN KUNST UND LEBEN? – ABSTRAKTION UND DESIGN UM 1914</b>	<b>38</b>
Vanessa Bell als Designerin der Omega Workshops	40
I am trying to paint as if I was mosaicing – Bells abstraktes Textildesign und dessen malerischen Bezüge	41
Zwischen Abstraktion und Innendesign – Bells modernistisches Raumkonzept und die Collagetechnik	46
Die Abstraktion als gattungsübergreifendes Phänomen – Bells abstraktes Experiment im europäischen Kontext	50
<b>EPILOG: ABRUPTES ENDE ODER WEITERFÜHRUNG DES ABSTRAKTEN EXPERIMENTS NACH 1914?</b>	<b>54</b>
<b>SCHLUSSBETRACHTUNG</b>	<b>60</b>

ANMERKUNGEN	63
LITERATURVERZEICHNIS	84
ANHANG	94
Chronologischer Lebenslauf von Vanessa Bell	95
Kurzbiografien	98
Provenienz und Ausstellungshistorie der abstrakten Werke	101
BILDNACHWEIS	105

# DANKSAGUNG

---

Mein herzlicher Dank gilt zuallererst den Betreuer\*innen meiner Masterarbeit, Prof. Dr. Henry Keazor (Universität Heidelberg) und Dr. Alexandra Vinzenz (Universität Heidelberg), die mich bei meinem Forschungsvorhaben kontinuierlich unterstützt haben, mit ihrem fachlichen Rat stets zur Seite standen und mich zu dieser Publikation motiviert haben.

Zudem möchte ich mich bei der Sammlerin Erika Hoffmann und der Direktorin der Sammlung Hoffmann in Berlin, Elke Giffeler, für ihre großzügige Unterstützung während der Recherche bedanken. Sie haben es mir ermöglicht, eine der bisher weniger bekannten abstrakten Collagen Vanessa Bells zu untersuchen und somit für die kunsthistorische Forschung zugänglich zu machen.

Für ihren hilfreichen wissenschaftlichen Rat danke ich ebenso Dr. Grace Brockington, Kunsthistorikerin und Dozentin an der University of Bristol. Desweiteren möchte ich den Erb\*innen Vanessa Bells, dem Sammler Ivor Braka (London), den Mitarbeiter\*innen der DACS, der VG-Bildkunst, der Tate Gallery (London), der Dulwich Picture Gallery (London), The Courtauld Gallery (London), des Museum of Modern Art (New York), The Charleston Trust, des Musée des Beaux-Arts (Grenoble), der Victoria University Library (Toronto) sowie allen Bildgeber\*innen für ihre großzügige Hilfsbereitschaft bei der Realisierung der Publikation meinen Dank aussprechen.

Ganz besonders danke ich Domenica Ewald, Marie Hartmann, Annika Dunau, Lennart Kranz, Hanna Stetter, Miriam Vollert und Friedrich Byusa Blam für den inspirierenden, interdisziplinären Austausch und ihre freundschaftliche Unterstützung.

Zuletzt danke ich von Herzen meiner Familie und meinen Freund\*innen, die mich in dem Beschluss, dieses Projekt zu realisieren, stets bestärkt und während dieser Zeit begleitet haben.

# EINLEITUNG

---

Art historians and critics have often described abstraction in terms of a quest to define and purify the medium of painting itself. But the stories told by abstraction's pioneers about their embrace of the new possibilities for image-making [...] suggest something quite different: rather than a rebuff to the influence of other media, abstraction was conceived in the fertile conditions of cross-media exchange.<sup>1</sup>

Die von Leah Dickerman kuratierte Ausstellung *Inventing Abstraction. 1910–1925*, die vom 23. Dezember 2012 bis zum 15. April 2013 im Museum of Modern Art in New York präsentiert wurde, gab Anlass dazu, das Phänomen der bildkünstlerischen Abstraktion neu zu denken. Ab etwa 1910 zeichnete sich in westlichen Kulturkreisen, insbesondere in der europäischen Malerei, die Tendenz ab, eine zunächst die Realität abstrahierende und im weiteren Verlauf gänzlich abstrakte Formensprache zu verwenden, die sich einer naturalistischen Wiedergabe der Welt verwehrt und sich von einer gegenständlichen Darstellungsweise in der Bildenden Kunst distanzierte.<sup>2</sup> In den europäischen wie amerikanischen Kunstzentren der Zeit prägten zahlreiche Künstler\*innen die Entwicklung der Moderne, indem sie nicht nur mit dem vorgegebenen Kanon der Akademien brachen, sondern auch mittels moderner Kommunikationswege miteinander in Kontakt treten konnten. Zudem profitierten sie von dem sich seit der Jahrhundertwende wandelnden Ausstellungswesen mit internationalem Leihverkehr.<sup>3</sup> Regelmäßig publizierte Zeitschriften sowie das Festhalten künstlerischer und insbesondere abstrakter Positionen in Form von Manifesten trugen ebenso maßgeblich zur internationalen Vernetzung von avantgardistischen Gruppierungen und Künstler\*innen bei.<sup>4</sup>

In diesem Kontext deutete Dickermans Ausstellung die verschiedenen Ausprägungen der abstrakten Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts als ein Ergebnis des intensivierten Austauschs zwischen Künstler\*innen über Länder- und Gattungsgrenzen hinweg.<sup>5</sup> Wenngleich die Ausstellung durchaus kritische Stimmen auf den Plan rief, ist sie doch für die vorliegende Arbeit von Relevanz, da sie abstrakte Tendenzen in der Malerei nicht allein auf autonome Diskurse zurückführte, sondern diese als interdisziplinäres Phänomen auffasste, welches durch die großflächige Vernetzung von Kunstschaffenden zur Ausbildung einer modernen Bild- und Raumerfahrung beitrug.<sup>6</sup> Im Rahmen der Ausstellung wurden zum ersten Mal in einem solchen Kontext zwei abstrakte Arbeiten der britischen Künstlerin und Designerin Vanessa Bell (1879–1961) präsentiert und auf ihre zentrale Bedeutung für die modernistische Avantgarde in England wie im europäischen Raum aufmerksam gemacht.<sup>7</sup>

Bell bildete gemeinsam mit ihrer Schwester, der Schriftstellerin Virginia Woolf (1882–1941), den Kern der sogenannten *Bloomsbury Group*, die nach dem gleichnamigen Londoner Viertel benannt wurde, in dem sich Intellektuelle, Künstler\*innen, Literat\*innen und Kunstkritiker\*innen wie Roger Fry (1866–1934), Clive Bell (1881–1964), Duncan Grant (1885–1978) oder Dora Carrington (1893–1932) trafen, um über aktuelle Tendenzen in Kunst, Literatur und Gesellschaft zu diskutieren und die Moderne in England voranzubringen. 1913 gründete Bell gemeinsam mit dem Kunstkritiker Fry und dem Maler Grant die experimentelle Designwerkstatt der sogenannten *Omega Workshops*. In diesem Zeitraum – zwischen 1913 und 1915 – entstand eine Serie abstrakter Bilder, von denen heute nur noch vier mit Sicherheit Bell zugeschrieben werden können und den Werkkorpus der vorliegenden Arbeit bilden.

Bells eigenständiges, künstlerisches Werk wurde lange Zeit nicht als solches anerkannt. Zu Lebzeiten wurde verhältnismäßig wenig über ihre Arbeiten publiziert, wenngleich sie durch einige Ausstellungen als Künstlerin in Erscheinung trat.<sup>8</sup> Auch von Fry sind nur wenige Texte

bekannt, die sich mit Bells Werk auseinandersetzen, und beschränken sich im Wesentlichen auf eine 1922 erschienene Rezension der Ausstellung *Vanessa Bell and Othon Friesz* in der Independent Gallery in London.<sup>9</sup> Eine Neubewertung ihres Œuvres erfolgte posthum durch Kulturinstitutionen wie beispielsweise den Arts Council in London und die Galerie von Anthony d'Offay. Dieser machte Bells Werke in London und New York in verschiedenen Ausstellungen als modernistische Arbeiten publik und konnte dadurch Ankäufe von Kunstmuseen wie der Tate Gallery of Modern Art (London) und von Privatsammler\*innen erzielen, was zur Folge hatte, dass Bells Werk einem internationalen Publikum bekannt und zugänglich gemacht wurde. Ende der 1970er und zu Beginn der 1980er Jahre fand Bell zunehmend Eingang in die wissenschaftliche Forschung, wie beispielsweise in diejenigen von Frances Spalding oder Richard Shone, die ihr Wirken im Kontext der *Bloomsbury Group* untersuchten, jedoch auch ihr eigenständiges Werk stärker hervorhoben.<sup>10</sup> 2017 fand erstmalig eine groß angelegte, Bell gewidmete Retrospektive in der Dulwich Picture Gallery in London statt, welche den eigenständigen Beitrag der Künstlerin zur europäischen Moderne in den Blick nahm und ebenfalls ihre bereits früh entstandenen, abstrakten Arbeiten, die für ihre Zeit als äußerst innovativ gelten können, würdigten. Weitere Publikationen von Kunsthistoriker\*innen wie Grace Brockington, Claudia Tobin oder Lisa Tickner<sup>11</sup> widmen sich in neueren Untersuchungen einzelnen abstrakten Arbeiten der Künstlerin, bislang steht jedoch eine kunsthistorische Untersuchung, die sich der Gesamtheit des abstrakten Korpus widmet, noch aus. In der vorliegenden Arbeit sollen daher dessen bildkünstlerische sowie dekorative Charakteristika herausgearbeitet werden, um die Bedeutung Vanessa Bells als abstrakte Malerin und Designerin innerhalb der europäischen Moderne neu zu verorten.

Das Frühwerk Bells, ihre Ausbildung und ihre intellektuellen Beziehungen mit den verschiedensten Mitgliedern der sogenannten *Bloomsbury Group* bilden hierbei zunächst die Grundlage für eine einführende Einordnung der in England präsenten post-impressionistischen Malerei aus Frankreich und ihrer Bedeutung für die von Roger Fry 1910 und 1912 kuratierten Ausstellungen in den Grafton Galleries in London, die Bells künstlerische Entwicklung nachhaltig prägten. Das Gemälde *Studland Beach* von 1912 spiegelt die im Umfeld der *Bloomsbury Group* entwickelten modernistischen Kunstkonzepte wider und bildet daher den theoretischen Ausgangspunkt der etwa drei Jahre später entstandenen abstrakten Werke der Künstlerin. Im Zentrum der Arbeit steht der in Gemälde und Collagen unterteilte Korpus, anhand dessen sich einerseits Bells Verflechtung mit der französischen Avantgarde der 1910er Jahre aufzeigen und andererseits ihre experimentelle Arbeitsweise in der Ölmalerei und der Collagetechnik nachvollziehen lässt. In enger künstlerischer Zusammenarbeit mit Grant und Fry<sup>12</sup> entwickelte Bell eine eigene abstrakte Formensprache, die eine neue modernistische Bilderfahrung nach sich zog. Bells Vorstoß in die bildkünstlerische Abstraktion ist jedoch nicht ohne ihre Tätigkeit als Designerin der *Omega Workshops* zu denken. Im dritten Teil der Arbeit gilt es daher der Frage nachzugehen, inwiefern das Kunst- und Lebenskonzept der Werkstätten die Symbiose aus malerischer Abstraktion und der Entwicklung eines modernistischen Innendesigns im Œuvre Bells beförderten und inwiefern der erhaltene Korpus an abstrakten Arbeiten als innovativer Beitrag der Künstlerin im europäischen Kontext verstanden werden kann.

VANESSA BELL  
UND DER  
POST-IMPRESSIONISMUS  
IN ENGLAND

---



The autumn of 1910 is to me a time when everything seemed springing to new life – a time when all was a sizzle of excitement, new relationships, new ideas, different and intense emotions all seems crowding into one's life. Perhaps I did not realize then how much Roger was at the centre of it all [...].<sup>13</sup>

Das Jahr 1910 stellt in vielerlei Hinsicht einen Wendepunkt in der Biografie Vanessa Bells dar. Nach einer erstmaligen Begegnung im Jahr 1906 traf sie 1910 gemeinsam mit Clive Bell<sup>14</sup> erneut auf den britischen Kunstkritiker und Kurator Roger Fry, mit dem sie das Interesse an modernen Tendenzen in der französischen Malerei teilte. Die unterschiedlichen Weiterentwicklungen der (französischen) impressionistischen Malerei, die Fry zunächst in den Werken von Paul Cézanne (1839–1906), Paul Gauguin (1848–1903), Georges Seurat (1859–1891) und Vincent Van Gogh (1853–1890) ausmachte, fasste er unter der Bezeichnung des Post-Impressionismus zusammen und präsentierte diese zwischen 1910 und 1912 im Rahmen zweier Ausstellungen in den Londoner Grafton Galleries.<sup>15</sup>

Mit der Begriffsbildung des Post-Impressionismus, die Fry im Zuge der ersten Ausstellung von 1910 bereits mit einem gewissen zeitlichen Abstand synthetisierend vornahm, bestimmte er die Neuorientierung innerhalb der englischen Malerei für die nächsten Dekaden.<sup>16</sup> Durch die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Positionen aus Frankreich und insbesondere mit der Malerei Cézannes, der als eigentlicher Begründer der post-impressionistischen Strömung galt, bildete sich eine künstlerische Avantgarde, die sich von dem Akademismus des viktorianischen Englands abgrenzte und nach neuen modernistischen Ausdrucksmöglichkeiten suchte. Im Zentrum dieser sich etwa ab 1910 formierenden Avantgarde wirkte auch Vanessa Bell, die, wie im eingangs erwähnten Zitat deutlich wird, in dem von Fry eingeführten Post-Impressionismus einen Auf- und Ausbruch aus veralteten Kunstformen erkannte. Inwiefern sich Bell bereits während ihrer Ausbildung avantgardistischen Tendenzen in der Malerei zuwandte und inwiefern die kulturphilosophische Ausrichtung der *Bloomsbury Group* das Frühwerk der Künstlerin prägte soll im Folgenden anhand eines kurzen Abrisses ihres akademischen wie intellektuellen Werdegangs aufgezeigt werden.

## Von viktorianischen Konventionen zur Avantgarde Londons – Zur Ausbildung und zum künstlerischen Frühwerk Vanessa Bells

Vanessa Bell wurde am 30. Mai 1879 in Kensington (London) als älteste Tochter von Sir Leslie Stephen (1832–1904) und Julia Stephen (geb. Jackson, 1846–1895) geboren.<sup>17</sup> Sie wuchs in einem literarisch wie künstlerisch geprägten Elternhaus auf: Ihr Vater war ein einflussreicher Schriftsteller und Historiker der viktorianischen Epoche in England und ihre Mutter wurde als Modell prä-raffaelitischer Maler\*innen wie Sir Edward Burne-Jones (1833–1898) oder George Frederic Watts (1817–1904) bekannt.<sup>18</sup> Wenngleich sich das Interesse des Vaters weniger auf die Bildenden Künste richtete, sondern im Wesentlichen der viktorianischen Literaturgeschichte galt, so förderte er doch die künstlerische wie historische Bildung all seiner Kinder und vertrat wie Julia Stephen die Ansicht, dass Frauen dieselbe Bildung wie Männern zustehe.<sup>19</sup> 1896 wurde Bell von dem Aquarellmaler Ebenezer Wake Cooke (1843–1926) unterrichtet, welcher die Zeichnung nicht als Ergebnis einer mimetischen Wiedergabe auffasste, sondern in ihr die Möglichkeit des Ausdrucks von Emotionen erkannte, was Bells spätere künstlerische Position bereits antizipiert.<sup>20</sup>

Nach dem frühen Tod der Mutter 1895 übernahm Bell mit 15 Jahren die Haushaltsführung und pflegte den kranken Vater.<sup>21</sup> Ab September 1901 besuchte sie neben den hauswirtschaftlichen Verpflichtungen die 1768 von King George III. gegründete Royal Academy of Arts und trat dort der Klasse des US-amerikanischen Malers und Porträtisten John Singer Sargent (1856–1925) bei, der nach seiner Pariser Studienzeit in London lehrte und ihr Interesse an der französischen Malerei weckte.<sup>22</sup> Das um 1908 entstandene Stillleben *Iceland Poppies* (Abb. 1), welches sich heute im Charleston Trust befindet, reflektiert die bei Sargent absolvierte Ausbildung: Es handelt sich hierbei um ein auf einer reduzierten Farbpalette aufbauendes Arrangement mit einem weißen Gefäß, das mit Ornamenten in Grautönen verziert ist, und von einer kleineren, grünen Flasche sowie einer weiß schimmernden Tasse gerahmt wird. In stark kontrastierendem Rot liegt neben zwei weißen Blüten eine Mohnblume im Vordergrund des Bildes. Das figurative Ölgemälde demonstriert Bells ausgeprägte Achtsamkeit gegenüber einer detailorientierten Darstellung, welche von den Lehrmethoden Sargents herrührte und sich mit dem Interesse der Künstlerin an einer individuellen Ausdrucksform deckte.<sup>23</sup> In ihren späteren schriftlich festgehaltenen Kurzmemoiren, die im Rahmen des seit den frühen 1920er Jahren von einigen Mitgliedern der *Bloomsbury Group* initiierten *Memoir Clubs* entstanden, wird deutlich, dass Bell ihrer frühen akademischen Ausbildung durchaus kritisch gegenüber stand. Die stark von viktorianischen Konventionen bestimmte Kunstwelt Englands um 1900 schien ihrem eigenen künstlerischen Vorhaben nicht zu entsprechen:



**Abb. 1** Vanessa Bell, *Iceland Poppies*, ca. 1908–09, Öl auf Leinwand, 54 x 45 cm, The Charleston Trust, Sussex.

[...] London knew little of Paris, incredibly little it seems now, and English painters were on the whole still under the Victorian cloud, either conscientiously painting effects of light, or trying to be poets or neo-Pre-Raphaelites.<sup>24</sup>

Die Loslösung vom akademischen Kanon und den Lehrmethoden der Zeit assoziierte Bell mit der französischen Avantgarde in Paris, insbesondere mit den Werken Edouard Manets (1832–1883), Paul Cézannes, Paul Gauguins und Maurice Denis' (1870–1943), mit welchen sie sich neben ihrem Studium an der Akademie durch die Lektüre des 1903 ins Englische übersetzten Kompendiums *L'impressionisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres* des französischen Kunstkritikers, Dichters und Historikers Camille Mauclair (1872–1945) auseinandersetzte.<sup>25</sup>

Der Tod des Vaters 1904 markierte ein einschneidendes Ereignis, welches für den weiteren Lebens- und Schaffensweg der Künstlerin eine zentrale Rolle spielen sollte: Mit dem Umzug in das Londoner Bloomsbury Viertel (in den Gordon Square 46) formierte sich um die Geschwister Stephen die *Bloomsbury Group*, deren Anfänge auf die wöchentlichen Diskussionsabende, die sogenannten *Thursday Evenings*, zurückgehen, bei denen von Beginn an der Kunstkritiker C. Bell, der Schriftsteller Lytton Strachey (1880–1932), Saxon Sydney-Turner (1880–1962) und der Autor Leonard Woolf (1880–1969) sowie der Maler Duncan Grant teilnahmen.<sup>26</sup> Für kurze Zeit besuchte Bell die Londoner Slade School of Fine Arts, verließ diese aufgrund der konservativen Lehrmethoden jedoch wieder und gründete 1905 den sogenannten *Friday Club*, der den meist aus der Bloomsbury-Gruppe stammenden Künstler\*innen die Möglichkeit bot, ohne Bezug zu akademischen Darstellungskonventionen künstlerisch tätig zu sein und ihre Werke der Londoner Kunstszene in Ausstellungen zu präsentieren.<sup>27</sup>

Wenngleich die Bildenden Künste von Beginn an ein zentrales Interesse der Gruppe darstellten, so verstanden sich die Künstler\*innen und Kunstkritiker\*innen unter den *Bloomsberries*<sup>28</sup> nicht als Angehörige einer programmatischen Vereinigung und fühlten sich keinem expliziten künstlerischen Manifest verpflichtet.<sup>29</sup> Vielmehr verband die Gruppierung eine pazifistische Grundhaltung, die mit sozialistischen und feministischen Einstellungen einherging und die sich sowohl in sozial-politischem Engagement als auch in künstlerisch-literarischer oder philosophischer Form äußerte.<sup>30</sup> Die meist eng befreundeten Mitglieder gehörten vorwiegend privilegierten Gesellschaftsschichten an, was es vor allem den innerhalb der Gruppierung wirkenden Frauen ermöglichte, künstlerisch und literarisch tätig zu sein.<sup>31</sup> Das komplexe Freundschafts- und Beziehungsgeflecht des Bloomsbury-Kreises<sup>32</sup> sowie ihre kosmopolitische Ausrichtung sind Ausdruck eines neuen Kunst- und Lebensideals, welches in starkem Widerspruch zu den vorherrschenden viktorianischen Konventionen in Gesellschaft und Kunst stand, wie Bell selbst rückblickend festhielt:

If you could say what you like about art, sex or religion, you could also talk freely and very likely dully about the ordinary doings of daily life. There was very little self-consciousness, I think, in those early gatherings, but life was exciting, terrible and amusing, and we had to explore it, thankful that one could do so freely.<sup>33</sup>

Die frühen Zusammenkünfte waren ebenso von (sozial-)philosophischen Diskursen bestimmt, die unmittelbar mit der Moralphilosophie George Edward Moores in *Principia Ethica* von 1903 verknüpft waren, welche sich mit der Vorstellung des Guten und dem intrinsischen Wert von Objekten befasste.<sup>34</sup> Moores Theorie, dass vernunftgeleitetes und emotiv-intuitives Handeln nicht getrennt voneinander betrachtet werden können, bildete sowohl die philosophische Basis des

Konzepts von Liebe innerhalb der Gruppe als auch das kunsttheoretische Fundament der post-impressionistischen Bewegung in der Malerei.<sup>35</sup>

Die modernistische Ausrichtung der Gruppe fand ebenso in Bells malerischem Werk seine Entsprechung: Durch die Loslösung von mimetisch-naturalistischen Darstellungstraditionen wie dem akademischen Realismus der Zeit und durch den persönlichen Austausch mit Kunstschaffenden wie Henri Matisse (1869–1954), Pablo Picasso (1881–1973), Othon Friesz (1879–1949) oder André Derain (1880–1954) fand Bell zu einer expressiven, formal reduzierten



**Abb. 2** Vanessa Bell, *A Conversation*, 1913–16, Öl auf Leinwand, 86,6 x 81 cm, The Courtauld, London (Samuel Courtauld Trust).

und farblich gesteigerten Malerei, was exemplarisch anhand der Werke *A Conversation* (Abb. 2) und *Conversation Piece* nachvollzogen werden kann.<sup>36</sup>

Das Gemälde *A Conversation*, welches 1913 begonnen und 1916 erneut modifiziert wurde, zeigt eine Gruppe von drei Frauen, die sich vor einer mit grauen Gardinen ausgestatteten Fensternische befinden, die den Blick auf eine nicht näher bestimmbare Fläche aus Farbtupfen in Weiß-, Gelb- und Rottönen freigibt, die wiederum in eine in Grün und Braun geteilte Zone eingebunden ist. Die links dargestellte blonde Frau in einem schlichten schwarzen Kleid wird im Moment des Erzählens oder Erläuterns dargestellt, während die beiden rechts abgebildeten, in Braun- und Grüntönen

gekleideten Frauen mit Kopfbedeckung zu einer Einheit von Zuhörerinnen verschmelzen. Die Intensität des Moments des Austauschs wird durch die nonverbalen Gesten und die sich stark zugewandten Köpfe der Frauen gesteigert. Durch die Aufgabe der perspektivischen Darstellung und die Simplifizierung der architektonischen Anordnung ist der Handlungsort der Szenerie nur schwerlich auszumachen, wohingegen die Konversation selbst stärker ins Zentrum rückt.<sup>37</sup>

Ebenso verhält es sich mit dem 1912 entstandenen Gemälde *Conversation Piece* (University of Hull Art Collection, Hull), welches drei Personen in rot-orange-farbenen Sesseln zeigt. Die stark konturierten Umrisse und die reduzierte Mimik der dargestellten Personen – ein für diese Schaffensphase typisches Charakteristikum der Malerei Bells, welches auf die Auseinandersetzung mit Werken Matisse zurückgeht<sup>38</sup> – bleiben vage und lassen keine Rückschlüsse auf die Porträtierten selbst zu, was ebenfalls den Moment des verbalen Austauschs der in einem Innenraum vor einem Kamin sitzenden Gruppe stärker betont. Beide Gemälde, die im klassischen Sinne als Konversationsstücke verstanden werden können, veranschaulichen demnach nicht nur das Arbeits- und Lebenskonzept des Bloomsbury-Kreises, sondern bringen auch die ästhetischen Diskurse, die um 1910 insbesondere der post-impressionistischen Malerei galten, zum Ausdruck und sollen wiederum zur Diskussion vor dem Bild anregen.<sup>39</sup>

Wie aus einem Brief an Fry von 1911 hervorgeht, zog es Bell vor, diese Diskurse in persönlichen Gesprächen zu teilen und den unter den Mitgliedern der Gruppe diskutierten Standpunkten mittels bildnerischer Experimente Ausdruck zu verleihen.<sup>40</sup> Der in den Konversationsstücken Bells ins Bild gesetzte künstlerische wie intellektuelle Austausch steht daher nach Humm ebenso im Zeichen einer relationalen Ästhetik im Sinne Nicolas Bourriauds und ist für die Entstehung der künstlerischen Arbeiten im Kontext der Bloomsbury-Philosophie von zentraler Bedeutung. Die im Sinne einer relationalen Kunst eintretende Übereinkunft der Akteur\*innen, die Bourriaud als Intersubjektivität des künstlerischen Handelns bezeichnet, bezieht sich hierbei nicht nur auf rezeptive Prozesse, sondern wird gleichsam zur Substanz der künstlerischen Praxis.<sup>41</sup>

## Paris in London – Der Post-Impressionismus und seine Bedeutung für die moderne Malerei im England der 1910er Jahre

Mit den wirkungsreichen Ausstellungen *Manet and the Post-Impressionists* (1910) und der *Second Post-Impressionist Exhibition* (1912), die beide in den Grafton Galleries in London präsentiert wurden, führte der Kunstkritiker, Kurator und Maler Roger Fry, der sich 1910 der Gruppe um Vanessa Bell anschloss, nicht nur die Bloomsbury-Künstler\*innen an Kunstschaffende wie Cézanne, Picasso, Gauguin, Van Gogh und Matisse heran, sondern machte damit – trotz der zunächst vorwiegend negativen Kritiken – die französische Moderne einem breiten Publikum in England bekannt. Virginia Woolf<sup>42</sup> verdichtete die Ereignisse um 1910 rückblickend in ihrem Essay *Mr. Bennett and Mrs. Brown* von 1924, indem sie konstatierte: „On or about December 1910 human character changed.“<sup>43</sup> Doch wie äußerte sich dieser Wandel, der sowohl die Kunstwelt Londons zu Beginn des 20. Jahrhunderts nachhaltig umzuwälzen vermochte als auch in theoretischer Hinsicht eine Neudefinition menschlicher Kreativität im Sinne Woolfs nach sich zog? Und welche Bedeutung kommt diesem Wandel in Hinblick auf Bells künstlerische Entwicklung zu?

### Die post-impressionistischen Ausstellungen von 1910 und 1912

Am 8. November 1910 wurde in den Londoner Grafton Galleries die erste groß angelegte Ausstellung Frys mit dem Titel *Manet and the Post-Impressionists* eröffnet. Bis zu diesem Zeitpunkt wurde außerhalb von Frankreich noch kein vergleichbares Arrangement post-impressionistischer Kunst gezeigt, das von 150 Gemälden bis hin zu Keramiken und Bronzen reichte.<sup>44</sup> Wie Fry bereits zu Beginn seines Katalogbeitrags verdeutlichte, handelte es sich bei den präsentierten Künstler\*innen weniger um eine auf einen einheitlichen Stil beschränkte Bewegung, sondern um verschiedenste Reaktionen auf die von ihnen als zu naturalistisch eingestufte impressionistische Malerei. Deren Errungenschaft, den Fokus der künstlerischen Gestaltung verstärkt auf Licht- und Farbreflexionen zu legen, galt es in individualistischer Manier zu erweitern:

The Post-Impressionists on the other hand were not concerned with recording impressions of colour or light. They were interested in the discoveries of the Impressionists only so far as these discoveries helped them to express emotions which the objects themselves evoked; their attitude towards nature was far more independent, not to say rebellious.<sup>45</sup>



Manet, dem gemeinsam mit dem durch 14 Werke vertretenen Cézanne der erste Saal der Ausstellung mit acht Gemälden gewidmet war, stellte Fry als Begründer der modernen Bewegung, aus der sich in seiner Lesart sowohl die impressionistische als auch die post-impressionistische Malerei entwickelt hatte, voran. In den hieran anschließenden Räumen kam den Malern Gauguin,



**Abb. 3** Vanessa Bell (oder Roger Fry), A Room at the Second Post-Impressionist Exhibition (Matisse Room), 1912, Öl auf Holz, 51,3 x 62,9 cm, Musée d'Orsay, Paris.

gehöre der impressionistischen Strömung an, stilisierte Fry diesen als eigentlichen Begründer der post-impressionistischen Malerei, auf den wiederum zeitgenössische Maler\*innen wie Matisse oder Picasso Bezug nehmen würden. Im Zuge der Ausstellung trug Fry ebenso zur Etablierung formalistischer Tendenzen bei, wie sie beispielsweise in dem 1910 gezeigten und intensiv rezipierten Gemälde *La Fille aux yeux verts* (1908) von Matisse<sup>48</sup> deutlich werden. Die rhythmische Wiedergabe von Farbe und Form gewinnt hierbei gegenüber einer naturalistischen Darstellungsweise zusehends an Bedeutung:<sup>49</sup>

The intrusion of light and shade into the picture has always presented serious difficulties to the artist; it has been the enemy of two great organs of artistic expression – linear design and colour; for though, no doubt, colour of a kind is consistent with chiaroscuro, its appeal is of quite a different order from that made when we have harmonies of positive flat colour in frank opposition to one another.<sup>50</sup>

Mit dem allein durch seine Lokalität und durch die Auswahl der Werke anti-akademisch orientierten Kunstereignis definierte Fry den Begriff des Post-Impressionismus, der seit seinem erstmaligen Auftreten im Kontext der Ausstellung von 1910 die Ausprägung des Modernismus in Großbritannien bestimmte, indem die visuellen Sehgewohnheiten der traditionellen Kunstwelt in Frage gestellt und neu verhandelt wurden.<sup>51</sup> Mit ca. 25.000 Besucher\*innen sowie einer Bandbreite an Reaktionen in Wochenzeitungen und kunsthistorischen Fachzeitschriften erfuhr die Ausstellung eine breit gefächerte Resonanz, die von der Unterstellung künstlerischer Unzulänglichkeit und Immoralität oder psychischer Degeneration der präsentierten Künstler\*innen bis hin zur positiven Deutung des anarchistischen Potenzials der Bewegung reichte.<sup>52</sup>

der mit 32 Werken vertreten war (darunter zahlreiche in Tahiti angefertigte Gemälde), und Van Gogh mit 17 Werken eine tragende Rolle zu, indem sie Manets Bildkonzept, den Schwerpunkt auf die Gestaltung stärker geometrisch-reduzierter Kompositionen zu verlagern, weiterführten.<sup>46</sup> Dieses ginge im Sinne Frys auch mit der Betonung einer emotiv-individualistischen Erfahrung seitens der\*des Kunstschaffenden einher.<sup>47</sup>

Entgegen der von dem Maler Walter Sickert (1860–1942) vertretenen Annahme, Cézanne

Während sich Fry in seiner didaktisch angelegten Ausstellungsnarration von 1910 darauf konzentrierte, eine historische Entwicklung des Post-Impressionismus aufzuzeigen, sollte die zweite postimpressionistische Ausstellung, die im Zeitraum von November 1912 bis Januar 1913 in denselben Räumlichkeiten stattfand, einen Querschnitt der zeitgenössischen künstlerischen Strömungen in Frankreich, England und Russland veranschaulichen.<sup>53</sup> Werke von Cézanne bestimmten neben denjenigen von Matisse und Picasso den ersten Teil des nach Ländersektionen gegliederten Parcours, für den Fry Künstler\*innen wählte, die im Sinne seiner Begriffsbestimmung von 1910 zwar auf eine geometrische und reduzierte Formensprache setzten, diese jedoch nur bis zu einem begrenzten Abstraktionsgrad realisierten.<sup>54</sup> Auch Vanessa Bell war bei der Auswahl und Gestaltung der französischen Sektion beteiligt und kuratierte gemeinsam mit Fry die Räume, die Matisse gewidmet waren.<sup>55</sup>

Ein vermutlich von Bell angefertigtes Gemälde (1912, Abb. 3) zeigt die Hängung des Raumes, in dem neben *Le Luxe* von 1907 auch das Werk *L'Atelier rouge* aus dem Jahr 1911 zu erkennen ist.<sup>56</sup> Die auf intensiven Farbkontrasten aufbauende Komposition dient nicht nur der Ausstellungsdocumentation, sondern kann in Analogie zu Frys Katalogbeitrag als Hommage an eine „entirely new use of colour“<sup>57</sup> gedeutet werden, die Matisses Arbeiten auszeichnen. In der von C. Bell ausgewählten Sektion der englischen Malerei war Bell ebenso mit vier Arbeiten repräsentiert<sup>58</sup>, darunter *The Spanish Lady* (1912), welches die intensive Auseinandersetzung der Künstlerin mit Cézannes Flächenmalerei und Matisses kontrastreichen Farbharmonien visualisiert. Das im Zuge der Ausstellung von 1912 entstandene Gemälde der Künstlerin illustriert nicht zuletzt die künstlerische Wende, die Frys Ausstellung von 1910 in Hinblick auf die Weiterentwicklung und Rezeption der modernen französischen Malerei in England auslöste.

### Vanessa Bells Studland Beach von 1912 im Kontext kunsttheoretischer Positionen zur modernen Malerei

Die post-impressionistischen Ausstellungen von 1910 und 1912 sowie die private und künstlerische Kooperation mit Fry stellten für Bell den Beginn einer äußerst experimentellen Phase innerhalb ihres Schaffens dar, was exemplarisch in dem um 1912 entstandenen Gemälde *Studland Beach* zum Ausdruck kommt. Dieses kann gleichsam als visuelles Manifest der frühen Schaffensphase der Künstlerin gedeutet werden, indem es zeitgenössische Positionen aus ihrem direkten Umfeld aufgreift und kritisch zu reflektieren vermag.

Zwischen 1911 und 1912 schuf Bell drei Arrangements, in denen sie die Eindrücke ihrer Strandaufenthalte in Studland Beach festhielt, die sie mit ihren Kindern und Freund\*innen von 1909 bis etwa 1911 an der englischen Küste (Dorset) verbrachte.<sup>59</sup> Das Ölgemälde *Bathers* (Privatsammlung)<sup>60</sup>, welches um 1911 entstand, zeigt eine Strandszene, die von sitzenden wie stehenden, teils angekleideten, teils nackten Personen, darunter vor allem Kinder und Frauen, belebt wird. Der sich stark von den sitzenden Personengruppen abhebende, stehende, mit starken Konturen umrissene Frauenakt am linken Bildrand zitiert ähnliche Badeszenen von Gauguin oder Cézanne, wie sie beispielsweise in der ersten Ausstellung post-impressionistischer Maler\*innen von 1910 zu sehen waren.<sup>61</sup> Eine kurz darauf entstandene Ölstudie *The Beach, Studland* (Privatsammlung)<sup>62</sup>, die vermutlich im

September 1911 vor Ort angefertigt wurde, weist bereits die Grundstruktur der finalen Komposition in *Studland Beach* auf, die heute in der Tate Gallery in London aufbewahrt wird (Abb. 4). Die erste Darstellung eines Strandaufenthalts in *Bathers*, wie er sich um die Jahrhundertwende als moderne Freizeitaktivität etablierte, wird nun in der letzten Version von 1912 zu einer farblich wie formell reduzierten Komposition verdichtet: Die im Vordergrund sitzenden Rückenfiguren mit Strohhüten blicken auf eine Gruppe von Kindern, in deren Mitte sich eine Frauengestalt in einem hellblau-grauen Kleid vor einer Zelt ähnlichen weißen Konstruktion erhebt. In dem in zwei Zonen geteilten Bildraum sind sich das Graublau des Himmels oder des Meeres, das mit dem Kleid der Stehenden korrespondiert, und das Sandgelb des Strandes, in die sich wiederum die Kleidung der vorderen Figuren einfügen, gegenübergestellt. Im Vergleich zu der vermutlich *in situ* angefertigten Vorstudie *The Beach*, *Studland* legte Bell in der dritten Version der Strandbilder besonderen Wert auf eine reduzierte Formensprache, in der die dargestellten Körper teils auf geometrische Grundformen zurückgeführt und gestische Eigenheiten nur noch angedeutet werden. Auch die in der vorherigen Studie vorhandene Baldachinkonstruktion, die auf ein ähnliches Figurenarrangement in Piero della Francescas (um 1410–1492) *Madonna della Misericordia* (um 1445)<sup>63</sup> zurückgeht, erhält in der letzten Fassung einen geradezu archaischen Charakter, indem Bells Linienführung gefestigter und weniger dynamisch erscheint.<sup>64</sup>



**Abb. 4** Vanessa Bell, *Studland Beach*, um 1912, Öl auf Leinwand, 76,2 x 101,6 cm, Tate Gallery of Modern Art, London.



Wie in *A Conversation* tritt die Verknüpfung narrativer Details zugunsten einer Aufwertung des Zusammenspiels von Farbe und Form in den Hintergrund, sodass die Szenerie in ihrer Gesamtheit zunächst unzugänglich erscheint. Die abstrahierte Bildsprache betont gerade in den figurativen Werken Bells die emotionale Bindung und relationale Interaktion zwischen den Dargestellten.<sup>65</sup> Diese sind Teil einer verschlüsselten Narration, deren Leerstellen lediglich einen Rahmen bilden sollen, in welchem sich die Betrachtenden ihren Ideen, Emotionen und Eindrücken hingeben können.<sup>66</sup> Die Loslösung von gegenständlichen Merkmalen der Darstellung geht hierbei mit einer Hinwendung zu expressiven Farb- und Formzusammenstellungen einher, die im Sinne Bells dahingehend modernistisch aufzufassen sind, dass sie sich einer moralisierenden Lesart entziehen und ihnen eine gesteigerte Deutungsfreiheit innewohnt.<sup>67</sup>

Im Austausch mit Fry fand Bell, wie sie in einem Brief an Leonard Woolf von 1913 schrieb, nicht nur wie in *Studland Beach* malerisch, sondern auch theoretisch zu einem Formalismus, der den individuellen künstlerischen Ausdruck dem dargestellten Inhalt vorzieht und diesem eine eigenständige ästhetische Qualität zuspricht:

It is clearly possible to use imitation or representation in producing a great work of art, but it can't be the object of a great artist to tell you the facts at the cost of telling you what he [or she, C.B.] feels about them. [...] The reason I think that artists paint life and not patterns is that certain qualities in life, what I call movement, mass, weight, have aesthetic value.<sup>68</sup>

Die Erkenntnis, dass der zunehmende Abstraktionsgrad zunächst nicht den Ausschluss von alltäglichen Eindrücken des Lebens bedeutete, sondern durchaus Ausgangspunkt neuer, auf emotiv-individuellen Erfahrungen fußenden Ausdrucksformen darstellte, prägte Bells ästhetisches Konzept. In dem Ausschnitt des Briefwechsels mit Leonard Woolf findet sich ebenso die Vorstellung der sogenannten *Inner Vision* der\*des Kunstschaftenden wieder, mit welcher Fry die Neuausrichtung der modernen Malerei postuliert hatte, denn „[t]hey [gemeint sind die Künstler\*innen, die auf Cézanne folgen, C.B.] do not seek to imitate form, but to create form; not to imitate life, but to find an equivalent for life.“<sup>69</sup>

Die neue Kunst im Zeichen des Post-Impressionismus sei laut Fry demnach Ausdruck des imaginativen Lebens und damit dem ästhetischen Ideal des seit der Renaissance etablierten Konzept des Naturalismus entgegengesetzt, was in der Anerkennung von Farbe und Form als eigenständigen Größen mündete und Bell dazu anregte, mit einer geometrisch-abstrakten Formensprache zu experimentieren.<sup>70</sup> Einer Idealisierung des Menschen, wie sie zuvor durch den sogenannten empirischen Viktorianismus bestimmt wurde, verwehrten sich Bell und Fry, indem sie die den Menschen umgebende Welt weniger imitieren, als vielmehr sich deren Eigenheiten mittels einer subjektiv geprägten Formensprache erschließen wollten. Die sich in einem Kunstwerk manifestierende, subjektive Sicht der\*des Kunstschaftenden, die sogenannte *Inner Vision*, maß Fry besondere Bedeutung zu, indem er in ihr die „fundamentale Notwendigkeit der menschlichen ästhetischen Funktion“<sup>71</sup> erkannte und mit ihr die Trennung von vernunftgeleitetem und emotivem Handeln aufheben wollte.<sup>72</sup> In Anbetracht technischer Innovationen wie der Fotografie galt es den Menschen erneut an die darstellenden Künste zu binden und dessen Erfahrungswelt zu ihrem Inhalt zu machen.<sup>73</sup>

Die in diesem Kontext wohl bekannteste theoretische Begriffsbestimmung ist diejenige der sogenannten *Significant Form*, welche C. Bell in seiner 1914 erschienenen Publikation *Art* als theoretisches Fundament der post-impressionistischen Bewegung etablierte.<sup>74</sup> Diese stellt nach C. Bell die spezifische Eigenschaft eines jeden Kunstwerks dar und beschreibt dessen Struktur aus Farben und Linien beziehungsweise aus Formen und deren Beziehung zueinander, die wiederum eine ästhetische Emotion bei den Betrachtenden hervorrufen könne:

The starting-point for all systems of aesthetics must be the personal experience of a peculiar emotion. The objects that provoke this emotion we call works of art. [...] This emotion is called the aesthetic emotion; and if we can discover some quality common and peculiar to all the objects that provoke it, we shall have solved what I take to be the central problem of aesthetics. We shall have discovered the essential quality in a work of art, the quality that distinguishes works of art from all other classes of objects.<sup>75</sup>

Neben der theoretischen Umorientierung vertrat die post-impressionistische Malerei eine neue Technik, die im Wesentlichen auf einem gewandelten Verständnis von Farbharmonien, welches auf einer nicht naturalistisch aufzufassenden Beziehung zur Natur beruhte und die Autonomie ästhetischer Kriterien propagierte, wie Fry 1917 festhielt:

They, or rather some of them, reduced the artistic vision to a continuous patchwork or mosaic of coloured patches without architectural framework or structural coherence. [...] But we may summarise them [die Künstler\*innen der post-impressionistischen Bewegung, C.B.] as the re-establishment of purely aesthetic criteria in place of the criterion of conformity to appearance – the rediscovery of principles of structural design and harmony.<sup>76</sup>

Bell, die sich in kunsttheoretischer Hinsicht zwischen den Positionen C. Bells und Frys bewegte, fand demnach in der direkten Anschauung der französischen Maler\*innen, die in den Ausstellungen von 1910 und 1912 präsentiert wurden, sowie durch die intensive Auseinandersetzung mit den kunsttheoretischen Ansätzen ihres näheren Umfeldes, an deren Entwicklung sie ebenso beteiligt war, zu der Auffassung, dass einerseits der dargestellte Inhalt formalistischen Gestaltungskriterien untergeordnet werden kann und dass – entgegen der Ansicht von C. Bell, aber in Übereinstimmung mit Fry – andererseits die ästhetische Emotion an das Erfahrungswissen des Menschen gebunden bleibt.<sup>77</sup> *Studland Beach* wird in diesem Kontext durch die „radical simplification of all anecdotal detail“<sup>78</sup> und die vereinfachte räumliche Darstellung zur Umsetzung der *Significant Form* und kann damit auch – im Sinne Lisa Tickners – als eine Art Vorstufe zur Abstraktion gedeutet werden.<sup>79</sup>

TO CHANGE EVERYTHING  
INTO COLOUR  
– BELLS ABSTRAKTE MALEREI  
UND DIE MODERNE BILDERFAHRUNG

---

Bell entwickelte – wie anhand der stark abstrahierten und reduzierten Kompositionen von *Studland Beach* deutlich wird – zu Beginn der 1910er Jahre eine zusehends radikaler werdende, vereinfachte Formensprache, die der architektonischen Struktur ihrer Bilder stärkeres Gewicht verlieh und die Loslösung von gegenständlichen Sujets beförderte.<sup>80</sup> Der Entstehungszeitraum der experimentellen Serie bestehend aus vier, heute erhaltenen und mit Sicherheit Bell zugeschriebenen, abstrakten Bildern ist etwa ab Mitte August 1914 bis Anfang des darauf folgenden Jahres anzusetzen.<sup>81</sup>

Es handelt sich hierbei um zwei Ölgemälde und zwei mit einer Mischtechnik gefertigte Collagen, die allesamt auf geometrischen Grundformen und vorwiegend starken Farbkontrasten aufbauen. Das Erscheinungsbild eines weiteren, großformatigen, abstrakten Gemäldes der Künstlerin, welches sich in Frys Besitz befand, ist heute nicht mehr rekonstruierbar, da es bei einem Atelierbrand im Jahr 1919 zerstört wurde.<sup>82</sup> Der erhaltene Korpus an abstrakten Bildern war zu Lebzeiten der Künstlerin nur dem familiären Umfeld und dem engeren Freundeskreis der Künstlerin bekannt. Er zog erst ab Mitte der 1970er Jahre durch Ausstellungen des Londoner Galeristen Anthony d’Offay die Aufmerksamkeit größerer musealer Institutionen wie der Tate Gallery in London oder des Museum of Modern Art in New York auf sich und fand dadurch posthum Eingang in die Bell gewidmete Forschungsliteratur.<sup>83</sup> So sprechen nicht nur die zunächst fehlende Präsenz der Werke in Ausstellungskontexten, sondern auch ihr, wie noch zu zeigen sein wird, teils expressiver Duktus dafür, dass es sich um ein zunächst privates Experiment mit einer abstrakten Formensprache handelte.<sup>84</sup> Bell beschrieb den Beginn dieser Phase rückblickend als das Ergebnis des Versuchs, mit den bisherigen Sehgewohnheiten zu brechen und die Farbe zum wesentlichen Gestaltungskriterium zu erheben, wie aus einem Brief an Fry aus dem Jahr 1923 hervorgeht:

[...] it seems to me there was a great deal of excitement about colour then – 7 or 10 years ago – which perhaps has rather quieted down now. I suppose it was the result of trying first *to change everything into colour*. It certainly made me inclined also to destroy the solidity of objects, but I wonder whether now [1923, C.B.] one couldn’t get more of the sort of intensity of colour without losing solidity of objects and space.<sup>85</sup>

Der Zeitraum um 1914 stellt demnach einen Wendepunkt innerhalb ihres Schaffens dar, indem sie sich durch die Aneignung zeitgenössischer, europäischer Tendenzen in der Malerei einer abstrakten Formensprache zuwandte. Inwiefern die für Bell gefestigten Darstellungsweisen der Gegenständlichkeit in der hier von der Künstlerin beschriebenen Schaffensphase aufgebrochen wurden und in welcher Form das farbliche Experimentieren ihr bildkünstlerisches Werk zu Beginn der 1910er Jahre prägte, gilt es im Folgenden gattungsspezifisch näher zu untersuchen. Im Frühjahr desselben Jahres besuchte die Künstlerin die Pariser Ateliers von Henri Matisse und Pablo Picasso, die von Fry als Vorreiter der post-impressionistischen Avantgarde Frankreichs stilisiert wurden.<sup>86</sup> Hierbei soll einerseits der Frage nachgegangen werden, inwiefern der Austausch mit diesen Künstler\*innen zu einer Steigerung der post-impressionistischen Gestaltungsmerkmale führte, welche Rolle hierbei der Farbe als Bedeutungsträger zukam und inwieweit die Collagetechnik, welche sich Bell, Fry und Grant durch das Treffen mit Picasso eröffnete, zur Realisierung einer neuen ästhetischen Bilderfahrung beitrug.

## Die abstrakten Gemälde

Das bislang in der Forschung am häufigsten diskutierte abstrakte Werk der Künstlerin, *Abstract Painting* (Abb. 5), das 1974 von der Tate Gallery of Modern Art in London angekauft wurde und die Maße 44,1 x 38,7 cm aufweist, erhielt in einem 1951 von Bell verfassten Werkverzeichnis den Untertitel *Test for Chrome Yellow*.<sup>87</sup> Die Farbe Gelb dominiert auch das zweite erhaltene, hochformatige, 92,8 x 62,3 cm große Ölgemälde Bells mit dem in der Forschungsliteratur häufig verwendeten Titel *Abstract Composition*<sup>88</sup> (Abb. 6), welches 1984 über den Galeristen Anthony d’Offay in den Besitz des Londoner Sammlers Ivor Braka gelangte.<sup>89</sup>

Die Ölgemälde sind kompositorisch eng miteinander verwandt: Vor einem gelben Hintergrund befinden sich rechteckige, längs gestaffelte Quader und Bänder, die übereinandergelegt und als Gegenpol zu einer Kreis- oder einer Quadratform ausgerichtet sind. Die starken Farbkontraste reichen von sattem Gelb bis zu Grün-, Braun- und Blautönen und steigern sich in *Abstract Composition* zur Opposition von Schwarz und Gelb. Während die Komposition des in der Tate Gallery aufbewahrten Gemäldes auf die stark reduzierte Gegenüberstellung der Staffelung von Quadern und eines einzelnen freischwebenden, mittig positionierten, braunroten Rechtecks beziehungsweise des sich in der rechten oberen Ecke befindenden rosafarbenen Quadrats setzt, erweist sich *Abstract Composition* als eine an geometrischen und linearen Formen reichere Darstellung, die als einzige der abstrakten Arbeiten der Künstlerin die Kreisform integriert. Diese taucht hierbei als dunkelbraune Form vor einer ockerfarbenen Zone auf, die am unteren rechten Bildrand als orangefarbener Halbkreis wieder aufgegriffen wird. Die in der Bildmitte von einem grünen Rechteck eingehaltene getupfte Zone, die sich unmittelbar unter dem im Zentrum dominierenden schwarzen Quadrat befindet, verstärkt den dynamischen Eindruck der im Raum schwebenden Formen zusätzlich. Auffällig erscheinen zudem die Vorzeichnungen mit Bleistift sowie die in *Abstract Painting. Test for Chrome Yellow* deutlich sichtbare Rasterung, die Bell die akkurate Abgrenzung der einzelnen geometrischen Formen erleichterte.



**Abb. 5** Vanessa Bell, Abstract Painting. Test for Chrome Yellow, um 1914, Öl auf Leinwand, 44,1 x 38,7 cm, Tate Gallery of Modern Art, London.





**Abb. 6** Vanessa Bell, Abstract Composition, um 1914, Öl auf Leinwand, 92,8 x 62,3 cm, Sammlung Ivor Braka, London.

## Von der Reduktion der Form und der Intensität der Farbe – Bell, Matisse und die Weiterführung der post-impressionistischen Formensprache

Wenngleich Fry in seinem Beitrag zu den in der *Second Post-Impressionist Exhibition* gezeigten Werken aus Frankreich konstatierte, Matisse würde innerhalb einer neuen Generation von Künstler\*innen eine weniger ausgeprägte Rezeption als Picasso erfahren, so wies er diesem doch eine besonders bedeutende Rolle innerhalb der Entwicklung der post-impressionistischen Formensprache zu:

In opposition to Picasso, who is preeminently plastic, Matisse aims at convincing us of the reality of his forms by the continuity and flow of his rhythmic line, by the logic of his space relations, and, above all, by an entirely new use of colour.<sup>90</sup>

Als zentrale Errungenschaft der post-impressionistischen Bewegung galt demnach die Anerkennung formaler Charakteristika als ausdrucksstärkste Bestandteile einer Komposition. Ein dezidiert moderner künstlerischer Ausdruck würde in diesem Sinne nicht nur von einer „vision centered on the sometimes-passive physiological reception of retinal sensations“<sup>91</sup> abhängen, wie sie Fry in den Werken impressionistischer Künstler\*innen ausmacht, sondern soll sich zu einer aktiven interpretativ-künstlerischen Auseinandersetzung mit der Umwelt etablieren.<sup>92</sup>

Der von Fry und Bell kuratierte und Matisse gewidmete Raum in der Ausstellung von 1912 versammelte eine Reihe von Werken, die für Fry und ebenso für Bell das starke Interesse an der Reduktion der Form und der Verwendung der Farbe als raumgreifender Komponente demonstrierten, denn „it is an equivalence, not a likeness of nature that is sought [here, C.B.]“<sup>93</sup> In diesem Kontext sind insbesondere die im Zeitraum von etwa 1905 bis 1912 entstandenen Werke von Matisse für Bells künstlerische Experimente mit der Farbe und ihrer relationalen Zusammensetzung im bildnerischen Raum von Bedeutung, wie in der Beschreibung des Atelierbesuchs im März 1914 in Paris<sup>94</sup> deutlich wird, welcher von der Kunstsammlerin Gertrude Stein (1874–1946) initiiert wurde:

We had a very exciting time with pictures. We went to see Gertrude and she took us to Picasso's studio. [...] We went too to Matisse's studio. He now has one in Paris. There were only two things to be seen, both unfinished, which didn't seem to me as good as his earlier work, but probably they'll get better, as he seems a very slow worker. But we saw Michael Stein's collection [und hier vor allem fauvistische Werke von Matisse, C.B.] with several early things and one very large later one which was most beautiful.<sup>95</sup>

Mit großer Wahrscheinlichkeit arbeitete Matisse zum Zeitpunkt von Bells Besuch an einer Ansicht von *Notre-Dame de Paris* aus dem Fenster seines Ateliers (Abb. 7).<sup>96</sup> Die architektonische Struktur des heute im Museum of Modern Art in New York aufbewahrten Ölgemäldes wird lediglich auf schwarze Linien in einem in blaue Farbe getauchten Raum reduziert. Der Fensterrahmen vermischt sich mit der Andeutung einer Zweiturmfassade, die nur mit der Kenntnis, dass es sich hierbei um die spezifische Aussicht aus dem Atelier des Künstlers handelt, nachvollzogen werden kann. Dem raumeinnehmenden Graublau ist eine kreisförmige grüne Fläche entgegengesetzt. Die Reduktion auf geometrische Grundstrukturen und der Verzicht auf narrative Details sowie die Ausdehnung der Farbe über den gesamten bildnerischen Raum wandte Bell auch bei der Gestaltung des einige Monate nach ihrem Pariser Aufenthalt begonnenen *Abstract Painting. Test for Chrome Yellow* an.<sup>97</sup> Die von Matisse umgesetzte puristische Verwendung der Farbe zeigt sich noch deutlicher in dem weniger abstrahierten, jedoch farblich intensiver gestalteten Ölgemälde



*L'Atelier Rouge* von 1911 (Abb. 8), welches der Künstlerin aus der zweiten post-impressionistischen Ausstellung bekannt war. Hier ist die Funktion des Atelierraumes durch die Spezifizierung von Gegenständen wie Leinwänden, Staffeleien und bereits fertiggestellten Bildern zwar noch erkennbar, die Farbe Rot dehnt sich jedoch auf alle architektonischen Flächen aus und nimmt – ebenso wie die gelbe Farbe in den Ölgemälden Bells – den Bildraum vollständig ein. Zudem kann das in *Abstract Painting. Test for Chrome Yellow* dargestellte rosafarbene Quadrat als eine farbliche Hommage an Matisse's Gemälde *L'Atelier Rose* von 1911 gedeutet werden.<sup>98</sup>

Bells eingangs zitierte Äußerung, ihre etwa um 1914 entstandenen Werke gemäß der Prämisse zu gestalten, *alles* in Farbe verwandeln zu wollen, muss demnach als direkte Reaktion auf die autonome Verwendung der Farbe im Werk von Matisse gedeutet werden.<sup>99</sup> Dessen



**Abb. 7** Henri Matisse, *Vue de Notre-Dame*, 1914, Öl auf Leinwand, 147,3 x 94,3 cm, Museum of Modern Art, New York.

**Abb. 8** Henri Matisse, *L'Atelier Rouge*, 1911, Öl auf Leinwand, 162 x 130 cm, Museum of Modern Art, New York.

neuartiger Umgang mit der Farbe – „[t]his use of pure flat masses of colour without degradations or transitions enables him to give to colour a purity and force which has scarcely ever been equalled in European art”<sup>100</sup> – steht ganz im Zeichen der von Fry 1912 formulierten post-impressionistischen Ideale. Hierbei gilt es keine bildnerische Illusion, sondern vielmehr eine die Kontemplation der Betrachtenden anregende, imaginierte Realität zu erzeugen, was, wie Fry betont, in einer Art letzten Instanz in die vollständige Abstraktion führen soll:

The logical extreme of such a method would undoubtedly be the attempt to give up all resemblance to natural form, and to create a purely abstract language of form.<sup>101</sup>

Die abstrakten Formulierungen der Künstlerin stehen nach wie vor unter dem Eindruck der Bloomsbury-Philosophie und der Suche nach dem sogenannten *Human Factor* in der Kunst: Sie bringen relationelle Begebenheiten und Interaktionen zum Ausdruck, die sich, wie bereits gezeigt werden konnte, um 1910 in Arbeiten wie *Studland Beach* oder *A Conversation* zu einem Charakteristikum des Frühwerks verdichten. So können die in *Abstract Composition* und *Abstract Painting. Test for Chrome Yellow* teils freischwebenden oder gestaffelten Quaderformen als Studien relationaler Begebenheiten im Raum gedeutet werden, die durch farbliche Korrespondenzen und Kontraste sogar noch gesteigert werden. Denn in Bells figurativer wie abstrakter Malerei der 1910er Jahre ginge es nach Brockington grundlegend darum, die Beziehung und das Zusammenwirken von Subjekten nachzuvollziehen und soziale Erfahrungen mit bildnerischen Mitteln zu *destillieren*, indem sie – in Analogie zu den um 1910 entstandenen Kompositionen von Matisse – mit Hilfe der Farbe neue räumliche Dimensionen eröffnen, die gleichzeitig auch die architektonischen und dekorativen Elemente stärker in den Vordergrund rücken.<sup>102</sup>

Dieses Interesse an dekorativen wie ornamentalen Gestaltungsweisen in der Malerei verbindet Bell neben der formalistischen Verwendung der Farbe ebenso mit Matisse, dessen nach Fry „markedly rhythmic design“<sup>103</sup> seinen Ursprung in der Auseinandersetzung mit außereuropäischen Textil- und Designobjekten hatte. Matisse besaß eine breit gefächerte Textilsammlung, die von afrikanischen Stoffen und Kleidungsstücken verschiedener Epochen und Kulturkreise bis hin zu persischen Teppichen reichte, die ihm meist als Vorlagen für die Gestaltung der Hintergründe seiner Gemälde diente und gleichzeitig dazu anregte, mit dekorativen Farbharmonien zu experimentieren. Dies wird exemplarisch in der Atelierstudie *Interieur avec Aubergines* (1911, Abb. 9) deutlich, welche ebenfalls in dem von Fry und Bell bespielten Matisse-Raum der zweiten post-impressionistischen Ausstellung von 1912 gezeigt wurde und der Künstlerin daher bekannt gewesen sein muss.<sup>104</sup> Die in Blautönen gehaltene Ornamentik der innerhalb des Ateliers befindlichen Einrichtungsgegenstände stellt Matisse geradezu überdimensioniert groß dar und erzeugt dadurch eine von den Gesetzen der räumlichen Perspektive losgelöste abstrahierte Struktur, in der sich die Grenzen der einzelnen Objekte auflösen und mit den Ornamenten des Vorder- und Hintergrunds zu einer Einheit verschmelzen. Durch den Einsatz dekorativer Elemente, die Matisse den angewandten Künsten und insbesondere dem Textildesign



Abb. 9 Henri Matisse, *Interieur avec Aubergines*, 1911, Öl auf Leinwand, 212 x 246 cm, Musée des Beaux-Arts, Grenoble.

entlehnte, wandte sich dieser von den traditionellen Gestaltungsriterien einer auf *mimesis* und *ratio* fußenden akademischen Malweise ab und stellte damit den intuitiven wie expressiven Charakter einer dezidiert modernen Kunst in den Mittelpunkt seiner Arbeiten.<sup>105</sup> In dem 1908 von Matisse publizierten Aufsatz *Notes d'un peintre* wird dieser Zusammenhang besonders gut deutlich, indem dieser – ähnlich wie Fry – den Ursprung eines modernen künstlerischen Ausdrucks in der Wiedergabe des imaginativen Lebens erkannte:

[...] la pensée d'un peintre ne doit pas être considérée en dehors de ses moyens, car elle ne vaut qu'autant qu'elle est servie par des moyens qui doivent être d'autant plus complets [...] que sa pensée est plus profonde. Je ne puis pas distinguer entre le sentiment que j'ai de la vie et la façon dont je le traduis. L'expression, pour moi, ne réside pas dans la passion qui éclatera sur un visage ou qui s'affirma par un mouvement violent. Elle est dans toute la disposition de mon tableau : la place qu'occupent les corps, les vides qui sont autour d'eux, les proportions, tout cela y a sa part. La composition est l'art d'arranger de manière décorative les divers éléments dont le peintre dispose pour exprimer ses sentiments.<sup>106</sup>

Zentral ist hierbei die Aussage, dass der Ausdruck nicht durch die naturalistische Wiedergabe mimetischer Eigenheiten hervorgerufen wird und sich die emotive Sicht des\*der Kunstschaffenden in Form von dekorativ-ästhetischen Elementen wie dem proportionalen Zusammenwirken von Körpern im Raum ausdrückt, sondern dass diese auch mit einer formalen

Reduktion einhergehen soll. Die hier von Matisse eröffnete Hinwendung zur Abstraktion und ihre Verbindung zu einer dekorativ-individualistischen Malweise im Zeichen formalistischer Gestaltungskriterien steht in engem Zusammenhang mit Bells Stillebenmalerei um 1910, deren experimenteller Charakter sich anhand von *Still Life on Corner of a Mantelpiece* von 1914 (Abb. 10) nachvollziehen lässt.

Das von Bell wiedergegebene Blumenarrangement auf einem Kaminsims lässt – ähnlich wie in Matisse's Atelierstudien – noch einige gegenständliche Bezüge wie den Ansatz eines Blütenkelchs mit Stiel oder den Ansatz des Simsens erahnen, doch Bells eigentliches Interesse galt der freien Entfaltung des farblichen Zusammenspiels von Gelb-, Ocker-, Blau- und Rottönen, die in



**Abb. 10** Vanessa Bell, *Still Life on Corner of a Mantelpiece*, 1914, Öl auf Leinwand, 69 x 52 cm, Privatsammlung.

eine stark verschachtelte Struktur aus Quadern und runden Formen eingebunden wurde. Die dekorative Wandgestaltung verschmilzt mit dem Rhythmus des vordergründigen Gebildes zu einer Studie geometrisch-abstrahierter Formen und des Zusammenwirkens ihrer farblichen Gestaltung. Ähnlich wie Matisse befasste sich Bell sowohl mit der dekorativen Ornamentik byzantinischer Mosaik in Ravenna, als auch mit türkischen Textilien, die sie auf ihren gemeinsamen Reisen mit Grant, C. Bell und Fry nach Italien im Jahr 1913 und in die Türkei 1910<sup>107</sup> entdeckte. Die vor allem durch die Textildesigns ausgelöste Sensibilisierung für die „vitality of [...] floral and geometrical ornament“<sup>108</sup>, wie Fry in einer im *Burlington Magazine* veröffentlichten Kritik zur sogenannten *Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst*<sup>109</sup> von 1910 in München exemplarisch über die dort gezeigten

Ausstellungsstücke erläuterte, zeigt sich in Anknüpfung an Matisse's Formalismus in der Experimentierfreudigkeit der Künstlerin mit einer zusehends geometrischen und naturalistische Farbverhältnisse aufgebenden Formensprache. Im Gegensatz zu Matisse führte Bell das in der formalistischen Malerei des Post-Impressionismus angelegte Konzept der Loslösung von der Figuration weiter fort und fand um 1914 unter anderem durch die Auseinandersetzung mit abstrahierten Designs außereuropäischer Textilkunst, deren Gestaltungsprinzipien sie sich in der direkten Anschauung durch Reisen, aber auch durch das Studium von Matisse's Malerei angeeignet hatte, zu abstrakten, malerischen Kompositionen. Diese bleiben stets auf den *Human Factor* im Sinne der Bloomsbury-Philosophie ausgerichtet, indem sie relationale Begebenheiten in Farbe und Form reflektieren und der individualistischen Sichtweise der Künstlerin eine besonders zentrale Bedeutung zusprechen.

## A Poet in Colour – Zur Bedeutung der Farbe in Bells Malerei

1925 hielt Bell in der Leighton Park School, einer Junior School im Südosten Englands, die auch ihr Sohn Quentin Bell besuchte, einen Vortrag, indem sie Schülern zwischen 14 und 18 Jahren das künstlerische Arbeiten nahebrachte. Das spezifische Merkmal des künstlerischen Blicks lag, wie Bell in ihren Ausführungen verdeutlichte, darin begründet, dass die Wahrnehmung verschiedener Künstler\*innen zwar die unterschiedlichsten Versionen desselben Motivs hervorbringe, ihren Umsetzungen jedoch die Realisierung einer „world of form and colour“<sup>110</sup> gemein sei. Der hierdurch gewonnene Blick auf die Welt und ihrer farblichen Strukturen komme demjenigen von Kindern besonders nahe, deren, so Bell, emotionaler Zugang zu ihrer Umgebung noch nicht durch rationale Verhaltensweisen oder eine künstlerische Ausbildung eingeschränkt worden wäre. Die kindliche Perspektive führe zu einer formalistisch anmutenden Umsetzung in Zeichnungen und Bildern, die sich Künstler\*innen erst wieder aneignen müssten:<sup>111</sup>

Long ago, when you were very young, you yourselves, all of you, saw the world as colour. You didn't see shapes very well then, at any rate you hadn't the experience necessary to tell you that differences of colour imply changes of shape, nor did you know anything about the way in which colour reveals space. [...] In fact you were dangerously like artists.<sup>112</sup>

Bell maß der Farbe demnach eine zentrale Funktion in der Wahrnehmung der Welt und deren Tradierung in künstlerische Kompositionen bei. An einer späteren Stelle ihres Vortrags knüpfte sie an diese Überlegungen an, indem sie ihrem Publikum dazu riet, die Farbe nicht gesondert von ihrem Träger, der Form, zu betrachten und sich ihrer komplexen Verbindung bewusst zu werden:

You must learn to see other things than flat colour, you must learn to see form with all its complexities and distance and space.<sup>113</sup>

Eine Sensibilisierung für das farbliche Spektrum in der Natur habe jedoch im Sinne Bells keineswegs deren naturalistische Wiedergabe zur Folge, sondern bilde den Ausgangspunkt einer chromatischen Gestaltung nach subjektiv-künstlerischen Kriterien, denn „[t]hinking or experimenting ‚in colour‘ affords a way of harnessing the shape-shifting, mobile quality of colour rather than the fixed attributes of line and form.“<sup>114</sup> Der Farbe kommt innerhalb des seit der Antike geführten, kunsttheoretischen Diskurses um die Vormachtstellung von *Disegno* oder *Colore* eine meist untergeordnete Bedeutung gegenüber der Zeichnung zu, die seit Giorgio Vasari (1511–1574) mit der geistigen Vorstellungskraft des Kunstschaffenden assoziiert wird.<sup>115</sup> Diese geht meist auch mit einer genderspezifischen Abwertung der Farbe einher, deren künstlerische Verwendung mit scheinbar intuitiv-femininen Eigenschaften assoziiert wird und den als maskulin geltenden Charakteristika von Linie und Form gegenübergestellt wird.<sup>116</sup> Eine ähnlich gespaltene Diskussion über die Beziehung von Farbe und Form spiegelt sich auch in den ästhetischen Theorien des Bloomsbury-Kreises wider. C. Bell schrieb 1914 in Art über die Farbe, dass sie nur an Bedeutung gewinne, sofern sie der Form untergeordnet werden würde.<sup>117</sup> Auch Fry bekräftigte in seinem Aufsatz *Essay in Aesthetics* von 1909 die Bedeutung der graphischen Künste, die im Gegensatz zur farblichen Gestaltung Auslöser der emotionalen Stimulation bei den Betrachtenden seien:

Colour is the only one of our elements which is not of critical or universal importance to life, and its emotional effect is neither so deep nor so clearly determined as the others. It will be seen, then, that the graphic arts arouse emotions in us by playing upon what one may call the overtones of some of our primary physical needs. They have, indeed, this great advantage over poetry, that they can appeal more directly and immediately to the emotional accompaniments of our bare physical existence.<sup>118</sup>



Bell hingegen betonte in ihrem Vortrag von 1925 die symbiotische Abhängigkeit von Farbe und Form, stellte jedoch auch die zentrale Bedeutung chromatischer Zusammenhänge in der Erfahrung von Welt und Kunst heraus. So nahm sie Frys später relativierte Einschätzung der Farbe vorweg und sprach dieser eine Schlüsselposition innerhalb der Entwicklung des von Fry definierten Post-Impressionismus zu, wie sie dieser 1927 am Beispiel von Cézanne als Wegbereiter der modernen Bilderfahrung am Übergang von einer impressionistischen zu einer post-impressionistischen Malerei aufzeigte.<sup>119</sup> Fry betonte, dass die Farbe in Cézannes Malerei nicht „Zusatz der Form, sondern direkter Exponent der Form ist. Er verwendete die Farbe so, dass



**Detail** Vanessa Bell, Abstract Painting. Test for Chrome Yellow, um 1914, Öl auf Leinwand, 44,1 x 38,7 cm, Tate Gallery of Modern Art, London.

sie sinnhaft wird und damit die Funktion der Form übernimmt.“<sup>120</sup> Hieraus ergibt sich die Modulation von Farbkontrasten und -nuancen, die zu einer Bildeinheit verschmelzen und sich nicht – wie in der impressionistischen Formensprache – aus naturalistischen Lichtverhältnissen ableiten.<sup>121</sup> Die Farbe wird so zu einer Art Medium der Form und erhält für Fry und Bell rückblickend eine wesentlich zentralere Rolle als in der Auslegung der *Significant Form* in der Abhandlung C. Bells.<sup>122</sup>

Während Bells Positionierung innerhalb dieses Diskurses meist in Verbindung zu Fry und C. Bell gedeutet wurde, ist die Bedeutung des intensiven Austauschs über ästhetische Konzepte in der Malerei wie auch in der Literatur zwischen Bell und ihrer Schwester, Virginia Woolf, vernachlässigt worden. Wie Bell erkannte Woolf in dem Aufkommen der post-impressionistischen Bewegung in Frankreich und England einen Wendepunkt, der in engem Zusammenhang mit dem – wie Bell in einem Brief an Fry erläuterte – „great deal of excitement about colour“<sup>123</sup> stand.

Die Schwestern tauschten sich in Diskussionen mit Fry sowie in Briefen intensiv über die Entwicklungen in der Malerei aus, was sich auch in Woolfs kunstkritischer Tätigkeit ausdrückte. In einem Aufsatz über den Maler Walter Sickert von 1934, der unter den Bloomsbury-Künstler\*innen großes Ansehen genoss, verwies Woolf auf die substantielle Stellung der Farbe als Medium innerhalb der Etablierung einer koloristischen Malerei, denn „colours are used so much as signals now that they will very soon suggest action merely“.<sup>124</sup> Die mit Bell geteilte Faszination für die farbliche Gestaltung dieser Malerei wird zudem in der Beschreibung Woolfs deutlich, in der sie ihre Eindrücke beim Betreten einer Galerie mit Sickerts Werken metaphorisch mit denjenigen eines Insekts verglich, das keinen Wert auf die formalen Bezüge legt, sondern vielmehr die farbliche Wirkung wahrzunehmen scheint:

When I first went into Sickert's show [...], I became completely and solely an insect – all eye. I flew from colour to colour, from red to blue, from yellow to green. Colours went spirally through my body lighting a flare as if a rocket fell through the night and lit up greens and browns, grass and trees, and there in the grass a white bird. Colour warmed, thrilled, chafed, burnt, soothed, fed and finally exhausted me. For though the life of colour is a glorious life it is a short one.<sup>125</sup>

Wie den Maler\*innen, die sich dem Sammelbegriff des Post-Impressionismus verpflichtet fühlten, ging es Woolf weniger darum, auf welche Weise das menschliche Auge die Gesamtheit der hier sichtbaren Formen zusammensetzt, ihr Interesse galt vielmehr dem Eigenleben der Farben, wie sie im menschlichen Bewusstsein wahrgenommen werden und Emotionen stimulieren können.<sup>126</sup> Im Gegensatz zu den Theorien der *Significant Form*, lag in Woolfs Auseinandersetzung mit der post-impressionistischen Malerei der Fokus stets auf der strukturellen Qualität farblicher Kompositionen, die sie häufig auch in Analogie zu ihrer eigenen Disziplin brachte:

All great writers are great colourists, just as they are musicians into the bargain; they always contrive to make their scenes glow and darken and change to the eye. Each of Shakespeare's plays has its dominant colour. And each writer differs of course as a colourist [...].<sup>127</sup>

Woolf setzte demnach den Akt des Schreibens mit dem des Malens gleich, indem Wörter wie Farben eingesetzt werden, um – der Malerei ähnlich – eine Fiktion zu erzeugen, die zwar auf der natürlichen Welt fußt, sich ihr jedoch in Form eines Kunstwerks beziehungsweise eines literarischen Textes entzieht.<sup>128</sup> Wenngleich Bell diese von Woolf in ihrer Prosa und Kunstkritik häufig verwendete Analogie in einem früheren Brief anzweifelte, so stimmte sie doch darin überein, dass für die Gestaltung von fiktiven Texten die für die Malerei ähnliche Prämisse gelte, den Eindruck eines Objekts aus der Natur in Form eines malerischen beziehungsweise sprachlichen Ausdrucks zu vermitteln und keine deskriptive Wiedergabe anzustreben:

Your theories of art are very interesting, of course. I don't see how you use colour in writing, but probably you can do it with art. The mere words gold or yellow or grey mean nothing to me unless I can see the exact quality of colour, but I suppose if you do it well you convey that. But I don't see how you can ever count upon the reader getting just the right impression, as you can in a painting, when it comes to describing the looks of things. Perhaps you don't really describe the looks but only the impression the looks made upon you.<sup>129</sup>

Die für die eigene Prosa fruchtbar gemachte Verwendung der Farbe als Stilmittel in ihren Texten setzte Woolf auch für Beschreibungen der künstlerischen Tätigkeit ihrer Schwester ein, wenn sie diese beispielsweise als „mute as mackerel“<sup>130</sup> oder als „Poet in colour“<sup>131</sup> bezeichnete und damit ihre Ausdrucksfähigkeit auf die Vorstellung einer in Farben sprechenden Malerin zurückführte.<sup>132</sup> Die Farbe wird so zur Metapher einer emotional aufgeladenen Erfahrung, die sich künstlerisch wie literarisch Bahn bricht und die im Besonderen aus dem interdisziplinären Austausch der Schwestern über die Bedeutung der Farbe in ihren jeweiligen Disziplinen hervorgeht.<sup>133</sup>

Die Werke *Abstract Painting. Test for Chrome Yellow* und *Abstract Composition* können daher als Ausdruck der Suche nach einer adäquaten Darstellung introspektiver Wahrnehmung gedeutet werden, da die neu gewonnene Farbsprache Bells in enger Verbindung zu Woolfs Prosa steht, in der diese beispielsweise situative Eindrücke als farbliche Phänomene zu destillieren versuchte.<sup>134</sup> Hierbei lehnten sowohl Woolf als auch Bell jedoch einen Formalismus ab, der sich der Symbiose von Kunst und Leben verweigert, denn das Eruiieren abstrakter Farb- wie Formkompositionen bleibt für sie im weitesten Sinne Ausdruck von Beziehungskonstellationen aus Natur und Gesellschaft.<sup>135</sup>

Das Experimentieren mit der Farbe ist nicht nur im Kontext ästhetischer Diskurse der *Bloomsbury Group* zu verstehen, sondern lässt ebenso eine farbtheoretische Auseinandersetzung der Künstlerin mit europäischen Avantgarden erkennen. Der von Bell erst später hinzugefügte Untertitel *Test for Chrome Yellow* des Gemäldes *Abstract Painting* unterstreicht ihre Faszination

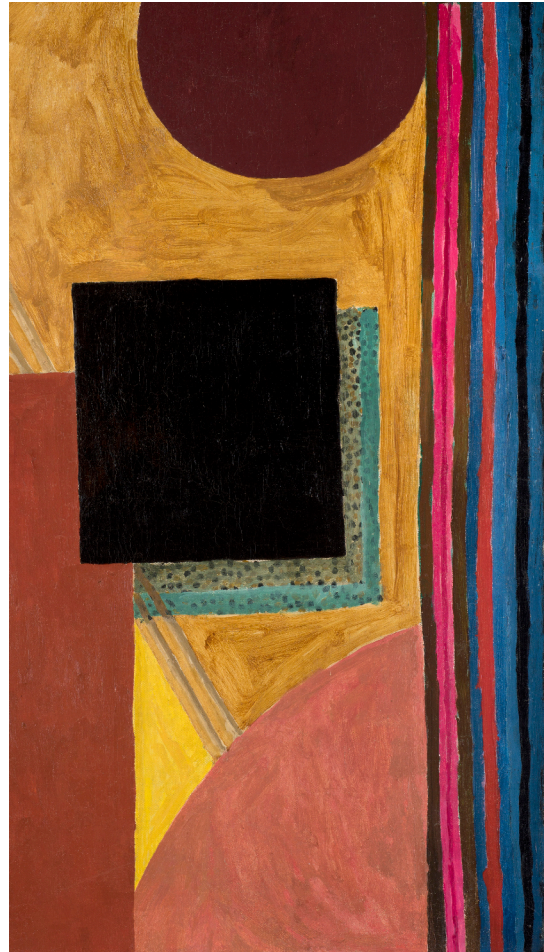
für die Farbe Gelb, die sowohl in den abstrakten Ölgemälden als auch in den erhaltenen abstrakten Collagen als Bedeutungsträger fungiert. In der Malerei der Jahrhundertwende galt Gelb als die Farbe, die, wie der britische Journalist Holbrook Jackson im Jahr 1913 dokumentierte, mit allem, was unkonventionell und für die Zeit andersartig war, in Verbindung gebracht wurde und letztlich auf die Moderne selbst anspielte.<sup>136</sup>

In *Abstract Composition* (Sammlung Braka) setzte Bell dem in Gelbtönen abgestuften Hintergrund, der von einem ockerfarbigen Bereich bis hin zu einem strahlenden Gelb in der linken Bildhälfte reicht, ein schwarzes Quadrat<sup>137</sup> gegenüber und schuf dadurch einen starken Farbkontrast. Die Farben Gelb und Schwarz spielen auch in Wassily Kandinskys (1866–1944) theoretischem Manifest der abstrakten Malerei *Über das Geistige in der Kunst* eine zentrale Rolle, welches erstmalig 1912 und 1914 in der englischen Fassung mit dem Titel *The Art of Spiritual Harmony* von Michael T.H. Sadler<sup>138</sup> publiziert wurde. An Johann Wolfgang von Goethes (1749–1832) Farbenlehre sowie an theosophische Theorien anknüpfend widmete sich Kandinsky hierin der emotiven Wirkung von Farben sowie – in Anlehnung an musikalische Harmonien beziehungsweise Dissonanzen – deren unterschiedlichen Klängen, die eine „seelische Vibration“<sup>139</sup> bei den Betrachtenden hervorrufen sollten.<sup>140</sup> Gelb gilt seines Erachtens als beunruhigende, herausfordernde und mental anregende Farbe, die eine besonders starke Wirkung auf das Auge der Betrachtenden auszuüben vermag:

Und tatsächlich die erste Bewegung von Gelb, das Streben zum Menschen, welches bis zur Aufdringlichkeit erhoben werden kann (bei Verstärkung der Intensivität des Gelb), und auch die zweite Bewegung, das Springen über die Grenze, das Zerstreuen der Kraft in die Umgebung sind gleich den Eigenschaften jeder materiellen Kraft, die sich unbewußt auf den Gegenstand stürzt und ziellos nach allen Seiten ausströmt. Andererseits das Gelb, wenn es direkt betrachtet wird (in irgendeiner geometrischen Form), beunruhigt den Menschen, sticht, regt ihn auf und zeigt den Charakter der in der Farbe ausgedrückten Gewalt, die schließlich frech und aufdringlich auf das Gemüt wirkt.<sup>141</sup>

Der Kontrast zu Schwarz bringe, so Kandinsky, jede andere Farbe noch mehr zum Klingen.<sup>142</sup> Die in Bells abstrakter Komposition gesteigerte Wirkung der gelben Farbe sowie deren auffällig häufige Verwendung im Zusammenhang mit der Abstraktion betonen den revolutionären Charakter der gelben Farbe, denn diese

Eigenschaft des Gelb, welches große Neigung zu helleren Tönen hat, kann zu einer dem Auge und dem Gemüt unerträglichen Kraft und Höhe gebracht werden. Bei dieser Erhöhung klingt es, wie eine immer lauter geblasene scharfe Trompete oder ein in die Höhe gebrachter Fanfarenton.<sup>143</sup>



Detail Vanessa Bell, *Abstract Composition*, um 1914, Öl auf Leinwand, 92,8 x 62,3 cm, Sammlung Ivor Braka, London.

Die Trompete, die hier mit der Farbe Gelb in Verbindung gebracht wird, galt sowohl in der Malerei Kandinskys als auch innerhalb seines theoretischen Manifests als Symbol für den Beginn einer neuen, dezidiert abstrakten Malerei, mit welcher Bell, die sich im europäischen Diskurs um die Neuausrichtung einer modernen Malerei in den 1910er Jahren positionieren wollte, in *Abstract Composition* und *Abstract Painting. Test for Chrome Yellow* experimentierte.<sup>144</sup> Bell, die mit großer Wahrscheinlichkeit Werke wie Kandinskys *Improvisation 29* (Abb. 11) kannte, da diese 1913 im Rahmen einer Ausstellung der Londoner Allied Artists' Association gezeigt wurden<sup>145</sup>, setzte sich



**Abb. 11**  
Wassily Kandinsky, *Improvisation 29*, 1912, Öl auf Leinwand, 106 x 97 cm, Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection (1950), 1913 in einer Ausstellung der Londoner Allied Artists' Association gezeigt.

in ihren abstrakten Ölgemälden mit dem Eigenleben der Farben, aber auch theoretisch, wie in ihrem Vorlesungstext von 1925 deutlich wird, mit dem Zusammenspiel von Farbe und Form auseinander, was weitere Parallelen zu Kandinskys Farbtheorie erkennen lässt. In *Abstract Painting. Test for Chrome Yellow* dominiert der monochrome Gelbton, der sich über den gesamten Bildraum ausdehnt und durch vier parallele Quader durchbrochen wird, die drei verschiedene Blautöne (Türkis, Azurblau, Grünblau) aufweisen. Die Gegenüberstellung der Farben Gelb und Blau, die das Irdische, Warme, Exzentrische einerseits und das Himmlische, Kalte, Konzentrische andererseits verkörpern, spielte in Kandinskys Farbtheorien eine zentrale Rolle. In ihren abstrakten Gemälden reizt Bell diese Kontrastierung von warmen und kalten Farben geradezu aus, indem sie diese mit Hilfe puristischer Quaderstrukturen voneinander absetzt.<sup>146</sup>

In *Abstract Composition* (Abb. 6) experimentierte die Künstlerin noch deutlicher mit dem Zusammenwirken verschiedener geometrischer Formen in Abhängigkeit von ihrer Farbigkeit, die – vor allem was die gelb- und ockerfarbene spitz zulaufende Form im Hintergrund des Bildes betrifft – an Kandinskys Zuordnung einzelner Formen zu bestimmten Farbwerten erinnert. Dieser stellte fest, dass „manche Farbe durch manche Form in ihrem Wert unterstrichen wird und durch andere abgestumpft. Jedenfalls spitze Farben klingen in ihrer Eigenschaft stärker in spitzer Form (z.B. Gelb im Dreieck). Die zur Vertiefung geneigten werden in dieser Wirkung durch runde Formen erhöht (z.B. Blau im Kreis). [...] Da die Zahl der Farben und der Formen unendlich ist, so sind auch die Kombinationen unendlich und zur selben Zeit die Wirkungen.“<sup>147</sup>

Bells Interesse an der Farbe als Bedeutungsträger steht daher im Zeichen einer zweifachen Positionierung zu den in ihrem direkten wie auch im europäischen Umfeld der Zeit geführten Debatten über die Ausrichtung einer modernen Malerei: Die Abstraktion ermöglichte das Erproben von geometrischen wie farblichen Beziehungen, die einerseits Ausdruck der Hinwendung zur Farbe als zentrales Gestaltungsmerkmal im Sinne Wolfs (und zu einem späteren Zeitpunkt auch Frys) sind sowie andererseits das Eigenleben und die Wirkmacht der Farben, wie sie Kandinsky in seiner Farbtheorie erörterte, reflektieren.



## Die abstrakten Collagen

Die Collagen der abstrakten Serie, deren Entstehung ebenfalls um 1914 anzusetzen ist und die vermutlich erst Mitte der 1970er Jahre der Öffentlichkeit durch Ausstellungen des Galeristen Anthony d'Offay bekannt wurden<sup>148</sup>, weisen eine ähnliche, jedoch etwas zurückhaltendere Farbigkeit als Bells Ölgemälde auf. Hier wird durch die teils übereinandergelegten Papierstücke eine Staffelung von geometrischen Grundformen erreicht und deren Wirkung im Raum durch verschiedene farbliche wie formale Kompositionen erprobt.

Die im Museum of Modern Art in New York aufbewahrte hochformatig angelegte Collage *Composition* (Abb. 12) mit den Maßen 55,1 x 43,7 cm, bei der Bell zunächst mit Ölfarbe oder Gouache malte und dann zugeschnittene Papierstreifen aufklebte, spielt mit der Überlappung von Farbe und Form: Auf einem mit dynamischem Duktus gestalteten Untergrund, dessen gelbe, orangene und grüne Flächen sich zu einem dichten Gewebe aus Pinselstrichen zusammensetzen, befindet sich in der oberen linken Bildhälfte ein graues Quadrat. Rechts wechseln sich längere dunkelbraune Balken mit azurblauen Quadrern ab. Die Stabilität der architektonisch anmutenden Komposition wird durch die expressiven Pinselstriche mit grüner Farbe durchbrochen, mit der die gelb gefasste Zone in der unteren Bildhälfte übermalt wurde.

Ein ähnliches Vorgehen lässt sich auch bei der Collage *Abstract Composition* (Abb. 13) erkennen, welche sich heute in der Privatsammlung Hoffmann in Berlin<sup>149</sup> befindet und etwa 49 x 61,5 cm misst. Das farblich wesentlich zurückhaltender gestaltete Arrangement von grob ausgeschnittenen Quadrern und schmalen, bemalten Papierstreifen, die ein farblesches Spektrum von dunklem Blau, über Dunkelrot, Flieder und Gelb bis hin zu zarten Grüntönen aufweisen, rahmt eine zunächst monochrom erscheinende, hellblaue Fläche, die von einem locker aufgetragenen Duktus bestimmt wird. Bei genauerem Hinsehen ist eine übermalte rote, doppelte Kreisform zu erkennen, die durch das Hellblau hindurchscheint. Ähnlich wie in dem Ölgemälde *Abstract Composition* betonen im rechten und unteren Bildrand der Collage lila- und orangefarbene Tupfen den dynamischen Eindruck der freischwebenden vertikal ausgerichteten Quader. In der linken oberen Bildecke schließen dichte, grün umrandete Kreise an die geometrische, gelbe Quaderform an, die sich aus zwei quadratischen Papierstücken zusammensetzt und mit orangenen Tupfen übermalt wurde. Auf der linken Seite des Bildes sind drei senkrechte, parallel angeordnete rote Streifen angebracht. In den Ecken finden sich, ebenso wie in *Abstract Painting. Test for Chrome Yellow* Bleistiftvorzeichnungen, beispielsweise in der linken oberen Zone der grün umrandeten Kreise. Wie Bell experimentierten auch Grant und Fry mit der Collagetechnik, die sich ihnen durch einen Besuch des Pariser Ateliers von Pablo Picasso eröffnete, der ebenso im Frühjahr 1914 stattfand. Ihr kollektiver Austausch über die Fruchtbarmachung der Collagetechnik für die Möglichkeiten einer Reflexion über die Malerei selbst und insbesondere einer abstrakten Gestaltung, die neue ästhetische Bilderfahrungen nach sich zog, soll im Folgenden näher untersucht werden.



**Abb. 12** Vanessa Bell, *Composition*, um 1914,  
Öl und Gouache auf beschnittenem und geklebtem Papier, 55,1 x 43,7 cm,  
Museum of Modern Art, New York, The Joan and Lester Avnet Collection.



**Abb. 13** Vanessa Bell, Abstract Composition, um 1914,  
Öl, Gouache und Collage auf Leinwand, 49 x 61,5 cm, Courtesy Schenkung  
Sammlung Hoffmann (Berlin), Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

## Bell meets Picasso – Die Collagetechnik als abstraktes Experimentierfeld

Picassos Renommee innerhalb der britischen Kunstwelt, welches zunächst anhand von Zeichnungen des spanischen Künstlers aus der sogenannten Blauen und Rosa Periode in Frys Ausstellung *Manet and the Post-Impressionists* von 1910 und seiner ersten Einzelausstellung in der Stafford Gallery von 1912 gemessen wurde, wuchs mit Frys Präsentation seiner kubistischen Werke in der zweiten post-impressionistischen Ausstellung von 1912 stetig an.<sup>150</sup> Die hier gezeigten Arbeiten *Flacon et Livres* (1910–11) und *Tête d'homme* (1912) des analytischen Kubismus, in denen sich Picasso sowohl der Körperlichkeit als auch der Materialität von alltäglichen Gebrauchsobjekten widmete und diese anhand einer fragmentarischen, farblich auf Braun- und Schwarztöne reduzierten Malerei reflektierte, zeugen, so Fry, von der Intention des Künstlers, eine „purely abstract language – a visual music“ zu schaffen.<sup>151</sup> Im März 1914 besuchte Bell gemeinsam mit Gertrude Stein, Fry und C. Bell den spanischen Künstler in seinem Atelier in Montparnasse und berichtete in einem Brief an Grant von neuen Arbeiten Picassos:

His studio was wonderful. You go in one of the worst new art German buildings, and inside there is the frieze of the Parthenon all the way up the stairs and then you go into the studio which is large and very light, and has a small room opening out of it with a wonderful view over a great cemetery and an enormous space. The whole studio seemed to be bristling with Picassos. All the bits of wood and frames had become like his pictures. Some of the newest ones are very lovely I thought. One gets hardly any idea of them from the photographs, which often don't show what is picture and what isn't. They are amazing arrangements of coloured papers and bits of wood which somehow do give me great satisfaction. [...] Of course, the present things are not at all permanent.<sup>152</sup>

Die frühesten Collagen, die Picasso im Austausch mit Georges Braque (1882–1963) fertigte, entstanden im Zeitraum zwischen 1912 und 1914. Mit dem Einbezug von bemaltem Papier, Holz, ausgeschnittenem Zeitungsmaterial oder Tapetenstücken ist innerhalb des Œuvres Picassos die Weiterentwicklung des analytischen hin zum synthetischen Kubismus auszumachen, die auch mit der Entwicklung der Technik der sogenannten *Papiers collés* einhergeht.<sup>153</sup> Letztere sind Frühformen der kubistischen Collage, deren zentrales Gestaltungsmittel von dem\*der Kunstschaffenden zugeschnittene und meist bemalte Papier- oder Zeitungsstücke sind. Sie beschränken sich nicht auf die „transcription des propriétés des objets mais remettent en cause le système même de représentation de la forme“<sup>154</sup>, indem eine perspektivische wie mimetische Darstellung aufgegeben wird. Die synthetische Auffassung des Kubismus und die Transformation von Materialien des Alltags zu einem Teil der künstlerischen Komposition hat eine Steigerung der formalistisch-autonomen Eigenschaft des Bildes zur Folge, indem die Materialität wie die Farbigkeit der einzelnen Bestandteile der Collage sowie ihre Beziehung untereinander stärkeres Gewicht erhalten:<sup>155</sup>

Das papier collé erscheint in besonderer Weise gleichsam als visuelles Medium einer ironischen Reflexion über das Verhältnis von Illusion und Authentizität, als spielerisch-experimentelle ‚Versuchsreihe‘ mit dem Faktischen und dem Fiktiven, mit dem ästhetischen Schein und dem empirisch Gegebenen. Die dergestalt als Problem der Form und Problem des Materials zugleich reflektierten Bedingungen der Möglichkeit künstlerischer Mimesis sind das geheime Thema der kubistischen papiers collés.<sup>156</sup>

Die experimentellen Collagen Picassos, welche Bell, wie aus ihrem Brief hervorgeht, bereits durch Fotografien bekannt waren und ihr 1914 nun im Original vorlagen, eröffneten der Künstlerin eine Technik, mit der sie die naturalistischen Sehgewohnheiten weiter aufbrechen und die post-



impressionistischen Konzepte über die Malerei hinausgehend erproben konnte: Bereits wenige Monate nach ihrem Parisaufenthalt begann sie ebenso, mit der Collagetechnik zu experimentieren.<sup>157</sup> Eine frühe Adaption der kubistischen Collagen Picassos ist das ebenfalls 1914 geschaffene Stillleben *Triple Alliance* (Abb. 14), welches eine kriegskritische Grundhaltung zum Ausdruck bringt und als pazifistischer Kommentar der Künstlerin zur politischen Situation gedeutet wurde: Collagierte Zeitungsartikel, die patriotisch vom Ausbruch des Ersten Weltkrieges berichten, fügte Bell zu einem Arrangement aus einem Tisch mit gemalten Beinen zusammen, auf welchem sich eine ebenfalls aus Zeitungspapier bestehende Lampe und zwei Flaschen befinden, von denen eine aus nicht ausgeführten Schecks besteht. Die Collage ist Ausdruck der „tensions between art and war, public and private“<sup>158</sup>, mit denen sich Bell auseinandersetzte, während sie sich in den Kriegsjahren im ländlichen Sussex aufhielt und ihrer künstlerischen Tätigkeit weiterhin nachgehen konnte. Den von Zeitungsartikeln mit nationalistischem Gedankengut bedeckten Hintergrund des Bildes konfrontierte Bell mit expressiven Farbflächen, die sich zu einer überlagernden Textur zusammenfügen.<sup>159</sup>



**Abb. 14** Vanessa Bell, Still Life (*Triple Alliance*), um 1914, Collage aus Zeitungspapier, Öl und Pastellfarben auf Leinwand, 81,9 x 60,3 cm, University of Leeds Art Collection.

Möglicherweise diente Picassos Collage *La Bouteille de Suze* von 1912 (Abb. 15) als Vorbild für ihre Komposition, welches eine ähnliche pazifistische Botschaft transportiert und die Collagetechnik mit einer modernistischen Grundeinstellung in Bezug setzt.<sup>160</sup> Auch Fry experimentierte in *Essay in Abstract Design* (1914–15, Abb. 16) mit dem Formenvokabular Picassos, welches als eines der

**Abb. 15** Pablo Picasso, [La Bouteille de Suze](#), 1912, Collage aus aufgeklebtem Papier, Gouache und Kohle, 50,2 x 65,4 cm, Washington University Gallery of Art, St. Louis.

wenigen erhaltenen abstrakten Arbeiten des Kunstkritikers im November 1915 in der Londoner Alpine Club Gallery ausgestellt wurde.<sup>161</sup> Ähnlich den etwa um 1913 entstandenen *Papiers collés* Picassos, wie beispielsweise *Guitare* (Abb. 17), fügte Fry in seiner Komposition Quader- und Kreisformen, deren Format auf die in die Collage integrierten Busfahrkarten zurückgeht, zu einer abstrakt anmutenden, kubistischen Komposition zusammen.

Im Gegensatz zu den collagierten Arbeiten Picassos oder Frys sind Bells Collagen weniger als Form-, sondern vielmehr als Farbexperimente zu verstehen, was sich in *Triple Alliance* bereits in der Verwendung der expressiv aufgetragenen Ölfarbe andeutet und in der erstmalig vollständig aus zugeschnittenen und bemalten Papierstücken zusammengesetzten Collage *Portrait of Molly McCarthy* (um 1914, Privatsammlung)<sup>162</sup> zu einer Studie aus Farbharmonien verdichtet.<sup>163</sup> Hierin grenzen sich Bells Collagen von denjenigen Picassos oder Frys ab, indem sie Ausdruck der Priorisierung der Farbe sind und im Sinne Guillaume Apollinaires (1880–1918) zentrale Fragen des modernen Diskurses um Dimensionalität und Medialität aufwerfen:



**Abb. 16** Roger Fry, *Essay in Abstract Design*, 1914–15, Öl und Bustickets auf Holz, 36,2 x 27 cm, Tate Gallery of Modern Art, London.

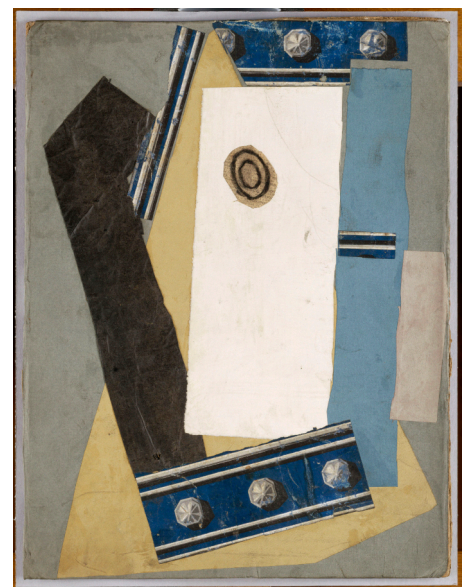
On peut peindre avec ce qu'on voudra, avec des pipes, des timbres-postes, des cartes postales ou à jouer, des candélabres, des morceaux de toile cirée, des faux-cols.<sup>164</sup>

Angeregt durch die modernistische Neuausrichtung der kubistischen Collage, die in enger Verbindung zu den innerhalb des Bloomsbury-Kreises entwickelten Konzepten einer formalistischen Gestaltungsweise, die auch – wie in *Triple Alliance* versinnbildlicht – auf einer humanistisch-individualistischen (Lebens-)Philosophie basierte, nutzte Bell die Collagetechnik als Experimentierfeld einer Reflexion über die Materialität und Essenz der Malerei selbst.<sup>165</sup> Die Collagen *Composition* (Abb. 12) und *Abstract Composition* (Abb. 13) distanzieren sich von den kubistischen *Papier collés*, indem sie nicht der Textur von Eindrücken des Alltags nachspüren, sondern sich zu in der Abstraktion monumental werdenden Reflexionen über die malerischen Möglichkeiten der

Erzeugung von Raum und Tiefe mit der Farbe als Hauptakteurin des Kunstwerks entwickeln. Insbesondere die deutlich erkennbaren, grünen Pinselstriche in der Collage *Composition* (MoMa), die sich dominierend über die gelben Papierstreifen der unteren Bildhälfte legen, verdeutlichen den Anspruch der Künstlerin, die Solidität der Form mit malerischen Mitteln zu untermauern, während die Radikalität der Collage *Abstract Composition* in der hellblauen Fläche des Hintergrunds liegt, die der Farbwirkung großzügig Raum gibt.

Pure visual music – Die Suche nach einer neuen ästhetischen Erfahrung bei Bell und Grant

Fry, der 1913 Werke Kandinskys aus der Serie der *Improvisationen*<sup>166</sup> in zwei Ausstellungen in der Londoner Alpine Club Gallery sowie die der *Allied Artists' Association* gesehen hatte, konstatierte in seiner Kritik in *The Nation* aus demselben Jahr, die abstrakten Arbeiten des Künstlers seien „pure visual music, but I cannot any longer doubt the possibility of emotional expression by such abstract visual signs.“<sup>167</sup> Die Abstraktion in der Malerei und insbesondere diejenige Kandinskys, die auf eine seelische Bewegung abzielte, setzte Fry mit einer neuen ästhetischen Erfahrung gleich, der eine spezifische emotionale Ausdruckskraft zu Grunde lag.<sup>168</sup> Diese bezog sich nun nicht mehr nur auf die Vorstellungskraft der Künstler\*innen, die ein in sich geschlossenes Werk gestalteten, in welches sich die Betrachtenden hineinversetzen sollten, sondern generierte eine Bilderfahrung, an deren Entstehung die Rezipient\*innen ebenso teilhaben konnten wie die



**Abb. 17** Pablo Picasso, *Guitare*, 1913, Papier collé aus farbigem und bemaltem Papier, Zeitungspapier, Kohle, Graphitstift auf Karton, 44 x 32,7 cm, Musée Picasso, Paris.

Künstler\*innen selbst.<sup>169</sup> Die sich in Frys Aussage manifestierende Erfahrung einer modernen Malerei steht dem bereits 1908 publizierten, weitreichend rezipierten Text *Abstraktion und Einfühlung* des Kunsthistorikers Wilhelm Worringer (1881–1965) nahe. Dieser geht davon aus, dass Kunstwerke im Allgemeinen auf psychologische Prozesse zurückzuführen seien und die Abstraktion im Besonderen ein der menschlichen Erfahrung seit Jahrhunderten vertrauter künstlerischer Ausdruck sei. Das Aufkommen einer naturalistischen Tradition, die laut Worringer im Wesentlichen auf rationale Gestaltungsentscheidungen zurückgehe, habe abstrakte Gestaltungsformen verdrängt, die in der modernen Malerei wiederentdeckt worden seien:



**Abb. 18** Duncan Grant, *Abstract Kinetic Collage Painting*, 1914, Gouache und Wasserfarben auf Papier auf Leinwand, 27,9 x 45,2 cm, Tate Gallery of Modern Art, London, 1973 angekauft.

Die moderne Ästhetik, die den entscheidenden Schritt vom ästhetischen Objektivismus zum ästhetischen Subjektivismus gemacht hat, d.h. die bei ihren Untersuchungen nicht mehr von der Form des ästhetischen Objektes, sondern vom Verhalten des betrachtenden Subjekts ausgeht, gipfelt in der Theorie, die man mit einem allgemeinen und weiten Namen als Einfühlungslehre bezeichnen kann.<sup>170</sup>

In dem 1909 erschienenen Aufsatz *An Essay in Aesthetics* führte Fry – an Worringers Konzept einer abstrakten Gestaltung anknüpfend – fünf „emotional elements of design“<sup>171</sup> ein, die sich mit Bells theoretischen Überlegungen decken: Neben dem Rhythmus des Linienduktus ist laut Fry die Gestaltung der (geometrischen) Körper Ausdruck einer individuellen Gefühlsregung der\*des Kunstschaffenden. Zudem nennt er die Möglichkeit zur bildnerischen Entfaltung eines Raumes durch proportionale Verhältnisse der Formen zueinander, den Einsatz von Licht und Schatten sowie denjenigen von Farbe als Ausdrucksmittel emotionaler Zustände.<sup>172</sup>

Grant, mit dem Bell um 1914 in ihrer Londoner Wohnung am Gordon's Square ein Atelier teilte, schuf in demselben Jahr das Werk *Abstract Kinetic Collage Painting with Sound* (Abb. 18), welches sich aus eben den von Fry angeführten Gestaltungskriterien zusammensetzt und die Vorstellung der Malerei als visuelle Musik zum Thema hat:<sup>173</sup> Es handelt sich hierbei um ein etwa 28 x 45 cm langes collagiertes Papierband, auf welchem gelb, mintgrün und blau bemalte Quader aus Papier durch ihre Staffelung und Aneinanderreihung einen farblichen wie formalen

Rhythmus bilden. Ähnlich wie in Bells Collage *Abstract Composition* (Abb. 13) finden sich in Grants Werk ebenfalls Farbtupfen und expressive, schnell aufgetragene blaue Schlangenlinien, die sich als Kontrast zur Masse der architektonisch anmutenden Quader an die Ausrichtung der Formen anpassen und diese dabei dynamisieren. Ursprünglich sollte das lange Band auf Spulen vor einer erleuchteten Box angebracht werden, damit die geometrischen Formen mit ihrer rhythmischen Farbgebung zu der Musik von Johann Sebastian Bach (1685–1750) in Bewegung versetzt werden konnten.<sup>174</sup> In ihrer farblichen Gestaltung und ihrem architektonischen Aufbau steht *Abstract Composition* derjenigen Grants nahe, jedoch reduzierte Bell die formale Struktur und richtete das Augenmerk auf die Entfaltung des freien Duktus und der im Bildraum aufeinander treffenden Farbkontraste. Beide Künstler\*innen widmeten sich jedoch in ihrer *Collagen-Malerei* – worauf der Titel von Grants Arbeit bezeichnender Weise verweist – auch der Analogie von Malerei und Musik, indem sie die Möglichkeiten erprobten, mittels einer abstrakten Formensprache eine emotionale



Bewegtheit bei den Betrachtenden im Sinne Kandinskys auszulösen. Hierfür erweiterten sie die durch das Studium der *Papiers collés* Picassos entwickelte Loslösung vom Gegenstand um koloristische Gestaltungsmittel der post-impressionistischen Ästhetik.

Die sich hieraus ergebende Bilderfahrung mit den Mitteln der Collagetechnik steht in engem Zusammenhang mit den von František Kupka (1871–1957) um 1912 geschaffenen Farb-Fugen. Bell, die in den 1910er Jahren fast jährlich nach Paris reiste, hatte womöglich die Werke *Plans verticaux I* (Abb. 19) und *Amorpha. Chromatique chaude* (Museum Kampa, Prag)<sup>175</sup> des tschechischen Künstlers gesehen, welche im *Salon d'automne* von 1912 und im *Salon des Indépendants* von 1913 großes Aufsehen erregten. Farblich wie kompositorisch sind diese in jedem Fall eng mit Bells Serie abstrakter Bilder verwandt, indem sie die Dominanz des chromatischen Gelbtönen mit der Staffelung von teils übereinander gelegten, scheinbar im Raum schwebenden Quadern verbinden.<sup>176</sup> Der Bezug zu den Arbeiten Kupkas ergibt sich ebenso aus dessen Bestreben, eine malerisch-künstlerische Entsprechung zur Musik zu finden, indem dieser „cherchait à s’immerger dans la forme, la lumière et la couleur pour donner naissance à une ‚abstraction sonore.“<sup>177</sup> In der Umsetzung einer farblich klingenden Abstraktion erkannte Kupka eine spezifisch humane Eigenschaft, die sich von der den Menschen umgebenden Welt lossagt und auf eine immersive Erfahrung abzielt:

La musique est le seul art fait de sons qui ne sont pas dans la nature et sont donc presque entièrement créés. L’homme a créé l’articulation des pensées avec des mots. Il a créé des écrits, il a créé l’avion et la locomotive. Par conséquent, pourquoi ne créerait-il pas une peinture et une sculpture indépendantes des formes et des couleurs du monde qui l’entoure?<sup>178</sup>

Bell bezog während des Experimentierens mit der Abstraktion die kunsttheoretischen Diskurse über eine dezidiert moderne Seherfahrung, wie sie in Kandinskys, Kupkas und Worringers Studien zum Ausdruck kommen, mit ein und setzte diese in Form einer radikal abstrakten Formensprache um. Insbesondere den Collagen, die Bell in engem Austausch mit Grant schuf, liegt die Vorstellung zugrunde, dass in Kunstwerken eine Intensivierung von Emotionen bei den Betrachtenden durch eine spezifisch ästhetische Erfahrung erreicht werden kann, die sich von der alltäglichen absetzt und der Wirkung einer musikalischen Komposition gleichkommt. Erst durch das Erleben einer derartigen ästhetischen Emotion erfährt sich in dieser Vorstellung auch der moderne Mensch „als fühlendes Wesen, das dem Bild des Maschinenmenschen entgegengesetzt ist. Die Kunst entwirft eine Art Ersatz-Innerlichkeit für den Menschen und wird so zum Hort des ‚human factor‘ in der Moderne.“<sup>179</sup> Das Experiment mit der Abstraktion als Ausdruck eines solchen modernen Seherlebnisses, wie es um 1914 Bells künstlerisches Œuvre prägte, wird maßgeblich durch die Collagetechnik vorangebracht, indem sie den radikalen Bruch mit den etablierten, naturalistisch geprägten Sehgewohnheiten einzulösen vermag.



**Abb. 19** František Kupka, *Plans verticaux I*, 1912, Öl auf Leinwand, 150 x 94 cm, Musée national d’art moderne, Centre Pompidou, Paris (ausgestellt im Pariser Salon d’automne 1912).



MODERNISMUS IN KUNST UND LEBEN?  
– ABSTRAKTION UND DESIGN  
UM 1914

---

Although the arts were crucial to the Stephen sisters, Bloomsbury's contributions have often been side-lined in the modernist art history. Much of this undervaluation has to do with Bloomsbury's dedication to different genres: murals, textiles, pottery, book design, as well as paintings, and to collaborative, decorative projects. Art history typically focuses on individual artists, assessing their innovations chronologically within specific movements and genres. Bloomsbury's art was not about, or only about, creating singular objects but seeing art as a process, as a mode of being in the fullest sense: aesthetically, socially, even politically [...].<sup>180</sup>

Die abstrakten Arbeiten Bells sind nicht nur das Ergebnis der Auseinandersetzung mit der avantgardistischen Malerei der Zeit, sondern müssen ebenso als wesentlicher Bestandteil des Experimentierens mit einem neuen modernistischen Lebens- und Kunstkonzept aufgefasst werden, welches im Rahmen der von Fry sowie von Bell und Grant als Kodirektor\*innen bereits 1913 in London gegründeten *Omega Workshops* umgesetzt werden sollte.<sup>181</sup> Die Verbindung zu den angewandten Künsten sowie die dezidiert kollektive Arbeitsweise, die sowohl in den Werkstätten als auch im Kontext des Bloomsbury-Kreises praktiziert wurde, führte, wie Humm feststellt, innerhalb der auf Künstlerindividuen fokussierten Tradition der Kunstgeschichtsschreibung zu einer teilweise marginalisierenden oder abwertenden Lesart der Arbeiten der Bloomsbury-Künstler\*innen. Eine Neubewertung des gattungsübergreifenden und eigenständigen Œuvres Bells, die den engen Zusammenhang zwischen ihrer abstrakten Malerei und ihren im Rahmen der Omega-Werkstätten entstandenen Designs geltend macht, erfolgte erstmals in Christopher Reeds Untersuchung *Bloomsbury Rooms. Modernism, Subculture and Domesticity* von 2004:

By working under the rubric of the decorative arts, the Bloomsbury artists were able to abandon conventions of figuration in easel painting. The abstract paintings that constitute the Bloomsbury painters' strongest claim for inclusion in mainstream histories of the avant-garde, therefore, may be seen as a direct result of their engagement with domesticity.<sup>182</sup>

Bells Experiment mit einer abstrakten Formensprache, das etwa um 1914 – ein Jahr nach der Gründung der Werkstätten – einsetzte, wird in Reeds Lesart zum Ausdruck eines modernen Lebensstils, welcher sowohl ihr malerisches (ebenso figuratives) Werk als auch die Omega-Designs prägte.<sup>183</sup> Diesem Zusammenhang der abstrakten Bilder und der Tätigkeit der Künstlerin in den *Omega Workshops* gilt es im Folgenden anhand von ausgewählten Vergleichsbeispielen aus Bells Repertoire des Innendesigns nachzugehen. Hierbei soll gezeigt werden, dass der abstrakte Korpus neben der künstlerischen Bezugnahme auf avantgardistische Tendenzen in der Malerei der Zeit insbesondere vor dem Hintergrund der Experimentierfreudigkeit und der konzeptionellen Ausrichtung der Omega-Werkstätten entstehen konnte.

## Vanessa Bell als Designerin der Omega Workshops

Die am 8. Juli 1913 im Londoner Fitzroy Square eröffneten *Omega Workshops*, welche sich an den erfolgreichen Modellen der Wiener Werkstätte und dem Pariser Modeatelier von Paul Poiret (1879–1944)<sup>184</sup> orientierten, versammelten eine Gruppe von Künstler\*innen, die aus dem Umkreis der *Bloomsbury Group* stammten, darunter Nina Hamnett (1890–1956), Wyndham Lewis (1882–1957), Dora Carrington (1893–1932), Henri Doucet (1883–1915), Jessie Etchells (1892–1933) und Frederick Etchells (1886–1973). Diese entwarfen sowohl Einrichtungsgegenstände, Geschirr, Textilien und ganze Interieurs (in der Regel) ohne innenarchitektonische Vorbildung.<sup>185</sup> Die von den Initiator\*innen als ein Labor zur Weiterentwicklung des englischen Innendesigns konzipierten Werkstätten brachten innovative, abstrakt anmutende Entwürfe und Designobjekte hervor, auf welche die modernen Errungenschaften der post-impressionistischen Malerei übertragen werden sollten, was sich in einem meist malerisch-expressiven und spontanen Charakter der Objekte äußerte.<sup>186</sup>

Die Werkstätten knüpften hierbei an die Tradition der Arts-and-Craft-Bewegung an, die bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit William Morris (1834–1896) als deren Hauptvertreter der maschinellen Massenproduktion kritisch gegenüberstand und besonderen Wert auf eine sichtbar künstlerische Gestaltung legte.<sup>187</sup> Im Gegensatz zu Morris' Ansatz, die mittelalterliche Handwerkskunst neu zu beleben, entstanden die im Kontext der Omega-Werkstätten geschaffenen Objekte im Zeichen eines auf Spontaneität und Improvisation fußenden Kunstkonzepts, da das Einhalten von handwerklichen Regeln im Sinne Frys und Bells eine freie künstlerische Entfaltung hemmen würde.<sup>188</sup> Die Konzepte der Rückbindung an den Menschen und der Fokussierung auf die handwerkliche Arbeit als künstlerischen Wert finden ihre Entsprechung in der Namensgebung der Werkstätten: Die Bezeichnung *Omega* verweist in diesem Kontext auf die *letzte Stufe* hin zu einer Kunst, der das modernistische Ideal eingeschrieben sein sollte, Kunst und Gesellschaft zusammenzuführen und – wie Fry in seinem Aufsatz *Art and Socialism* von 1912 postulierte – Objekte für das gemeinschaftliche Leben zu schaffen.<sup>189</sup> Inneneinrichtungsdesign und Ornament fungierten demnach nicht nur als schmückende Dekoration, sondern als *Kunstobjekte*, die die menschliche Vorstellungskraft in den eigenen Wohnräumen anregen sollten.<sup>190</sup>

Die Ateliers des Fitzroy Squares bestanden aus einem Galerieraum und den Werkstätten, in denen die Künstler\*innen höchstens drei Mal in der Woche arbeiteten, während sie die restliche Zeit ihren eigenen künstlerischen Tätigkeiten nachgehen konnten. Zudem sollten die im gemeinsamen Austausch entstandenen Objekte nicht individuell signiert, sondern mit dem Omega-Schriftzug der Werkstätten versehen werden.<sup>191</sup> Die Verbindung von Kunst und Design sowie die Möglichkeit, mit den verschiedensten Medien zu arbeiten, förderte ein ebenso experimentelles wie kooperatives Arbeitsklima innerhalb der Werkstätten, wie Fry die Ziele des Designprojekts in einem Katalog mit einer Auflistung der Omega-Objekte zusammenfasste:

The Omega Workshops, Limited is a group of artists who are working with the object of allowing free play to the delight in creation in the making of objects for common life. They refuse to spoil the expressive quality of their work by sand-papering it down to a shop finish, in the belief that the public has at last seen through the humbug of the machine-made imitation of works of art. [...] They try to keep the spontaneous freshness of primitive or peasant work while satisfying the needs and expressing the feelings of the modern cultivated man.<sup>192</sup>

Die Frys Modernismus zugrundeliegende Rückbesinnung auf die Natur und eine einfache Lebensweise, die dennoch den Ansprüchen des modernen Menschen gerecht werden sollte, findet sich auch in den gewählten Werkstättenmotiven wieder. Diese zeigen häufig Menschen in einer

**Abb. 20** Vanessa Bell für die Omega Workshops, [Four-fold Screen: Tents and Figures \(Bathers in a Landscape\)](#), 1913, Öl auf Holz, 178,8 x 202 cm, Victoria and Albert Museum, London.

**Abb. 21** Duncan Grant und Roger Fry für die Omega Workshops, [Four-fold Screen with Lily Pond Design](#), 1913–14, Öl auf Holz, 181,6 cm x 242,4 cm, The Courtauld, London (Samuel Courtauld Trust).

natürlichen Umgebung, wie beispielsweise in Bells Entwurf einer Stellwand mit dem Titel *Tents and Figures. Bathers in a Landscape* von 1913 (Abb. 20), oder bestehen aus abstrahierten Formen, die auf Motive der Pflanzenwelt zurückgehen, wie sie exemplarisch in der von Fry und Grant zwischen 1913 und 1914 gestalteten Stellwand mit dem sogenannten *Lily Pond Design* (Abb. 21) zum Ausdruck kommt.<sup>193</sup> Bell, Grant und Fry waren als Gründer\*innen der Werkstätten jedoch auch an der Umsetzung einer „flexible

association between abstract painting and decorative design“ interessiert „and drew on that relationship for their conceptual model of abstraction“<sup>194</sup>, was sich in den Omega-Designs selbst durch einen expressiver werdenden Duktus und eine radikale Vereinfachung der Form manifestierte.

I am trying to paint as if I was mosaicing –

Bells abstraktes Textildesign und dessen malerischen Bezüge

In einer nicht veröffentlichten Vorlesung zur abstrakten Malerei, die Fry 1926 am Londoner King's College hielt, verweist dieser – entgegen der Lesart Reeds – auf den Anspruch der Omega-Künstler\*innen, die malerisch entwickelte, abstrakte Formensprache in Entwürfe für die Werkstätten zu tradieren, um sich von der floralen Motivik der bislang die britische Innenarchitektur prägenden Arts-and-Crafts-Bewegung abzusetzen: Die in den Omega-Werkstätten tätigen Künstler\*innen versuchten demnach „to confine [them]selves to the simplest forms, banishing for the time being the too long misused vegetable kingdom, or if [they] used plant forms choosing those of the simplest and most abstract kind, all based on proportion and relative qualities of masses of colour.“<sup>195</sup>

Die hier offenbar werdende Symbiose aus malerischer Abstraktion und Design bestimmte zu Beginn des 20. Jahrhunderts den künstlerischen Diskurs um die Bedeutung des Dekorativen für die moderne Malerei, bei welchem sich zwei Positionen gegenüberstanden: Der österreichische Architekt Adolf Loos (1870–1933) kritisierte in seinem 1908 veröffentlichten Aufsatz *Ornament und Verbrechen* die dekorative Ornamentik, welche den Blick auf das Wesentliche, die Kunst selbst, verstelle und sprach sich ebenso für die Vorteile der Standardisierung und der industriellen Produktion von Designobjekten wie Textilien aus, was sich insbesondere für das Dessauer Bauhaus zu einem prägenden Leitgedanken für ihre Entwürfe der 1920er Jahre entwickelte.<sup>196</sup> Wenn Fry, Grant und Bell auch keinen direkten Bezug zu Loos' Definition des Ornamentalen herstellten, so unterschied sich ihre theoretische Auseinandersetzung mit den angewandten Künsten im Kontext der *Omega Workshops* doch grundlegend von derjenigen Loos', denn „Post-Impressionism involved a recognition of the possibility of a serious decorative art, in which the aims of decoration and of painting were no longer felt to be mutually exclusive, being seen instead as two aspects of the same thing.“<sup>197</sup> Sowohl Grant als auch Bell und Fry reisten zwischen 1910 und 1911 nach Istanbul und befassten sich dort mit den abstrahierten und

geometrischen Gestaltungsformen von byzantinischen Mosaiken und Malereien, welche neben der ebenso von Matisse angestoßenen Auseinandersetzung mit außereuropäischer Textilkunst maßgeblich zur Aufwertung des Dekorativen und der angewandten Künste im Allgemeinen beitrug.<sup>198</sup> In diesem Kontext fungierte das Textildesign als eines der zentralen Medien einer modernen Formensprache, welches sich der Technisierung wie Standardisierung im Sinne Loos' verwehrte und durch eine händische, (abstrakt-)malerische Expressivität auch den Ansprüchen des modernen Lebens gerecht werden sollte.<sup>199</sup> Seine vielseitigen Einsatzmöglichkeiten im Bereich der Inneneinrichtung auf Möbel oder Teppiche sowie im Bereich des Modedesigns, dem sich Bell für einen kurzen Zeitraum ebenso zuwandte<sup>200</sup>, eröffneten den Künstler\*innen zunächst „an extraordinary freedom to serve as artistic canvas“<sup>201</sup>. Hier sollte die Spontaneität künstlerischer Ausdruckskraft der Strenge maschinell hergestellter Designobjekte entgegengesetzt und eine Rückbesinnung auf die Potenziale menschlicher Kreativität angestoßen werden, wie Fry – ganz im Sinne Bells – in einem Prospekt der Werkstätten verdeutlichte:



**Abb. 23** Vanessa Bell für die Omega Workshops, Maud (Entwurf), um 1913, Gouache auf Papier mit Raster, 56,9 x 71 cm, Privatsammlung, London.

**Abb. 22** Vanessa Bell für die Omega Workshops, [Maud](#), um 1913, bedruckter Leinenstoff, 98,2 x 82 cm, Victoria and Albert Museum, London.



They [Designer\*innen, die eine maschinelle Produktion befürworten, C.B.] take things as they find them and endeavour merely to discover a possible utility for real artistic invention in the things of daily life, convinced that whatever territory can be won back for creative talent from mere reproduction, mechanical or otherwise, is a gain both to the producer and the consumer.<sup>202</sup>

Die Entstehung des abstrakten Korpus innerhalb von Bells Œuvre fällt daher nicht zufällig in die Zeit, in der die Bedeutung des Dekorativen für die moderne Malerei kritisch diskutiert wurde und viele Künstler\*innen die Grenzen zwischen den etablierten Gattungshierarchien aufzulösen versuchten. Noch vor ihrer abstrakten Werkphase entstand der Textilentwurf *Maud* (1913, Abb. 22), der sich zu einem der meist verkauften und vielseitig eingesetzten Omega-Designs etablierte.<sup>203</sup> Das Muster aus schwarzen Linien, die sich teils zu Rautenformen zusammenfügen und grüne, blaue wie orangene Flächen voneinander abgrenzen, zeugt von dem frühen Interesse der Künstlerin an räumlichen Strukturen und starken Farbkontrasten, welches in engem Zusammenhang mit ihren Aufenthalten in der Türkei (1911) und in Italien (1912) steht: Dort galt Bells Interesse der Vielfalt und Farbigkeit ornamentaler Innenraumgestaltungen, mit welchen sie sich – wie bereits gezeigt – auch durch das Studium der Malerei Matisse's befasst hatte. Durch ihre Reisen setzte sie sich ebenso mit der Mosaiktechnik auseinander, die sie 1912 in der 547 geweihten Kirche *San Vitale* in Ravenna gesehen hatte.<sup>204</sup> In einem Brief an Fry im Juni desselben Jahres beschrieb sie anschließend den Versuch, wie eine Mosaizistin zu *malen*:

I am trying to paint as if I were mosaicing, not by painting in spots, but by considering the picture as patches, each of which has to be filled by one definite space of colour, as one has to do with mosaic or woolwork, not allowing myself to brush the patches into each other.<sup>205</sup>

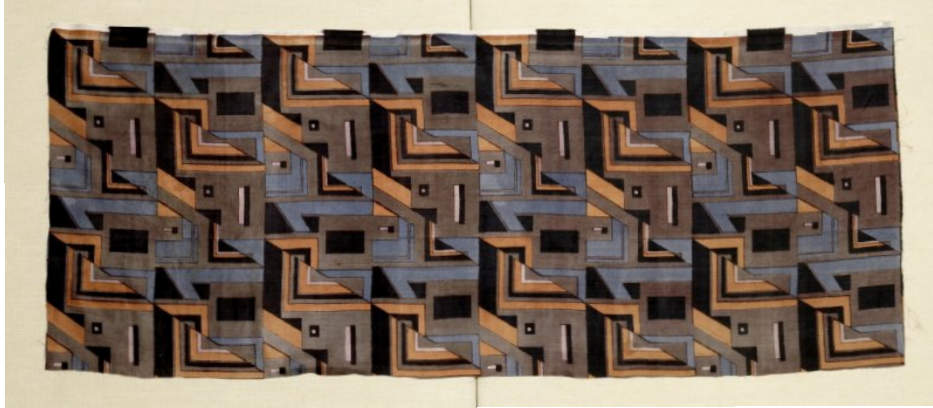


**Abb. 24** Vanessa Bell (zugeschrieben) für die Omega Workshops, *Rug Design*, 1913–1914, Gouache und Bleistift auf Papier mit Raster, 615 x 312 cm, The Courtauld, London (Samuel Courtauld Trust).

Eine Vorstudie des Textilentwurfs *Maud* (Abb. 23) lässt ein eben solches Vorgehen erkennen, bei welchem Bell die Farbe kästchenweise in ein vorgegebenes Raster füllte, diese teilweise mit schwarzen Linien begrenzte und dann wieder als freie Fläche zusammensetzte.<sup>206</sup> Bei näherer Betrachtung des Gemäldes *Abstract Painting. Test for Chrome Yellow* ist ein dem Textilentwurf ähnliches, vorgezeichnetes Raster zu erkennen, was darauf schließen lässt, dass es sich hierbei um ein gattungsübergreifendes Experiment mit abstrakten Gestaltungsformen handelte.

Die Überlagerung verschiedenfarbiger, langgestreckter Quader bilden ein häufig verwendetes Motiv der Omega-Designs der Künstlerin, wie ein zwischen 1913 und 1914 entstandener Teppichentwurf (*Rug Design*, Abb. 24) zeigt, der aufgrund seiner farblichen Komposition aus Blau-, Braun- und Gelbtönen große Ähnlichkeit mit *Test for Chrome Yellow* aufweist und die Entwicklung des geometrischen Aufbaus der Komposition durch das gut sichtbare Entwurfsraster nachvollziehbar macht. Ein für die Wiener Werkstätte angefertigter Stoffentwurf der österreichischen Designerin Maria Likarz (1893–1971) mit dem Titel *Irland* (Abb. 25), der etwa um 1910 entstanden ist, weist in formaler Hinsicht

sowohl starke Übereinstimmungen mit dem Ölgemälde Bells als auch mit dem nicht realisierten Teppichentwurf um 1914 auf, dessen Motivik ebenso freischwebende Quader in einer ineinander verschachtelten architektonischen Struktur zeigt. Im Gegensatz zu Likarz' Entwurf ist Bells Design jedoch puristischer und radikaler in der Entfaltung der Farbharmonien.



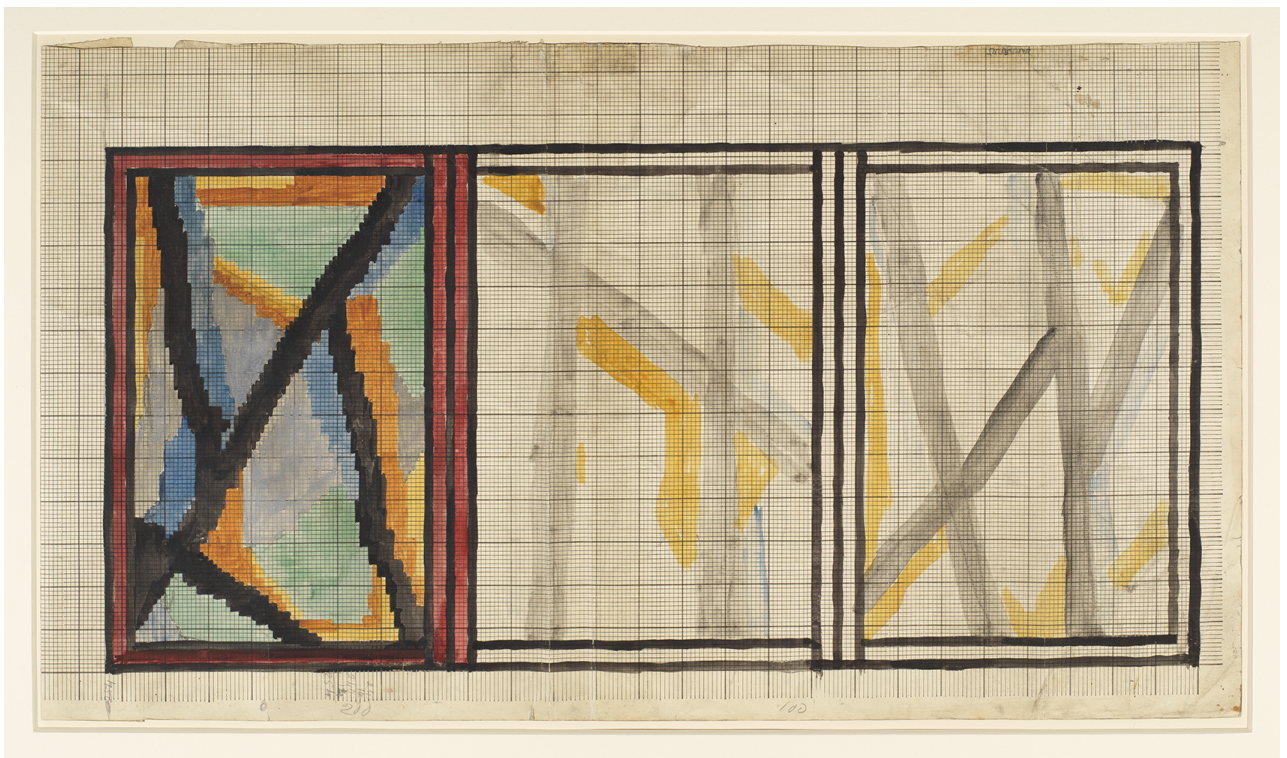
**Abb. 25** Maria Likarz, Stoffdesign für die Wiener Werkstätte: Irland, ca. 1910–1913, Seide, Schablonendruck, 51,4 x 128,3 cm, The Fine Arts Museum of San Francisco.

Die formale Nähe zu abstrakten Kompositionen wie *Maud*, *Rug Design* und *Abstract Painting. Test for Chrome Yellow* visualisieren exemplarisch Bells simultane Arbeitsweise, bei welcher die Künstlerin mit einer abstrakten Formensprache des Textildesigns und der Malerei gleichermaßen experimentierte. Durch die jeweils andere Disziplin eröffneten sich Freiräume, die eine vollständige Loslösung von der Gegenständlichkeit förderten. Dennoch boten die malerischen Gestaltungsmittel gegenüber den traditionell verwendeten Entwurfsrastern des Textildesigns für Bell wesentlich mehr künstlerische Möglichkeiten, wie sie in einem Brief an Fry im April 1913 gestand: „It's rather fun painting after doing all these patterns.“<sup>207</sup> Dass die abstrakte Leinwandmalerei Bells nicht nur von den teils strengen Vorgaben eines Entwurfsmusters abhing, sondern den Ausgangspunkt dafür bildete, das Design mit malerischen Elementen anzureichern, zeigt der Teppichentwurf (Abb. 26) für die Londoner Mäzenin und Kunstsammlerin Lady Hamilton: Auf einer in drei Felder unterteilten Fläche, die einem Triptychon ähnelt, entwickelte Bell zunächst in Form eines expressiven Duktus eine Art Netzstruktur aus schwarzen Linien (Abb. 27), an die sich Farbflächen aus Blau-, Grün- und Gelbtönen anschließen.<sup>208</sup> Das Design etablierte sich zu einem beliebten Omega-Produkt, wie eine Werbeaufnahme von 1914 zeigt (Abb. 28).





**Abb. 26** Vanessa Bell für die Omega Workshops, Rug Design for Lady Hamilton, 1914, Öl auf Papier, 30,5 x 58,5 cm, Anthony d'Offay, London.



**Abb. 27** Vanessa Bell für die Omega Workshops, Rug Design for Lady Hamilton, Vorentwurf, 1914, Gouache und Tinte auf Papier mit Raster, 419 x 803 cm, The Courtauld, London (Samuel Courtauld Trust).

**Abb. 28** [Postkarte der Holland Park Hall \(London\)](#) mit einem von den Omega-Werkstätten gestalteten Innenraum (Vorhang mit dem Design Maud und Teppichen mit dem Entwurf für Lady Hamilton), um 1914.





**Abb. 29**  
Vanessa Bell, Teppichentwurf, um 1914/15, Wasserfarben und Bleistift, mit Omega-Stempel versehen, 12,7 x 7,7 cm, Privatsammlung.

Eine ähnliche experimentelle Qualität weist ein weiterer Teppichentwurf <sup>209</sup> (Abb. 29) auf, den Bell für die Omega Workshops entwarf.<sup>210</sup> Das als Gouache über einem Raster entwickelte Design demonstriert Bells Entwurfstechnik, bei welcher sie sich mittels einer abstrakten Formation aus sich ineinander schiebenden, unregelmäßigen Quaderstrukturen von den Konstruktionslinien zu befreien versucht. Die schwarze Farbe wurde, ähnlich wie in *Abstract Composition* (Sammlung Braka) oder dem Textildesign *Maud* so eingesetzt, dass sie im Sinne Kandinskys die ihr gegenüber gestellten Farbtöne in ihrer Wirkung verstärkt. Die wohl zu einem etwas späteren Zeitpunkt einsetzende, in der Collagetechnik erprobte Loslösung von einer streng geometrischen Abstraktion manifestiert sich hier nicht nur in dem dynamischen Einsatz von nicht rechtwinkligen Strukturen, sondern ebenso in der dominanten Verwendung von schwarzen Farbtupfen, weshalb der Zeitpunkt der Entstehung des Entwurfs nicht, wie im Rahmen der Edinburgher Ausstellung vorgenommen etwa um 1913, sondern zwischen 1914 und 1915 anzusetzen ist.

Die bereits um 1913 auszumachende abstrakte Gestaltung der Textilentwürfe der Künstlerin sowie deren formale und farbliche Bezugnahmen auf spätere bildkünstlerische Arbeiten bestätigen Reeds Lesart, dass Bells Malerei von den Möglichkeiten und experimentellen Freiräumen der angewandten Künste profitierte und sich die Bloomsbury-Künstler\*innen erst durch ihre Tätigkeit in den Omega-Werkstätten der malerischen Abstraktion zuwandten. Dennoch bedarf diese einer Revision, wie insbesondere der neu zu datierende Teppichentwurf von 1914/15 oder das für Lady Hamilton angefertigte Teppichdesign von 1914 dokumentieren. So muss – auch in Anschluss an die Überlegungen Brockingtons und Tobins – von einem symbiotischen Zusammenhang zwischen dem Design-Repertoire der Künstlerin und ihrer malerisch realisierten Abstraktion ausgegangen werden.<sup>211</sup>

## Zwischen Abstraktion und Innendesign – Bells modernistisches Raumkonzept und die Collagetechnik

Sowohl Bells abstrakte Malerei als auch ihre Designkonzepte sind nicht nur das Resultat form- oder farbästhetischer Überlegungen, sondern ihnen ist ebenso die Vision eines sozialpolitischen Wandels inhärent: Ihre trotz des Ausbruchs des Ersten Weltkrieges andauernde Experimentierfreudigkeit mit abstrakten Gestaltungsmöglichkeiten sowie ihre Hinwendung zu einem individualistischen Formalismus müssen als ein unausgesprochener Protest gegen eine nationalistisch ausgerichtete, propagandistische Kunst gedeutet werden.<sup>212</sup> In diesem Punkt stimmt Bell mit der humanistischen Ästhetik Virginia Woolfs überein, welche davon ausgeht, dass künstlerischen wie literarischen Werken zwar eine moralische Botschaft innewohnen könne, diese jedoch weniger auf eine didaktische Vermittlung einer spezifischen Position abziele, als

vielmehr eine im Individuum selbst entstehende Erkenntnis in der Rezeption eines künstlerischen Werks auslösen solle.<sup>213</sup> Die Bloomsbury-Künstler\*innen verband daher auch die Vorstellung, dass „Propaganda nicht in Kunst integriert werden kann, ohne deren spezifischen Charakter zu zerstören“<sup>214</sup>, wie C. Bell in seinem 1915 erschienenen Aufsatz *Art and War* erläuterte:

The essence of art is that it provokes a peculiar emotion, called aesthetic, which, like religious emotion or the passion for truth, transcends nationality. Art's supreme importance lies precisely in this: its glory is to share with truth and religion the power of appealing to that part of us which is unconditioned by time or place or public or personal interests. [...] There is no such thing as patriotic art.<sup>215</sup>

Das Lebens- und Kunstkonzept der Gruppe, das auf pazifistisch-humanistisch geprägte Ideen zurückgeht, fand daher auch in dem Designbegriff der Omega-Werkstätten seine Entsprechung. Dieser intendierte die Verwirklichung eines ganzheitlichen, modernistischen Raumprogramms in Form eines Gesamtkunstwerks, was anhand der von Vanessa Bell 1913 mitgestalteten *Omega Nursery*<sup>216</sup> aufgezeigt werden kann. Ganz im Sinne des von Fry für die Omega-Werkstätten erdachten, kollaborativen Ideals handelt es sich hierbei um ein Gemeinschaftsprojekt verschiedener Künstler\*innen, das als Vorzeigeeinrichtung für eine Atelierausstellung im Fitzroy Square 33 im Dezember 1913, die neuesten Entwurfsmodelle der Werkstätten repräsentieren sollte.<sup>217</sup>

Die heute nicht mehr erhaltene Wand- und Deckengestaltung, welche Bell gemeinsam mit der Künstlerin Winifred Gill (1891–1981) konzipierte<sup>218</sup>, zeigte einen stark abstrahierten Elefanten, der sich in einem teils felsigen Waldstück voran bewegte und auf einen Teich mit Fischen zusteuert, der sich vor einer weiteren Baumgruppe befand. Die Struktur der Bäume wurde auf ihre geometrischen Grundformen reduziert, sodass ihre quaderförmigen Stämme die Seitenwände dominierten, während ihre unregelmäßig geformten Baumkronen auf die Decke übergingen und dort den Blick auf einen vermutlich tiefblauen Himmel mit weißen Wolken freigaben.<sup>219</sup> Der Entwurf, welcher die Scherenschnitte des Spätwerks von Matisse zu antizipieren scheint,<sup>220</sup> geht auf Bells Experimente mit der Collagetechnik zurück, die ihr bereits vor dem persönlichen Kontakt mit Picasso (1914) bekannt gewesen sein muss. Hier entwickelte sie zunächst auf der Grundlage ausgeschnittener Papierstücke im Stil der *Papiers collés* ein Raumkonzept, das teilweise in gemalter Form, aber ebenso mit großformatigen Papierteilen auf der Wand angebracht wurde.<sup>221</sup>

Die in ihrer Gestaltung zurückhaltender wirkenden Möbel- und Einrichtungsobjekte aus dem Repertoire anderer Omega-Künstler\*innen ergänzten Bells und Gills experimentellen Entwurf: Die mit dem geometrischen Motiv *Mechtilde* bedruckten Vorhänge an dem seitlich angebrachten Regal sowie der abgebildete Teppich stammten vermutlich von Frederick Etchells, während die Stühle von Fry design wurden. Grant hingegen gestaltete die auf der Anrichte links zu sehenden Spielzeugtiere, darunter zwei Kamele und zwei Nashörner.<sup>222</sup> Die Wandgestaltung des Kinderzimmers wurde in der Presse insbesondere aufgrund ihrer intensiven farblichen Komposition als ein gelungenes Ergebnis der „artist's certainty of intention“<sup>223</sup> gelobt.<sup>224</sup> Wie aus einer Kurzgeschichte Gills über die Omega-Spielzeugtiere hervorgeht, entsprach diese keineswegs einer naturalistischen Farbgebung, sondern beruhte auf der Entfaltung des



Eigenlebens der Farben, indem sie eine bewaldete Landschaft aus „red, white & yellow flowers, & blue trees with purple dates on them“<sup>225</sup> bildeten. Nicht nur die Verwendung des für Bells abstrakte Malerei charakteristischen chromatischen Gelbtönen in ihrer kontrastierenden Wirkung mit Orange-, Blau- und Lilatönen, sondern auch die sich hier bereits abzeichnende, dezidiert geometrische Auffassung der Formen etablierte sich in der Folge zu einer beliebten Farb- und Formkombination der Omega-Designs, die sowohl auf einzelne Objekte, aber auch auf ganze Interieurs übertragen werden konnte.<sup>226</sup>

Bells Farbschema, welches exemplarisch in *Abstract Painting. Test for Chrome Yellow* zum Ausdruck kommt, findet sich beispielsweise auf bemalten Lampenständern aus Holz, die heute im Londoner Victoria and Albert Museum konserviert werden (Abb. 30) und mit einer rhythmisch aufeinander abgestimmten Aneinanderreihung von blau-, weiß- und orangefarbenen Quadraten und roten Linien versehen wurden. Die Geometrisierung der Formen des von Bell entwickelten Designs erleichterte laut Gill auch dessen Übertragung auf verschiedenste Einrichtungsgegenstände<sup>227</sup>, die nicht mehr nur von der Künstlerin selbst, sondern auch von anderen in den Omega-Ateliers tätigen Kunstschaffenden ausgeführt werden konnten (Abb. 31). Gill schrieb rückblickend in einem Brief an Grant im Juni 1966:

[I]f a design became popular one had to keep copying it. We only copied our own work with the single exception of a design of Vanessa's which had to be repeated in all sizes. It was a geometrical design composed of straight lines so that it lost nothing in being copied.<sup>228</sup>



**Abb. 30**  
Omega-Lampenständer, o.J., bemaltes Holz, 36,5 x 8,7 cm; 36 x 14 cm; 49 x 11,3 cm, Victoria and Albert Museum, London.



**Abb. 31**  
Ein Beispiel für die Umsetzung des von Bell eingeführten Farbkonzepts mit abstrakten Formen ist ein Fry zugeschriebener Teppichentwurf von 1916. Roger Fry, Rug Design, um 1916, Papier collé, 43 x 59,5 cm, Victoria and Albert Museum, London.

Insbesondere das in *Abstract Painting. Test for Chrome Yellow* entwickelte Farbschema und die in Collagen wie *Abstract Composition* (Sammlung Hoffmann) erprobte räumliche Dimension geometrischer Körper gewinnen somit nicht nur in bildkünstlerischer Hinsicht durch die kritische Reflexion kunsttheoretischer Diskurse der Zeit an Bedeutung, sondern sind ebenso wesentlicher Bestandteil der Genese eines modernistischen, innenarchitektonischen



**Abb. 32** Roger Fry, Design for Lalla Vandervelde's Flat, 1916, Gouache, Wasserfarbe und Bleistift auf Karton, The Courtauld, London (Samuel Courtauld Trust).

**Abb. 33** Nina Hamnett (zugeschrieben), [Omega-Interieur](#), Illustration für Roger Frys Aufsatz *The Artist as Decorator*, erschienen in *Colour*, April 1917. Original: Öl auf Karton, 46,9 x 30,8 cm, The Courtauld, London (Samuel Courtauld Trust).

Raumkonzepts innerhalb des Design-Repertoires der Künstlerin. Weitere nach 1914 entstandene Omega-Interieurs, wie die vermutlich von Fry konzipierte Wandgestaltung der Londoner Wohnung Lalla Vanderveldes<sup>229</sup> (1916, Abb. 32) oder die Hamnett zugeschriebene Illustration für Frys 1917 publizierte Aufsatz *The Artist as Decorator*<sup>230</sup> (Abb. 33), zeigen an Bells geometrischem Design festhaltende Entwurfsmodelle: Die Kombination von monochrom-gelber Fläche und rosafarbenen, längs gerichteten Bändern rezitiert geradezu explizit Bells *Abstract Composition. Test for Chrome Yellow*, während Hamnetts modellhafte Illustration eines Omega-Interieurs sowohl auf die farbliche Kombination aus Weinrot und dunklem Blau, als auch auf die Staffelung versetzter Quader-

und Linienstrukturen zurückgreift, wie sie in den abstrakten Kompositionen Bells der Sammlungen Braka und Hoffmann vorkommen. Eine individualistische Lebensweise im Sinne der Gründer\*innen der Werkstätten, welche in den hier konzipierten Räumlichkeiten wie der von Bell gestalteten *Nursery* realisierbar werden sollte, steht sowohl den Sujets in Bells Malerei, als auch der Erzählweise in Woolfs literarischen Werken nahe. Hier entwickelten die in regem Austausch über die jeweils andere Disziplin befindlichen Schwestern ein stark ausgeprägtes Bewusstsein für Narrationen des alltäglichen (Er-)Lebens, die in neuen Ausdrucksformen und der Wiedergabe emotionaler Erfahrungen umgesetzt wurden.<sup>231</sup>

Die Einsicht, dass eine humanistisch ausgerichtete Kunst den Alltag der Gesellschaft durch deren Ausdehnung auf ein modernistisches Raumkonzept realiter durchdringt und ästhetisiert, stützt zudem die These Rosners, dass die Konzeption des *Nursery*-Designs ebenso die patriarchal geprägte Hierarchie des häuslichen Lebens angreifen sollte.<sup>232</sup> Diese These deckt sich mit einer womöglich durch Bells Interieur inspirierten Geschichte Woolfs mit dem Titel *Nurse Lugton's Curtain*, die sie für ihre Nichte, Bells Tochter Angelica (1918–2012), etwa zeitgleich zu ihrem experimentellen Roman *Mrs. Dalloway* um 1924 verfasste. Die Erzählung Woolfs handelt von der Kinderfrau Lugton, die an einem Stoff näht, auf welchem eine ähnliche Tierwelt wie die der *Nursery* Bells abgebildet ist. Diese Tiere erwachen mit dem Einschlafen der

Kinderfrau zum Leben und können erst ihrer Natur entsprechend ausgelassen sein, sobald sie nicht mehr unter dem strengen Regiment der Kinderfrau stehen.<sup>233</sup> Ebenso wie Bells *Nursery* geht Woolfs Erzählung der kindlichen Vorstellung nach, das Spielzeug besitze ein Eigenleben, und spricht demnach Einrichtungsgegenständen wie auch Kunstwerken eine narrative Kapazität zu, die nicht nur eine Veränderung hierarchischer Familienstrukturen zu hinterfragen vermag, sondern das Interieurdesign als ein „tool to challenge the powers that govern the space“<sup>234</sup> auffasst.

## Die Abstraktion als gattungsübergreifendes Phänomen – Bells abstraktes Experiment im europäischen Kontext

Die 1914 in der Whitechapel Art Gallery gezeigte Ausstellung mit dem Titel *Twentieth Century Art. A Review of Modern Movements* zeigte die Bildung zweier Lager innerhalb der britischen Avantgarde Mitte der 1910er Jahre, welche den auch auf europäischer Ebene geführten Diskurs um die Neuausrichtung einer modernistischen Kunst versinnbildlichte: Sie präsentierte in einer Sektion Arbeiten von Fry, Bell und Grant als erfolgreichste Künstler\*innen der Bloomsbury-Gruppe sowie eine Bandbreite an Kunstobjekten, die aus den Omega-Werkstätten stammten<sup>235</sup> und stellte diese der sich 1914 formierenden Gruppierung der Vortizist\*innen gegenüber. Beide Künstler\*innengruppen experimentierten auf unterschiedlichste Weise mit einer nicht gegenständlichen Malerei und suchten neue Techniken zur Realisierung einer abstrakten Formensprache.

Die nach dem amerikanischen Dichter Ezra Pound (1885–1972) als Vortizismus bezeichnete Bewegung wurde von dem britischen Künstler Wyndham Lewis ins Leben gerufen. Dieser war seit ihrer Gründung ebenso in den Omega-Ateliers tätig gewesen, überwarf sich jedoch 1913 wegen einer gemeinschaftlichen Auftragsarbeit mit Fry und verließ daraufhin die Werkstätten.<sup>236</sup> Er gilt seither als Wegbereiter einer Kunstrichtung, die sich gegen die Ideale der

**Abb. 34** Wyndham Lewis, [Workshop](#), 1914–15, Öl auf Leinwand, 76,5 x 61 cm, Tate Gallery of Modern Art, London.

Bloomsbury-Philosophie in Kunst und Leben aufzulehnen versuchte, deren Stilisierung zum Kontrapunkt des Bloomsbury-Zirkels durch die bereits genannte Ausstellung in der White Chapel Gallery sowie vonseiten der Künstler\*innen selbst noch verstärkt wurde.<sup>237</sup> Die vortizistische Ästhetik orientierte sich vorwiegend an den modernen Bildlösungen futuristischer und expressionistischer Malerei aus Deutschland und Italien, welche in Frys Ausstellungsnarrationen des Post-Impressionismus eine untergeordnete Rolle gespielt hatten, und strebte eine Steigerung der kubistischen Malerei an.<sup>238</sup> Mit dem Ziel, die Dynamik der modernen Welt, die Essenz maschineller Konstruktionen und Mechanismen, wie sie das Leben des modernen Großstadtmenschen prägten, einzufangen, schufen die Vortizist\*innen auf der Basis einer geometrischen, maschinell und urban anmutenden Formensprache einen ihnen eigenen, abstrakten Malstil. Lewis' Gemälde *Workshop* von 1914 (Abb. 34) gilt als ein archetypisches Beispiel für die vortizistische Abstraktion, welche sich durch ihre architektonischen und technisch repetitiven Formen von den angestrebten Farbharmonien der in Omega- und Bloomsbury-Kontexten wirkenden Künstler\*innen

unterschied.<sup>239</sup> In der noch im selben Jahr eigens für die Bewegung gegründeten Zeitschrift BLAST distanzierte sich Lewis von den sozialistischen und als vermeintlich sentimentalsten Idealen der Omega-Künstler\*innen:

Long live the great art vortex sprung up in the centre of this town! We stand for the Reality of the Present – not for the sentimental Future, or the sacripant Past. We want to leave Nature and Men alone. We do not want to make people wear Futurist Patches, or fuss men to take to pink and sky-blue trousers. [...] WE ONLY WANT THE WOLRD TO LIVE, and to feel it's crude energy flowing through us. It may be said that great artists in England are always revolutionary, just as in France any really fine artist had a strong traditional vein.<sup>240</sup>

Der nationalistischem Gedankengut nahestehende Vortizismus im Sinne Lewis'<sup>241</sup> bildete einen starken Gegensatz zu der von Bell im Rahmen der Omega-Werkstätten etablierten Abstraktion, die an die idealistische Verwirklichung einer modernistischen Gesellschaft durch die Verbindung von Kunst und Leben und damit auch von Kunst und Design gekoppelt war. Für diese Neuausrichtung einer der Moderne gerecht werdenden Kunstform spielt, wie bereits gezeigt wurde, insbesondere das Textildesign eine entscheidende Rolle. Dessen Bedeutung hatte sich seit der 1863 veröffentlichten Essaysammlung *Le peintre de la vie moderne* des französischen Schriftstellers Charles Baudelaires (1821–1867), welcher in Mode- und dem Stoffentwürfen bereits einen wichtigen Bestandteil avantgardistischer Intentionen erkannte, bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts stark gewandelt: Schrieb Baudelaire noch von der Flüchtigkeit und Vergänglichkeit einer modernen, individuell-zufälligen Lebensweise und machte in dem naturalistisch motivierten Akademismus des 19. Jahrhunderts eine beständige Konstante aus, so bündelten sich ab etwa 1900 die verschiedensten Auffassungen des Modernitätsbegriffs zu einem Kunstverständnis, das von einem gesellschaftlichen Wandel ausging, der alle Lebensbereiche umfasste, und diesen mit neuen, künstlerischen Ausdrucksmitteln wie der Abstraktion konnotierte.<sup>242</sup>

Hierbei galt es auch die traditionellen Hierarchien zwischen den Bildenden Künsten und den handwerklichen Berufen aufzulösen, die mit der Abwendung von den stilisierten, floralen Gestaltungsformen des Jugendstils sowie der Abgrenzung von dem den englischsprachigen Raum dominierenden Designstil William Morris' einherging und ein zunehmendes Interesse an abstrahierten Mustern im Textildesign erkennen ließ. Als Wegbereiter\*innen einer solchen frühen, abstrakt-geometrischen Formensprache gelten die Künstler\*innen und Designer\*innen der Wiener Werkstätte, die 1903 von dem Architekten Josef Hoffmann (1870–1956) sowie dem Maler und Grafiker Koloman Moser (1868–1918) in Wien gegründet wurde und mit Künstler\*innen der Wiener Secession zusammenarbeiteten.<sup>243</sup> Ihnen kommt der Verdienst zu, mit dem Anspruch, Innenräume im Sinne eines ganzheitlichen Programms gestalten zu wollen, dem Textildesign eine neue künstlerische Qualität verliehen zu haben, was – wie am Beispiel der möglichen Adaption des Entwurfs Likarz' in Bells abstrakten Bildern verdeutlicht – den Omega-Künstler\*innen als Vorbild für ihre eigenen Interieurs und Textilentwürfe diente.<sup>244</sup> Ihre Experimente mit geometrischen Grundformen und die Natur abstrahierenden Motiven ging sowohl aus der Auseinandersetzung mit japanischen Schablonenbildern, den sogenannten Katagamis, als auch aus dem Studium von Textilien und Kleidungsstücken aus außereuropäischen Kulturen hervor, wie sie in Owen Jones' *The Grammar of Ornament*

(1856)<sup>245</sup> gebündelt zugänglich waren oder in der umfangreichen Teppichsammlung des Kunsthistorikers Alois Riegl (1858–1905), die vorwiegend aus dem asiatischen Kulturraum stammende Arbeiten umfasste, eingesehen werden konnten.<sup>246</sup> Eine Abteilung der Wiener Werkstätte widmete sich ab 1910 ausschließlich Entwurfsformaten des Textildesigns und ab 1911 dem Modedesign. Die hieraus hervorgehenden Stoffe sollten, ähnlich wie etwa fünf Jahre später auch die Textilien der Omega-Werkstätten, wie beispielsweise Bells Entwurf *Maud*, für die Ausstattung im Sinne eines ganzheitlichen Raumkonzepts sowohl für Stellwände, Poster, Vorhänge oder Kleidungsstücke verwendet werden und galten als zentrales Gestaltungsmittel eines innenarchitektonischen Gesamtkunstwerks.<sup>247</sup> Ihre vielseitigen Einsatzmöglichkeiten suggerierten zudem die Vorstellung, durch den Erwerb der Einrichtungsobjekte einem spezifisch modernen und exklusiven Lebensstil nachzugehen, was dem Gründungskonzept der Werkstätte entsprach, die Konsument\*innen mit den Designer\*innen und Handwerker\*innen durch die Kreation und die Nutzung alltagstauglicher und gleichzeitig moderner Gegenstände miteinander zu verknüpfen.<sup>248</sup> Das Bestreben der Initiator\*innen der Wiener Werkstätte, Interieurs zu schaffen, die den modernen Lebensstil verkörpern sollten, sowie die Zusammenführung von Design und Kunst durch die Fusion von Schauraum und Galerie zu ermöglichen, prägten zunächst Frys Begriff des Dekorativen für die Definition einer internationalen, post-impressionistischen Malerei und während ihrer Tätigkeit in den Omega-Ateliers auch die bildkünstlerische Konzeption der Arbeiten Bells.<sup>249</sup>

Aus künstlerischer Perspektive ähneln diese gattungsübergreifenden Experimente mit der Abstraktion auch denjenigen Sonia Delaunay-Terks (1885–1979), die gemeinsam mit Robert Delaunay (1885–1941) den sogenannten Simultanismus in der französischen Malerei begründete. Die durch die Auseinandersetzung mit der Farbenlehre des französischen Chemikers Michel Eugène Chevreuls (1786–1889) hervorgehende Malerei stellt den Versuch dar, die Dynamik der modernen Großstadt sowie die Bewegtheit des Pariser Nachtlebens einzufangen und in Form einer abstrakten, auf Simultankontrasten aufbauenden Komposition Ausdruck zu verleihen.<sup>250</sup> Hierbei sollten insbesondere die vibrierenden Eindrücke des elektrischen Lichts und die Bewegungen der Menschen innerhalb des städtischen Lebens in eine abstrakte Flächenmalerei tradiert werden. Delaunay-Terk nutzte ebenfalls das Textildesign für die Entwicklung der Simultanmalerei, die die simultanen Abläufe des modernen Lebens zum Ausdruck bringen sollte und deren Spezifik insbesondere in gesteigerten Farbkombinationen lag.<sup>251</sup> Ein Beispiel hierfür stellt die Übertragung des Farb- und Formarrangements dar, welches Delaunay-Terk in ihrer Wiedergabe tänzerischer Bewegungen des Pariser Nachtclubs *Bal Bullier* (1912, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris)<sup>252</sup> erprobte und 1913 auf das Stoffdesign eines sogenannten Simultankleides und daran anschließend auch auf andere Kleidungsstücke übertrug.<sup>253</sup> 1914 entstanden ebenso Arbeiten wie *Prismes électriques* (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris)<sup>254</sup>, die einer nun gänzlich abstrakten Formensprache zugrunde liegen und sich mit dem flirrenden Eindruck des elektrischen Lichts auseinandersetzen, das den Lebensstil und -rhythmus der Großstadt vorgab.<sup>255</sup> Die Farbe ist bei der Übertragung des Simultanismus von der Leinwand auf die Mode das zentrale Gestaltungsmittel ihrer Entwürfe, wie Delaunay-Terk 1949 schrieb:<sup>256</sup>



La peinture jusqu'à présent n'était que de la photographie en couleur, mais la couleur était toujours employée comme moyen de description de quelque chose. L'art abstrait est un commencement de libération de la vieille formule picturale. Mais la vraie peinture nouvelle commencera quand on comprendra que la couleur a une vie propre, que les infinies combinaisons de la couleur ont leur poésie et leur langage poétique beaucoup plus expressifs que par les moyens anciens.<sup>257</sup>

Auch Delaunay-Terk erkannte, wie Bell, in der Ablehnung einer naturalistisch anmutenden Verwendung der Farbe die Möglichkeit zur Umsetzung einer dezidiert modernen Formensprache in der Malerei. Im Gegensatz zur simultanistischen Suche nach einer Darstellungsweise, die der Erfahrung der neu gewonnenen Dynamik der technisch-modernisierten Welt entsprach, steht Bells abstraktes Experiment im Zeichen einer Rückbesinnung auf die menschliche Wahrnehmungsfähigkeit, die erst in einer demokratisch-liberalen Gesellschaft zur vollen Entfaltung kommen kann. Auch wenn kein persönlicher Kontakt zu Künstler\*innen wie den Delaunays bekannt ist, so verbindet sie mit Bell – in Anbetracht der Erfahrung einer sich technisierenden und modernisierten Welt – die Initiative einer Neudefinition malerischer Eigenschaften, die mit dem Aufbrechen von Gattungsgrenzen durch die Verwendung abstrakter Gestaltungsmittel einhergeht:

The abstract movement was an 'imagined community' in the historian Benedict Anderson's sense of the term – one held together by knowledge of one another's work and ideas, and by the virtual meeting places of galleries and publications.<sup>258</sup>

Die um 1914 entstandenen, abstrakten Bilder Vanessa Bells müssen als innovative Beiträge im Kontext der, wie Brockington an Anderson anknüpfend schreibt, imaginierten Gemeinschaft von Künstler\*innen, die sich über Ländergrenzen hinweg der Abstraktion zuwandten, aufgefasst werden.<sup>259</sup> Sie sind demnach nicht als ein autonomes Experiment innerhalb der Gattungsgrenzen der Malerei zu verstehen, sondern vielmehr als eine Synthese der Auseinandersetzung der Künstlerin mit den europäischen Avantgarden und ihrer Suche nach einem Modernismus in Kunst und Design.

EPILOG:  
ABRUPTES ENDE ODER  
WEITERFÜHRUNG  
DES ABSTRAKTEN EXPERIMENTS  
NACH 1914?

---



**Abb. 35** Vanessa Bell, Oranges and Lemons, 1914, Öl auf Karton, 76 x 54 cm, Privatsammlung.

Die sich durch ihr Wirken als Designerin verdichtende Raum- und Kunsterfahrung sowie das hiermit einhergehende Auflösen von Gattungsgrenzen, das Bell die Möglichkeit zur Umsetzung einer radikal abstrakten Formensprache bot, stellt einen Wendepunkt innerhalb des Schaffens der Künstlerin dar. Durch ihre Tätigkeit als Designerin der Omega-Werkstätten fand sie zu einer wesentlich dekorativeren und unmittelbareren Malerei, die – ganz im Sinne Woolfs – ein individuelles Erfahren der Welt anregen sollte:

Shape, line and colour now tumbled over the most ordinary object, weaving pattern and decoration into everyday life, releasing creative exuberance. Her experience as a painter gave confidence to her designs, while the habitual need to design liberated the compositions in her paintings, making them simpler and bolder. One lasting effect of the Omega was that, in general, it made Bloomsbury painting more immediate, more decorative, concerned rather to gratify the senses than to reason with the mind.<sup>260</sup>

1919, sechs Jahre nach ihrer Eröffnung, mussten die Werkstätten im Londoner Fitzroy Square aufgrund fehlender Kundschaft und der zu geringen finanziellen Erträge bei gleichzeitig zu hohen Materialkosten geschlossen werden. Zudem hatte sich Frys Vision der sich gegenseitig inspirierenden Künstler\*innen, die anonym für die Werkstatt arbeiten sollten, nur schwer realisieren lassen.<sup>261</sup> Mit der Schließung der *Omega Workshops* endete für Bell, wie für viele dort tätige Künstler\*innen, auch die experimentelle Phase der Abstraktion.

Dass die Bezüge zur alltäglichen Erfahrung durch abstrakte Ausdrucksformen nur bedingt malerisch umgesetzt werden konnten, mag ebenso einer der Gründe dafür gewesen sein, dass sich Bell nur für kurze Zeit der Abstraktion zuwandte, was an dem 1914 entstandenen Stillleben *Oranges and Lemons* (Abb. 35) deutlich wird, über dessen Entstehung Bell in einem Brief an Grant im März 1914 schrieb:

Your basket of oranges and lemons [aus Tunis, C.B.] came this morning. They were so lovely that against all modern theories I suppose I stuck some into my yellow Italian pot and at once began to paint them. I mean one isn't supposed nowadays to paint what one thinks beautiful. But the colour was so exciting that I couldn't [resist] it.<sup>262</sup>

Auch wenn Bell nach ihrer Tätigkeit in den Omega-Werkstätten und dem Umzug in das gemeinsam mit Grant bewohnte Landhaus in Charleston (1916) vorwiegend gegenständliche Motive für ihre Malerei mit der Begründung wählte, „that one was, after all, in love with nature“<sup>263</sup>, so schlossen sich Figuration und Abstraktion in den Arbeiten der 1910er Jahre keineswegs aus.<sup>264</sup> In Bells Stillleben *Oranges and Lemons* manifestiert sich diese Verbindung aus figurativen Elementen – wie die auf ihre geometrische Grundform reduzierten Früchte, die mit hellblauer Farbe in expressionistischer Manier umrandet wurden – und abstrakten Momenten im Hintergrund des Bildes, der eine freie Adaption des Textilentwurfs *Maud* zeigt und mit dem Vordergrund zu einer Einheit zu verschmelzen scheint.

Der von Casteras als eklektisch bezeichnete Stil während der 1910er Jahre ist ebenso Ausdruck davon, dass Bell keine Notwendigkeit darin sah, sich für oder gegen eine bestimmte Kunstform zu entscheiden und lässt eine konsequent post-impressionistische Einstellung erkennen, die sich einer strikten Trennung von dekorativen und naturalistischen Aspekten verwehrt.<sup>265</sup> Das zwar weiterhin enge, jedoch durch den Wegzug Bells und Grants nach Charleston veränderte, symbiotische Arbeitsverhältnis mit Fry könnte zudem dazu geführt haben, dass das Experimentieren mit der Abstraktion nicht fortgesetzt wurde.<sup>266</sup> Nach Watney entsprang die Auseinandersetzung der Bloomsbury-Künstler\*innen mit abstrakten Darstellungsmodi unterschiedlichen Motivationen: Während Fry diese Mitte der 1910er Jahre noch als Weiterentwicklung seiner theoretischen Überlegungen auffasste, lehnte er seine eigenen abstrakten Arbeiten vermutlich aufgrund des Misserfolges der Omega-Werkstätten und der Frustration über die Auswirkungen des Ersten Weltkrieges zusehends ab.<sup>267</sup> Grant führte das Ende seines abstrakten Experimentierens hingegen auf das Ausbleiben einer positiven Rezeption innerhalb der britischen Kunstwelt zurück.<sup>268</sup> Eine um 1914 geschaffene abstrakte Komposition des Künstlers, welche die für Bell und Grant typische Formensprache gestaffelter Quaderstrukturen aufweist und von dem Künstler selbst um 1918 zu einem Stillleben mit weißem Krug und einer Zitrone (Abb. 36) figurativ erweitert wurde, visualisiert seine Abkehr von einer autonomen hin zu einer dekorativen Abstraktion.<sup>269</sup>

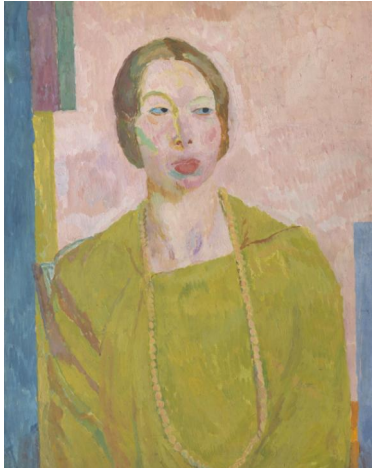


**Abb. 36** Duncan Grant, The White Jug, 1914–15, vermutlich 1917–18 überarbeitet, Öl auf Holz, 103,5 x 42 cm, Southampton City Art Gallery.

Während Grant hierbei Übermalungen vornahm, blieben die in Bells abstrakten Kompositionen um 1914 erprobten Farbharmonien weiterhin fester Bestandteil sowohl ihrer Stillleben- als auch ihrer Porträtmalerei und führten ebenso zu einer freieren Verwendung der Farbe in den figurativen Darstellungen der Künstlerin. Die Verknüpfung der Abstraktion mit dem Modernitätsbegriff im Sinne der Bloomsbury-Gruppe artikuliert sich besonders deutlich in einem 1915 angefertigten Porträt (Abb. 37) der Kurzgeschichtenautorin Mary Hutchinson (1889–1977): Die Porträtierte, die ein olivgrünes Kleid trägt, verschmilzt förmlich mit dem rosafarbenen Hintergrund, der eine Art Rahmung aus blauen, grünen, gelben und in Rottönen gehaltenen, architektonisch anmutenden Quadern aufweist. Eine ähnlich geometrische, wenngleich weniger strenge Komposition stellt Bells etwa zur gleichen Zeit gemaltes Selbstporträt dar (Abb. 38). Nebeneinandergesetzte Flächen im Hintergrund werden auf ähnliche Weise von Farbkontrasten aus Blau- und Grüntönen sowie von der Gegenüberstellung aus Gelb und Lila geprägt, deren farbliche Nuancen sich in Gesicht und Haaren der Künstlerin wiederfinden. In beiden Porträts setzte Bell die Farbe als raumgreifende Komponente und die um 1914 entwickelte, spezifische Formensprache der Abstraktion als Ausdruck der modernen Weltanschauung der Porträtierten ein.<sup>270</sup> Die Weiterführung und Integration abstrakter



Elemente findet sich in ähnlicher Konstellation in Porträtdarstellungen der britischen Dichterin Iris Tree (1897–1968) und der aus dem Bekanntenkreis der *Bloomsbury Group* stammenden Helen Dudley (beide um 1915, Tate Gallery of Modern Art, London, Abb. 39)<sup>271</sup>, die in ihrem Interesse an der „emotional resonance of chromatic relationships“<sup>272</sup> Bells dekorativen Designentwürfen aus der Zeit der Omega-Werkstätten nahestehen.



**Abb. 37** Vanessa Bell, Mrs. St. John Hutchinson, 1915, Öl auf Holz, 73,7 x 57,8 cm, Tate Gallery of Modern Art, London, 1973 angekauft.



**Abb. 38 (rechts)** Vanessa Bell, Self-Portrait, um 1915, Öl auf Leinwand, 63,8 x 45,9 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Fund, New Haven.

**Abb. 39** Vanessa Bell, [Helen Dudley](#), um 1915, Öl auf Leinwand, 72,4 x 61 cm, Tate Gallery of Modern Art, London.

Die Integration abstrakter Gestaltungsmodi blieb jedoch nicht nur der figurativen Malerei Bells erhalten, sondern prägte vor allem in der zweiten Hälfte der 1910er und zu Beginn der 1920er Jahre weiterhin Entwürfe des Innendesigns. Das 1916 gepachtete Landhaus in Charleston, in dem sie bis zu ihrem Tod gemeinsam mit Grant wohnte und dessen Inneneinrichtung die beiden Künstler\*innen selbst gestalteten, wird zur Visualisierung des in den Omega-Werkstätten begonnenen Projekts der Symbiose aus Kunst und Leben; auch hier dominiert das von Bell um 1914 entwickelte Formvokabular aus der Zeit des abstrakten Experiments und lässt die Abstraktion zu einem Ausdruck des modernen Lebensstils im Sinne der *Bloomsbury Group* werden: Die Bemalungen der Kaminverkleidungen des Kachelofens im Schlafzimmer Grants (Abb. 40), welche Bell etwa um 1917 ausführte, und ein ebenfalls bemalter Schrank (Abb. 41), der etwa zeitgleich entstand, zeigen dasselbe Formenrepertoire bestehend



aus Kreis- und Quaderformen, die in starken Farbkontrasten voneinander abgesetzt wurden. Hierbei dominiert der vor allem in *Abstract Composition* (Sammlung Braka) entwickelte Schwarz-Gelbkontrast sowie die Gegenüberstellung rosafarbener und dunkelblauer Zonen. Ein weiteres Beispiel der Übertragung dieser Farbkombinationen auf Gegenstände des Innendesigns ist die etwa um 1920 entstandene Stellwand mit dem Titel *Design for a Small Screen* (Abb. 42), deren dreiteilige Fläche von einer geometrisch verschachtelten Struktur mit zwei Kreisen überzogen wurde und das auf der Vorderseite befindliche Stillleben ergänzt.<sup>273</sup>

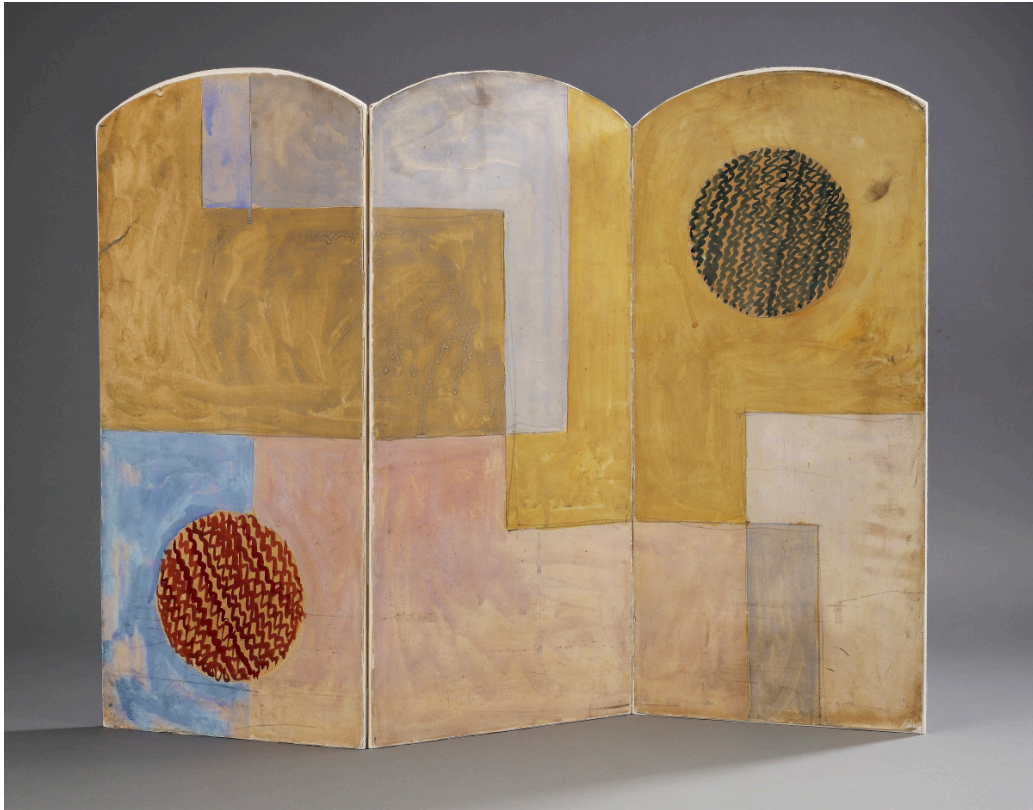


**Abb. 40** Vanessa Bell, Gestaltung des Kamins und des Kachelofens, Charleston, Landhaus, Schlafzimmer von Duncan Grant, um 1917.

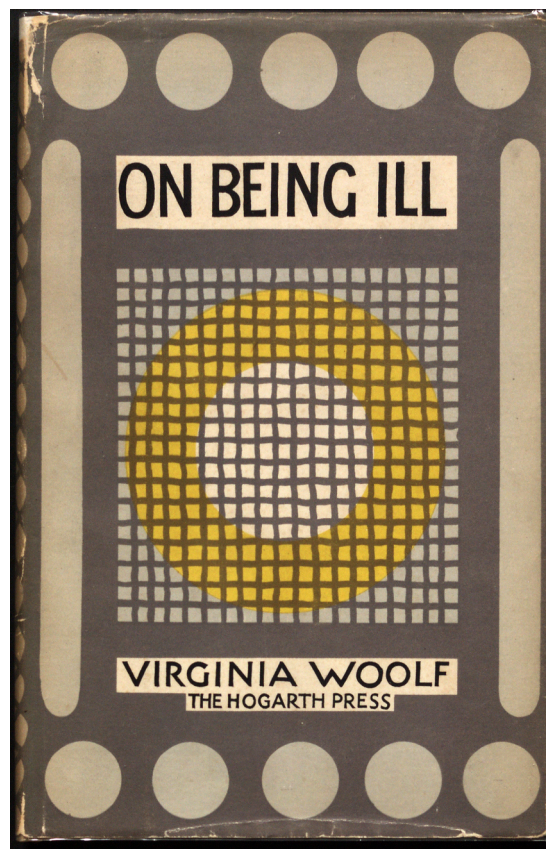


**Abb. 41** Vanessa Bell, Schrankbemalung (Detail), Charleston, Landhaus, Schlafzimmer von Vanessa Bell, um 1917.

Dass es sich bei den Farb- und Formexperimenten in der Malerei Bells um ein gattungsübergreifendes Phänomen handelt, wird nicht zuletzt auch daran deutlich, dass die Künstlerin das hier entwickelte chromatisch-geometrische Formenrepertoire noch in den 1930er Jahren in Entwürfe für Buchumschläge der von der Hogarth Press publizierten Werke Virginia Woolfs integrierte. Der Schutzumschlag des Essays *On Being Ill* von 1930 (Abb. 43) verdichtet die Kombination aus Kreis- und Quadratform zu einer symbiotischen Einheit, bei der der farbliche Akzent lediglich auf einem zentral positionierten gelben Kreis liegt, während die restlichen geometrischen Formen in Grautönen gehalten sind. Die Farbe Gelb, die im Sinne Kandinskys, für intensive Empfindungen positiver wie negativer Natur steht, wird so zum Symbol des Krankseins selbst und demonstriert sowohl Bells als auch Woolfs Interesse an emotiv aufgeladenen Farbklingen, wie sie seit Mitte der 1910er Jahre Bells malerisches Werk bestimmten.



**Abb. 42** Vanessa Bell, Design for Small Screen (Vorderseite), um 1920, Wasserfarbe und Tempera auf Holz, 55,2 x 76,5 x 0,6 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto.



**Abb. 43** Vanessa Bell, Umschlaggestaltung für Virginia Woolfs Essay On Being Ill (1930, The Hogarth Press, London), 20,8 x 13,5 x 1,2 cm, Collection of the Victoria University Library, Toronto.

# SCHLUSSBETRACHTUNG

---

Das wesentlich stärker im Zeichen der *Significant Form* stehende Frühwerk Bells entwickelte sich durch die Auseinandersetzung mit dem maßgeblich von Matisse geprägten Post-Impressionismus und dem interdisziplinären Austausch mit Virginia Woolf über die Bedeutung der Farbe zu einer radikaleren Malerei, die auch abstrakte Kompositionen umfasste. Die Priorisierung des Eigenlebens der Farben, welche Kandinsky in seinem 1914 ins Englische übersetzte Manifest *Über das Geistige in der Kunst* zu theoretisieren versuchte, ist sowohl für die abstrakten Gemälde als auch für die Gestaltung der Collagen Bells von zentraler Bedeutung. In der Collagetechnik erkannten Bell, Fry und Grant, die in regem Austausch über bildästhetische Konzepte standen, durch den Besuch des Pariser Ateliers von Picasso im Frühjahr 1914 und durch dessen kubistische *Papier collés* eine neue Technik, um abstrakte Gestaltungsmöglichkeiten zu testen. Diese ermöglichten es Bell, die Vormachtstellung der Farbe gegenüber der Form zu demonstrieren, mit der Solidität naturalistischer Darstellungsweisen zu brechen und eine moderne Bilderfahrung zu generieren. Bells um 1914 entstandene Arbeiten sind demnach zunächst Teil einer kunsttheoretischen Auseinandersetzung mit der Abstraktion, die sich verschiedener bildkünstlerischer Medien für eine Reflexion über die Malerei selbst bedient.

Im Rahmen der von Bell als Kodirektorin gegründeten Omega-Werkstätten (1913–1919) sollte die post-impressionistische Formensprache auf die Gestaltung eines modernen Innendesigns angewendet werden, was das Experiment mit der Abstraktion zusätzlich förderte. In Abgrenzung zur britischen Arts-and-Crafts-Bewegung des ausgehenden 19. Jahrhunderts wurde mittels abstrakter Gestaltungsmöglichkeiten ein neu ausgerichteter Modernismus in Kunst und Leben angestrebt. In diesem Kontext konnte anhand von ausgewählten Designentwürfen der Künstlerin gezeigt werden, dass diese aufs engste mit der Entstehung des abstrakten Korpus verbunden sind: So ergeben sich die geometrischen Farb- und Formstudien der abstrakten Gemälde und Collagen einerseits aus den Entwurfstechniken des Textildesigns und wirken andererseits in Form einer malerisch-expressiven Gestaltung auf die Omega-Designs der Künstlerin zurück. Die Verwendung abstrakter Darstellungsmodi im Œuvre der Künstlerin muss demnach als gattungsübergreifendes Experiment aufgefasst werden, welches in direktem Bezug zur kooperativen, experimentierfreudigen Ausrichtung der Omega-Werkstätten und Bells dortiger Tätigkeit stand. Mit der Schließung der Werkstätten und der humanen wie finanziellen Krise, die der Erste Weltkrieg zur Folge hatte, endete Bells abstraktes Experiment. Die um 1914 entwickelte, abstrakte Formensprache sowie die etablierte Farbintensität blieben jedoch nach wie vor wesentlicher Bestandteil ihrer Porträt- und Stilllebenmalerei und bestimmten ebenso die Inneneinrichtung des Landhauses in Charleston.

Die formale wie intellektuelle Bezugnahme auf modernistische Tendenzen in der Malerei und dem Design auf dem Kontinent sowie deren Weiterentwicklung zu einer äußerst puristischen Formensprache, bringt Bells Ambition zum Ausdruck, sich im Kontext der europäischen Avantgarde als innovative Künstlerin zu etablieren. Der erhaltene Korpus abstrakter Bilder ist ein aufschlussreiches Beispiel dafür, die malerische Abstraktion nicht als eine autonome Entwicklung, sondern vielmehr als ein intermediales und interdisziplinäres Phänomen der Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu verstehen, das Künstler\*innen und

Designer\*innen über Ländergrenzen hinweg miteinander verband. In diesem Kontext bleibt weiterhin offen, inwiefern Bell über persönliche Kontakte zu den Künstler\*innen der Wiener Werkstätte und der russischen Avantgarde verfügte, was weiterer Nachforschungen bedarf.

Der Rezeption der von Bell geschaffenen abstrakten Werke und deren Ausstrahlung auf die abstrakte Malerei in Großbritannien in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts könnte ebenso im Zuge weiterer Untersuchungen ausführlicher nachgegangen werden. In Arbeiten von Ben Nicholson (1894–1982), Patrick Heron (1920–1999) und John Walker (\*1939)<sup>274</sup> findet sich Bells abstraktes Farb- wie Formenrepertoire in verschiedensten Variationen wieder und veranschaulicht ihre Bedeutung als Malerin und Designerin für die Etablierung einer modernistischen Bild- und Raumerfahrung.



# ANMERKUNGEN

---

## EINLEITUNG

**1** Dickerman, Leah: *Inventing Abstraction*. In: Dies./Affron, Matthew (Hgg.) *Inventing Abstraction. 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, Ausst.kat. Museum of Modern Art, New York, 2012–2013, London 2012, S. 12–37, hier S. 25.

**2** Büttner, Nils: *Abstraktion*. In: Jordan, Stefan/ Müller, Jürgen (Hgg.): *Lexikon Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, Stuttgart 2012, S.23–25, hier S. 23.

**3** Ausst.kat. New York 2012–2013, S. 19 f.

**4** Ebd.

**5** Ebd., S. 18 f. Dickermans Argumentation fußt auf der soziologischen Theorie Randall Collins, der in *The Sociology of Philosophies* (1979) davon ausgeht, dass innovative Beiträge einer Gesellschaft nur in Form von Gruppendynamiken und durch den Austausch zwischen einzelnen Mitgliedern beziehungsweise Gruppen untereinander zustande kommen können. Die über Ländergrenzen hinweg, sowohl auf schriftlicher als auch auf mündlicher Ebene stattfindende Konversation über das (nach Pierre Bourdieu) kulturelle Kapital führt Collins auf affektiv-dynamische Prozesse innerhalb einer Gesellschaft zurück. Siehe hierzu Collins, Randall: *The Sociology of Philosophies. A Global Theory of Intellectual Change*, Cambridge/ Massachusetts/ London 1998 [1979], S. 30 f.

**6** Die von Dickerman kuratierte Ausstellung wurde dafür kritisiert, dass sie der Selbststilisierung der Künstler\*innen als *Erfinder\*innen* der Abstraktion zu viel Bedeutung beimesse und zu wenig auf die vorherigen Entwicklungen abstrakter Tendenzen innerhalb der Malerei eingehe, die bereits im 19. Jahrhundert in der Landschaftsmalerei, beispielsweise im Werk des englischen Malers William Turner (1775–1851) zu finden sind. Siehe hierzu beispielhaft von Brevern, Jan: *Heldengeschichte der Kunstmoderne. Die kürzlich zu Ende gegangene New Yorker Ausstellung *Inventing Abstraction* folgte der heroischen Selbsteutung der Maler und vermied die unbefangene Historisierung*. In:

Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30. April 2013, S. 3 sowie Rosenberg, Raphael/ Hollein, Max (Hgg.): *Turner – Hugo – Moreau. Entdeckung der Abstraktion*, Ausst.kat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 2007–2008, München 2007, S. 113 ff.

**7** Es handelt sich hierbei um *Abstract Painting. Test for Chrome Yellow*, um 1914, Öl auf Leinwand, 44,1 x 38,7 cm, Tate Gallery of Modern Art, London und *Composition*, um 1914, Öl und Gouache auf beschnittenem und geklebtem Papier, 55,1 x 43,7 cm, Museum of Modern Art, New York, The Joan and Lester Avnet Collection.

**8** Siehe hierzu auch den chronologischen Lebenslauf der Künstlerin im Anhang dieser Arbeit, S. 95–97.

**9** Siehe hierzu Fry, Roger. *Independent Gallery: Vanessa Bell and Othon Friesz*, *The New Statesman*, 3. Juni 1922. Reproduziert in: Ders.: *A Roger Fry Reader*, hrsg. v. Christopher Reed, Chicago/ London 1996, S. 347–350.

**10** Siehe hierzu Shone, Richard (Hg.): *The Art of Bloomsbury*, Ausst.kat. Tate Gallery, London, 1999–2000, London 1999 sowie Spalding, Frances: *Vanessa Bell. Portrait of the Bloomsbury Artist*, London 1983.

**11** Siehe hierzu Brockington, Grace: *„Lavender Talent“ or „The Most Important Woman Painter in Europe“? Reassessing Vanessa Bell*. In: *Art history* 36 (2013), Heft 1, S. 128–153 sowie Tickner, Lisa: *Studland Beach, Domesticity, and „Significant Form“*. In: *Representations* 65 (1999), S. 63–92.

**12** Die Kurzbiografien Frys und Grants finden sich im Anhang dieser Arbeit, S. 98 f.

## VANESSA BELL UND DER POST-IMPRESSIONISMUS IN ENGLAND

**13** Bell, Vanessa: *Memories of Roger Fry*. In: *Sketches in Pen and Ink*, hrsg. v. Lia Giachero, London 1997, S. 117–147, hier S. 126.

**14** Eine Kurzbiografie Clive Bells findet sich im Anhang dieser Arbeit, Kapitel XI. Nachfolgend wird Vanessa Bell mit ihrem Nachnamen genannt, während Clive Bell mit C. Bell abgekürzt wird.

**15** Spalding 1983, S. 84–86.

**16** Leaper, Hana: *Between London and Paris*. In: Milroy, Sarah/ DeJardin, Ian A.C. (Hgg.): *Vanessa Bell*, Ausst.kat. Dulwich Picture Gallery, London, 2017, London/ New York 2017, S. 41–53, hier S. 45.

## Von viktorianischen Konventionen zur Avantgarde Londons – Zur Ausbildung und zum künstlerischen Frühwerk Vanessa Bells

**17** Bells Geschwister waren Julian Thoby Stephen (1880–1906), Virginia Stephen (1882–1941, später Woolf) und Adrian Leslie Stephen (1883–1948). Siehe hierzu auch die chronologische Darstellung der Biografie der Künstlerin in Bell, Vanessa: *Selected Letters of Vanessa Bell*, hrsg. v. Regina Marler, London 1993, S. XXIX–XXXIX.

**18** Spalding, Frances: *Virginia Woolf. Leben, Kunst & Visionen*, München/ Berlin 2016, S. 28 sowie Spalding 1983, S. 7.

**19** Ebd., S. 18 f. sowie Bell, Vanessa: *Life at Hyde Park Gate after 1897*. In: *Sketches in Pen and Ink* 1997, S. 67–81, hier S. 73.

**20** Zudem ist bekannt, dass Bell für kurze Zeit von dem Porträtmaler Sir Arthur Stockdale Cope (1857–1940) unterrichtet wurde. Siehe hierzu Bell, *Selected Letters* 1993, S. XXIX sowie Spalding 1983, S. 17 f.

**21** Spalding 1983, S. 15 f. sowie Leaper, Hana: *Between London and Paris*. In: *Ausst.kat. London 2017*, S. 42 f. Bells Bruder, Thoby Stephen, starb bereits 1906 an Typhus. Weitere Schicksalsschläge im Leben der Künstlerin folgten mit dem frühen Tod ihres Sohnes Julian (1936) und dem Suizid Virginia Woolfs (1941).

**22** Ebd., S. 41.

**23** Ebd. In einem Brief an ihre Kommilitonin Margery Snowden beschrieb Bell Sargents künstlerische Schwerpunktsetzungen während ihrer Ausbildung an der Royal Academy of Arts: „Sargent is teaching most astonishingly well at the R.A. [...] He gives lessons as you said he did, that would apply to any painting. They're chiefly about tone. He insists upon thick paint and makes one try to get the right tone at once. Apparently the drawing is to be got entirely by painting thickly the different tones, which doesn't sound very clear. He

generally tells me that my things are too grey. The one thing he is down upon is when he thinks anyone is trying for an effect regardless of truth.“ (Vanessa Bell an Margery Snowden, Oktober–November 1903. In: Bell, *Selected Letters* 1993, S. 11–12, hier S. 11)

**24** Bell, Vanessa: *Memories of Roger Fry*. In: *Sketches in Pen and Ink* 1997, S. 128.

**25** Leaper, Hana: *Between London and Paris*. In: *Ausst.kat. London 2017*, S. 43 sowie Bell, Vanessa: *Memories of Roger Fry*. In: *Sketches in Pen and Ink* 1997, S. 129: „But one's chief source was Maclair's tiny book about the Impressionists. How one pored over those absurd little reproductions which gave one hardly any idea, yet which seemed to suggest that after all living painters might be as alive as dead and that there was something besides the lovely quality of old paint to be aimed at, something fundamental and permanent and as discoverable now as in any other age. But above one were the professors saying, „Draw for seven years – learn anatomy and chemistry and the use of the stump' and in the galleries were their works.“ Maggie Humm hat darauf hingewiesen, dass in Maclairs Überblick zur impressionistischen Malerei um die Jahrhundertwende einige Überschneidungen mit Bells Positionen auszumachen sind; beispielsweise der Einbezug weiblicher Kunstschaffender sowie die positive Bewertung antiliterärer Künstler\*innen wie Degas oder Monet. Bell verschweige jedoch in ihren Ausführungen zu Maclair dessen nationalistische wie spätere antisemitische Äußerungen. Siehe hierzu Humm, Maggie: *Bloomsbury and the Arts*. In: Ryan, Derek/ Ross, Stephen (Hgg.): *The Handbook to the Bloomsbury Group*, London u.a. 2018, S.45–59, hier S. 53.

**26** Spalding 2016, S. 49 sowie Todd, Pamela: *Die Welt von Bloomsbury*, Berlin 1999, S. 33–36. Grant fand durch seinen Cousin Strachey Zugang zur Gruppe, während die weiteren ursprünglichen Mitglieder, die sich im Haus der Geschwister Stephen trafen, in Cambridge – sowohl am Trinity College als auch am King's College – studiert hatten. Zu den festen Mitgliedern der Gruppe gehörten Clive und Vanessa Bell, Dora Carrington, Frederick Etchells, Roger Fry, David Garnett, Duncan Grant, Mary Hutchinson, John Maynard Keynes, Thoby Stephen, Saxon Syndey-Turner, Leonard und Virginia Woolf. Für eine ausführliche Liste aller bekannter Mitglieder siehe Wilhelmi, Christoph:

Künstlergruppen in West- und Nordeuropa einschließlich Spanien und Portugal seit 1900. Ein Handbuch, Stuttgart 2006, S. 80 f.

**27** Die informellen Treffpunkte des Clubs, der sowohl aus Maler\*innen und Laienmitgliedern bestand, bildeten der Wohnort der Geschwister Stephen und das Atelier des Malers Henry Lamb. Die Gruppierung bot insbesondere weiblichen Kunstschaaffenden die Möglichkeit, sich zu vernetzen und an der Gestaltung der modernistischen Bewegung teilzuhaben, die ihnen in anderen Institutionen und Gruppen verwehrt oder erschwert wurde. Siehe hierzu Shone, Richard: *The Friday Club*. In: *The Burlington Magazine* 117, Heft 866 (1975), S. 278–284 sowie Gillespie, Diane F.: *The Sisters' Arts. The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*, New York 1988, S. 36.

**28** Diese Bezeichnung erhielt die Gruppe um 1910 von Molly McCarthy (Lebensdaten nicht bekannt), während der Literatur- und Theaterkritiker Desmond McCarthy (1877–1952) zuvor den Begriff der *Bloomsbury Group* geprägt hatte. Siehe hierzu Rosenbaum, Stanford Patrick (Hg.): *The Bloomsbury Group. A Collection of Memoirs, Commentary and Criticism*, London 1975, S. 127 sowie Bell, Vanessa: *Notes on Bloomsbury*. In: *Sketches in Pen and Ink* 1997, S. 95–114, hier S. 103.

**29** Wilhelmi 2006, S. 79 sowie Jetic, Karolina: *Literatur und moderne Bilderfahrung. Zur Cézanne-Rezeption in der Bloomsbury Group*, München/ Paderborn 2011 (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste* 118), S. 24–27.

**30** Virginia Woolf thematisierte sowohl in literarischen wie philosophischen Texten Konzepte des friedvollen und gleichberechtigten Zusammenlebens (wie etwa in *A Room of One's Own*, 1929, *Three Guineas*, 1938 und *Thoughts on Peace in an Air Raid*, 1940); Vanessa Bells um 1914 entstandene Collage *A Triple Alliance* (University of Leeds Art Collection, siehe Abb. 14) ist vor dem Hintergrund des Ausbruchs des Ersten Weltkrieges häufig als kriegskritische Äußerung der Künstlerin gedeutet worden. Einige Mitglieder wie Duncan Grant verweigerten den Kriegsdienst. Siehe hierzu weiterführend Ayers, David: *Bloomsbury and Politics*. In: *The Handbook to the Bloomsbury Group* 2018, S. 253–263 sowie Brockington, Grace: *Above the Battlefield. Modernism and the Peace Movement in Britain. 1900–1918*, New Haven u.a. 2010, S. 78 f. sowie

Dies.: *The Omega and the End of Civilisation. Pacifism, Publishing and Performance in the First World War*. In: Gerstein, Alexandra (Hg.): *Beyond Bloomsbury. Designs of the Omega Workshops 1913–19*, Ausst.kat. The Courtauld Gallery London, 2009, London 2009, S. 61–70, hier S. 62.

**31** Zu den Zusammenhängen von finanzieller und intellektueller Freiheit als Schriftstellerin (und Künstlerin) siehe insbesondere Woolf, Virginia: *A Room of One's Own*, London 1935 [1929], S. 6 : „All I could do was to offer you an opinion upon one minor point – a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction [...]“ Für eine ausführliche Schilderung der Frauenrechtsbewegung in England siehe Karl, Michaela: *Votes for Women. England: Suffragisten und Suffragetten*. In: Dies.: *Die Geschichte der Frauenbewegung*, Stuttgart 2011, S. 61–77.

**32** In ihrer ursprünglichen Form bestand die Gruppe bis ca. 1936, löste sich jedoch durch den Ausbruch des Zweiten Weltkrieges allmählich auf, wenngleich Freundschaften und Partnerschaften auch darüber hinaus fortbestanden, wie beispielsweise im Fall von Grant, Fry und Bell, deren künstlerische wie partnerschaftliche Beziehung für den Schaffungsweg der Künstlerin von zentraler Bedeutung war. Siehe hierzu weiterführend Wilhelmi 2006, S. 80 sowie Avery, Todd: *Bloomsbury and Sexuality*. In: *The Handbook to the Bloomsbury Group* 2018, S. 17–29, hier S. 22 f. sowie Milroy, Sarah: *Some Rough Eloquence*. In: *Ausst.kat. London* 2017, S. 25–39.

**33** Bell, Vanessa: *Notes on Bloomsbury*. In: *Sketches in Pen and Ink* 1997, S. 105.

**34** Hagen, Benjamin D.: *Bloomsbury and Philosophy*. In: *The Handbook to the Bloomsbury Group* 2018, S. 135–150, hier S. 135.

**35** Siehe hierzu Nünning, Vera: *Die Ästhetik Virginia Woolfs. Eine Rekonstruktion ihrer philosophischen und ästhetischen Grundanschauungen auf der Basis ihrer nichtfiktionalen Schriften*, Frankfurt a. M. 1990, S. 125 f. sowie Moore, G.E.: *Principia Ethica*, hrsg. v. Thomas Baldwin, Cambridge 1993 [1903], S. 191 sowie S. 252: „Admirable mental qualities do [...] consist very largely in an emotional contemplation of beautiful objects; and hence the appreciation of them will consist essentially in the contemplation of such contemplation.“

It is true that the most valuable appreciation of persons appear to be that which consists in the appreciation of their appreciation of other persons [...].“

**36** Leaper, Hana: *Between London and Paris*. In: *Ausst.kat. London 2017*, S. 43 f. sowie Caws, Mary Ann/Wright, Sarah Bird: *Bloomsbury and France. Art and Friends*, Oxford 2000, S. 155.

**37** Elkin, Lauren: *Bloomsbury and Feminism*. In: *The Handbook to the Bloomsbury Group 2018*, S. 109–120, hier S. 115–118.

**38** Zur Etablierung einer modernen Porträtmalerei im *Œuvre Bells* siehe weiterführend Spalding, Frances: *Among Friends. Vanessa, Virginia and the Modern Portrait*. In: *Ausst.kat. London 2017*, S. 65–71.

**39** Brockington 2013, S. 138–140. Zur Typologie und Geschichte des Konversationsstückes siehe Praz, Mario: *Conversation Pieces. A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*, London 1971, S. 33 f.

**40** Dies mag auch der Grund dafür sein, dass neben den Briefen und den Kurzmemoiren der Künstlerin nur wenige schriftlich fixierte, kunsttheoretische Äußerungen Bells existieren. Siehe hierzu Gillespie 1988, S. 37 sowie Vanessa Bell an Roger Fry, 23. November 1911. In: Bell, *Selected Letters 1993*, S. 111–113, hier S. 112 (Hervorhebungen V.B.): „I *musn't* write you letters of art criticism though! Why can't we go to these things together? Then you'd get the benefit of my views not on paper.“

**41** Humm, Maggie: *Bloomsbury and the Arts*. In: *The Handbook to the Bloomsbury Group 2018*, S. 46 sowie Bourriaud, Nicolas: *Esthétique relationnelle*, Dijon 1998, S. 14 und S. 23 (Hervorhebungen N.B.): „La possibilité d'un art *relationnel* (un art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social, plus que l'affirmation d'un espace symbolique autonome et *privé*), témoigne d'un bouleversement radical des objectifs esthétiques, culturels et politiques mis en jeu par l'art moderne.“ Die Theorien Bourriauds sind eng mit dem Konzept der *Art Worlds* von Howard S. Becker verbunden, welches ebenso für das Verständnis des Lebens- und Kunstkonzepts des Bloomsbury-Zirkels herangezogen werden kann. Der Begriff der sogenannten *Kunstwelten* basiert auf der Vorstellung, dass Kunstwerke das Ergebnis einer

kollektiven, durch mehrere Akteur\*innen geprägten Arbeit seien und weniger das Produkt eines einzelnen genialen Kunstschaffenden. Siehe hierzu Becker, Howard S.: *Art Worlds*. 25th Anniversary ed., updated and expanded, Berkeley 2008 [1982].

Paris in London – Der Post-Impressionismus und seine Bedeutung für die moderne Malerei im England der 1910er Jahre

**42** Eine Kurzbiografie der Schriftstellerin findet sich im Anhang dieser Arbeit, S. 100.

**43** Woolf, Virginia: *Mr. Bennett and Mrs. Brown* [1924]. In: Dies.: *Collected Essays*, Bd. 1, London 1966, S. 319–337, hier S. 320. Der Essay wurde am 18. Mai 1924 erstmals in Cambridge vorgetragen.

Die post-impressionistischen Ausstellungen von 1910 und 1912

**44** Bruneau-Rumsey, Anne-Pascale: *Les expositions postimpressionnistes et leur réception*. In: Colau, Jean-François (Hg.): *Conversation anglaise. Le groupe de Bloomsbury*, *Ausst.kat. Musée d'Art et d'Industrie André Diligent, Roubaix 2009, Paris 2009*, S. 63–74, hier S. 63 f. 1905 hatte der Pariser Galerist Paul Durand-Ruel eine mit etwa 300 Werken ausgestattete Ausstellung impressionistischer Maler\*innen aus Frankreich kuratiert.

**45** Fry, Roger: *The Post-Impressionists*. In: Ders. (Hg.): *Manet and the Post-Impressionists*, *Ausst.kat. Grafton Galleries London, 1910–1911, London 1910*, S. 7–13, hier S. 8.

**46** Fry, Roger: *The Post-Impressionists*. In: *Ausst.kat. London 1910–1911*, S. 10: „He [Manet, C.B.] was a revolutionary in the sense that he refused to accept the pictorial convention of his time. [...] Instead of accepting the convention of light and shade falling upon objects from the side, he chose what seemed an impossibly difficult method of painting, that of representing them with light falling upon them. This led to a very great change in the method of modelling, and to a simplification of planes in his pictures which



resulted in something closely akin to simple linear designs.”

**47** Bruneau-Rumsey, Anne-Pascale: Les expositions postimpressionnistes et leur réception. In: Ausst.kat. Roubaix 2009, S. 63 f. sowie Fry, Roger: Ausst.kat. 1910, S. 10.

**48** Henri Matisse, *La fille aux yeux verts*, 1908, 66,4 x 50,8 cm, San Francisco Museum of Modern Art. Abgebildet in Robins, Anna Gruetzner (Hg.): *Modern Art in Britain. 1910–1914*, Ausst.kat. Barbican Art Gallery London, 1997, London 1997, S. 43, Kat.Nr. 12.

**49** Bruneau-Rumsey, Anne-Pascale: Les expositions postimpressionnistes et leur réception. In: Ausst.kat. Roubaix 2009, S. 67 sowie Fry, Roger: *Post Impressionism*. In: *The Fortnightly Review*, 1. Mai 1911. Reproduziert in: *A Roger Fry Reader 1996*, S. 99–110.

**50** Fry, Roger: *Post Impressionism* [1911]. Reproduziert in: *A Roger Fry Reader 1996*, S. 107.

**51** Bruneau-Rumsey, In: Ausst.kat. Roubaix 2009, S. 64. Bruneau-Rumsey hat darauf hingewiesen, dass die Ausstellung von 1910 in Pressebeiträgen als weiterer Angriff auf die viktorianisch geprägte Gesellschaft Englands aufgefasst wurde, die angesichts der bereits durch die Suffragetten-Bewegung sowie die parallel ablaufenden konstitutionellen Veränderungen innerhalb der Regierung in den vorangegangenen Jahren in Frage gestellt wurde.

**52** Siehe hierzu exemplarisch Weld-Blundell, C.J.: *Review of Manet and the Post-Impressionists*, *The Times*, 7. November 1910, S. 12. Zitiert nach Tartaglia, Elisabetta: *Roger Fry and Post-Impressionism. The First and the Second Post-Impressionist Exhibition: London, 1910, 1912*. In: *Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze. Lettere ed Arti in Padova* 3 (2008), S. 165–194, hier S. 178: Die im Rahmen der Ausstellung gezeigten Werke repräsentierten nach Weld-Blundell eine Kunst „which threw away all that the long developed skill of past artists had acquired [and rejected] all that civilization has done.“ Für eine übersichtliche Zusammenfassung der verschiedenen Pressestimmen siehe Tartaglia 2008, S. 176 ff.

**53** In der Einleitung des Ausstellungskatalogs von 1912 begrenzt Fry die Ausdehnung der postimpressionistischen Kunst auf Frankreich, England und Russland, die im Gegensatz zu ähnlichen Entwicklungen in Deutschland, der Schweiz,

Österreich-Ungarn oder Italien eine in ihren Zielen stärker übereinstimmende Avantgarde bilden würden. Siehe hierzu Fry, Roger: *Introduction*. In: Ausst.kat. London 1912, S. 19.

**54** Repräsentierte Künstler\*innen der französischen Sektion waren Pierre Bonnard, Georges Braque, Paul Cézanne, André Derain, Othon Friesz, Auguste Herbin, André Lhote, André Marchand, Henri Matisse, Pablo Picasso, Kees Van Dongen und Maurice de Vlaminck. Siehe hierzu Ausst.kat. London 1912 sowie Tartaglia 2008, S. 172.

**55** Spalding 1983, S. 113 f. sowie Tobin, Claudia: *Test for Chrome Yellow. The Eloquence of Colour*. In: Brockington, Grace (Hg.): *In Focus: Abstract Painting c. 1914 by Vanessa Bell*, Tate Research Publication 2017. URL: <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/abstract-painting-vanessa-bell> (06.04.2020).

**56** Tobin, Claudia: *Test for Chrome Yellow. The Eloquence of Colour*. In: *In Focus: Abstract Painting c. 1914 by Vanessa Bell*, 2017 sowie Beechey, James: *Defining Modernism. Roger Fry and Clive Bell in the 1920s*. In: Ausst.kat. London 1999–2000, S. 39–51, hier S. 45 f. In der Darstellung des nach Tobin und Shone Bell zuzuschreibenden Gemäldes sind mit leichten Abänderungen in der Komposition und teilweise abgeschnittenen Matisse's *Le Luxe II* (1907, Öl auf Leinwand, 210 x 139 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen) und *L'Atelier Rouge* (1911, Öl auf Leinwand, 162 x 130 cm, Museum of Modern Art, New York) zu erkennen.

**57** Fry, Roger: *The French Group*. In: Ders. (Hg.): *Second Post-Impressionist Exhibition. British, French and Russian Artists*, Ausst.kat. Grafton Galleries London, 1912, London 1912, S. 25–29, hier S. 27. Eine Online-Version des Katalogs stellt das *Institut national d'histoire de l'art* in Paris zur Verfügung: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/35311-second-post-impressionist-exhibition-grafton-galleries-oct-5-dec-31-1912> (06.04.2020).

**58** Von den im Katalog gelisteten Werken ist lediglich *The Spanish Lady* mit Sicherheit zuordbar. Es handelt sich zudem um Bells erstes verkauftes Gemälde. Siehe hierzu Ausst.kat. London 1912, Kat.Nr. 77, 109, 119, 155.

## Vanessa Bells Studland Beach von 1912 im Kontext kunsttheoretischer Positionen zur modernen Malerei

**59** In den Archiven der Tate Gallery wird ein Kompendium von Fotografien aufbewahrt, die die Strandaufenthalte dokumentieren. Siehe hierzu die Abbildungen in Ausst.kat. London 2017, S. 166.

**60** Vanessa Bell, *The Bathers*, 1911, Öl auf Leinwand, 76,2 x 101,2 cm, Privatsammlung. Das Werk ist abgebildet in Spalding 1983, o.S.

**61** In dem Ausstellungskatalog von 1910 finden sich unter den präsentierten Werken Cézannes das Gemälde *Baigneurs* (o.J., geliehen von Bernheim Jeune & Cie, Paul Cassirer und Paul Durand-Ruel) sowie *Adam et Eve* von Paul Gauguin (o.J., Leihgabe der Galerie von Eugène Druet), welche Bell möglicherweise als Vorbilder gedient haben könnten. Siehe hierzu Fry, Roger (Hg.): *Manet and the Post-Impressionists*, Grafton Galleries London, 1910–1911, London 1910, S. 17.

**62** Vanessa Bell, *The Beach. Studland*, 1910–11, Öl auf Holz, 25,4 x 33 cm, Privatsammlung. Siehe hierzu Tickner 1999, S. 64, Abb. 1.

**63** Piero della Francesca (um 1410-1492), *Madonna della Misericordia*, um 1445, 134 x 91 cm, Öl auf Holz, Borgo San Sepolcro, Pinacoteca Comunale.

**64** Spalding 1983, S. 124 sowie Tickner 1999, S. 68.

**65** Brockington 2013, S. 136.

**66** Zur philosophischen Lesart dieser Leerstellen im Anschluss an Moore siehe Hagen, Benjamin D.: *Bloomsbury and Philosophy*. In: *The Handbook to the Bloomsbury Group* 2018, S. 143–145.

**67** Tickner 1999, S. 68.

**68** Vanessa Bell an Leonard Woolf, 22. Januar 1913. In: Bell, *Selected Letters* 1993, S. 133 f.

**69** Fry, Roger: *The French Group*. In: Ausst.kat. London 1912, S. 26.

**70** Fry, Roger: *Essay in Aesthetics* [1909]. In: Ders.: *Vision and Design*, New York 1956 [1920], S. 16–38, hier S. 20 f. Eine zu detailgetreue Darstellung nach der Natur würde, so Fry, das emotionale Potenzial der

künstlerischen Arbeit verringern. Ein besonders ausdrucksstarkes Werk müsse daher einen abstrakten und größtenteils generalisierenden Charakter aufweisen. Siehe hierzu Spalding, Frances: *Roger Fry as Painter*. In: Bradshaw, Tony (Hg.): *A Bloomsbury Canvas. Reflections on the Bloomsbury Group*, Aldershot 2001, S. 31–36, hier S. 33.

**71** Klein, Jürgen: *Literaturtheorie und englischer Modernismus im frühen 20. Jahrhundert*, Essen 1991, S. 161.

**72** Ebd.

**73** Jeftic 2011, S. 70.

**74** Fry verwendete den Begriff der *Significant Form* bereits 1911, um die Gemälde Cézannes zu beschreiben, C. Bell definierte und publizierte den Begriff in Hinblick auf die gesamte Bewegung des Post-Impressionismus. Siehe hierzu Tickner 1999, S. 69.

**75** Bell, Clive: *Art*, New York 1916, S. 6–7.

**76** Fry, Roger: *The New Movement in Art in Its Relation to Life. A Lecture Given at the Fabian Society Summer School*. In: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 31 (1917), Heft 175, S. 162–168, hier S. 167.

**77** Affron, Matthew: *Decoration and Abstraction in Bloomsbury*. In: Ausst.kat. New York 2012–2013, S. 182–187, hier S. 182 sowie Giachero, Lia: *To Daylight from Darkness. Vanessa Bell as an Artist*. In: *Sketches in Pen and Ink* 1997, S. 167–184, hier S. 178 sowie *Vanessa Bell an Virginia Woolf*, 6. Februar 1913. In: Bell, *Selected Letters* 1993, S. 136–137, hier S. 137: „Roger was here Sunday and the air is teeming with discussion on Art. They think they are getting further. I don't know. Roger's views of course are more mature than ours. He is at one pole and Clive at the other and I come somewhere in between on a rather shaky foothold, but none of us really agree with Leonard, whatever he may say to the contrary, and Duncan tells me it is a gross libel to say that he does either.“

**78** Tickner 1999, S. 80.

**79** Ebd., S. 79 f. sowie Brockington 2013, S. 136.

## TO CHANGE EVERYTHING INTO COLOUR – BELLS ABSTRAKTE MALEREI UND DIE MODERNE BILDERFAHRUNG

**80** Brockington, Grace: Relationships. Formal, Creative and Political. In: *In Focus: Abstract Painting c. 1914 by Vanessa Bell*, 2017 sowie Spalding, Frances: Among Friends. Vanessa, Virginia and the Modern Portrait. In: *Ausst.kat. London 2017*, S. 66.

**81** Brockington, Grace: The Painting. In: *In Focus: Abstract Painting c. 1914 by Vanessa Bell*, 2017. Brockington stützt sich hierbei auf die rückblickende Aussage Duncan Grants in einem Interview mit dem Kurator David Blayney Brown im Jahr 1976. Grant gibt in dem Interview an, dass Bell durch ihren gegenseitigen Austausch begann, selbst mit einer abstrakten Formensprache zu experimentieren. Die Künstlerin berichtete zudem in einem Brief an Roger Fry, den sie Ende August 1914 verfasste, von Grants Werk. Siehe hierzu Vanessa Bell an Roger Fry, 24. August 1914. In: *Bell, Selected Letters 1993*, S. 169–170, hier S. 169.

**82** Shone, Richard: *Bloomsbury Portraits. Vanessa Bell, Duncan Grant, and their Circle*, Oxford 1976, S. 146.

**83** Für eine ausführliche Auflistung der Provenienz- und Ausstellungshistorie der einzelnen Werke des abstrakten Korpus siehe Anhang, S. 101 ff.

**84** Brockington, Grace: The Painting. In: *In Focus: Abstract Painting c. 1914 by Vanessa Bell*, 2017.

**85** Vanessa Bell an Roger Fry, 19. September 1923. In: *Bell, Selected Letters 1993*, S. 272–273 (Hervorhebungen von der Verfasserin vorgenommen).

**86** Fry, Roger: The French Group. In: *Ausst.kat. London 1912*, S. 27. Wenngleich Picassos kubistische Werke laut Fry auf plastischen Gestaltungskriterien beruhten und er Matisse's koloristische Arbeiten als gegensätzliche Tendenz beschrieb, so einte die beiden Künstler deren starke Rezeption unter jüngeren zeitgenössischen Maler\*innen, weshalb sie die Ideale der post-impressionistischen Bewegung für Fry besonders gut verdeutlichten.

## Die abstrakten Gemälde

**87** *Ausst.kat. London 1999–2000*, S. 160, Kat. Nr. 83.

**88** Die verwendeten Titel stützen sich auf die im Ausstellungskatalog der Dulwich Picture Gallery (2017) genannten Angaben. Siehe *Ausst.kat. London 2017*.

**89** Für eine ausführliche Auflistung der Provenienz- und Ausstellungshistorie der abstrakten Werke siehe Anhang, S. 101 ff.

## Von der Reduktion der Form und der Intensität der Farbe – Bell, Matisse und die Weiterführung der post-impressionistischen Formensprache

**90** Fry, Roger: The French Group. In: *Ausst.kat. London 1912*, S. 27. Eine ähnliche Stilisierung der beiden Künstler zur Opposition von Kolorismus und Formalismus, deren Arbeiten jedoch dennoch im Zeichen einer modernen, zur Abstraktion hinführenden Malerei stehen, findet sich auch in dem 1912 erstmalig publizierten Manifest *Über das Geistige in der Kunst* von Wassily Kandinsky. Siehe hierzu Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*, rev. Neuaufl. hrsg. v. Jelena Hahl-Fontaine, Bern 2004 [1912], S. 56: „Matisse – Farbe. Picasso – Form. Zwei große Weisungen auf ein großes Ziel.“

**91** Rubin, Adrienne: From Impressionism to Post-Impressionism. Continuities in Roger Fry's Concept of Aesthetic Perception. In: *Nineteenth-Century Art Worldwide* 14, Heft 2 (2015). URL: <http://www.19thc-artworldwide.org/summer15/rubin-on-continuities-in-roger-fry-s-concept-of-aesthetic-perception> (07.04.2020).

**92** Rubin 2015.

**93** Fry, Roger: The French Group. In: *Ausst.kat. London 1912*, S. 27.

**94** Matisse bewohnte zu diesem Zeitpunkt ein Atelier am Pariser Quai Saint-Michel. Bell besichtigte das Atelier gemeinsam mit Fry und C. Bell 1914. Weitere Werke von Matisse lagen ihnen bei den anschließenden Besuchen von Michael und Sarah Stein sowie in den Galerien von Daniel-Henry Kahnweiler und Ambroise Vollard vor. Siehe hierzu die Angaben aus der von

Robins angefertigten Chronologie in Ausst.kat. London 1997, S. 184.

**95** Vanessa Bell an Duncan Grant, 25. März 1914. In: Bell, Selected Letters 1993, S. 160–162, hier S. 160 f.

**96** Tobin, Claudia: Test for Chrome Yellow. The Eloquence of Colour. In: *In Focus: Abstract Painting c. 1914* by Vanessa Bell, 2017.

**97** Ebd.

**98** Ebd. Bell bezieht sich hier vermutlich auf folgendes Werk von Henri Matisse: *L'Atelier Rose*, 1911, Öl auf Leinwand, 179,5 x 221 cm, Pushkin Museum, Moskau.

**99** Ebd.

**100** Fry, Roger: Art. The Grafton Gallery. An Apologia. In: *The Nation*, 9. November 1912. Reproduziert in Bullen, J.B. (Hg.): *Post-Impressionists in England*, London/ New York 1988, S. 390–395, hier S. 393.

**101** Fry, Roger: The French Group. In: Ausst.kat. London 1912, S. 26 f.

**102** Brockington, Grace: Relationships. Formal, Creative and Political. In: *In Focus: Abstract Painting c. 1914* by Vanessa Bell, 2017.

**103** Fry, Roger: The French Group. In: Ausst.kat. London 1912, S. 27.

**104** Spurling, Hilary: Material World. Matisse, his Art and his Textiles. In: Breuer, David (Hg.): *Matisse, his Art and his Textiles. The Fabric of Dreams*, Ausst.kat. Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis/ Royal Academy of Arts, London/ The Metropolitan Museum of Art, New York 2004–2005, London 2004, S. 24–33, hier S. 14 f.

**105** Troy, Virginia Gardner: *The Modernist Textile. Europe and America. 1890–1940*, Aldershot 2006, S. 68.

**106** Matisse, Henri: Notes d'un peintre [1908]. In: Ders.: *Écrits et propos sur l'art*, hrsg. v. Dominique Fourcade, Paris 1978, S. 40–53, hier S. 42.

**107** 1910 reiste sie gemeinsam mit Fry mit dem Orientexpress in die Türkei, von wo sie Töpferwaren und verschiedene Textilien nach London mitbrachten. Zwischen 1911 und 1914 besichtigte sie Venedig, Rom und Ravenna sowie 1912 die Sonderbund-Ausstellung

in Köln. Siehe hierzu Leaper, Hana: *Between London and Paris*. In: Ausst.kat. London 2017, S. 49.

**108** Fry, Roger: The Munich Exhibition of Mohammedan Art [1910]. In: *Vision and Design 1956 [1920]*, S. 124.

**109** Die 1910 auf dem ehemaligen Münchner Messegelände präsentierte Ausstellung der sogenannten Meisterwerke muhammedanischer Kunst machte eine Bandbreite kultureller Objekte aus verschiedensten künstlerischen Epochen islamisch geprägter Kulturkreise in der europäischen Kunstwelt bekannt und stand in engem Zusammenhang mit der Entwicklung der westlichen, modernistischen Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Fry besuchte die Ausstellung und brachte den Künstler\*innen des Bloomsbury-Kreises die dekorative und ornamentale Kunst außereuropäischer Kulturen und in diesem Fall der sogenannten islamischen Kunst näher, die hier mit dem Begriff der *muhammedanischen Kunst* gemeint ist. Siehe hierzu Shalem, Avinoam: *The 1910 Exhibition Meisterwerke muhammedanischer Kunst Revisited*. In: Lermer, Andrea (Hg.): *After One Hundred Years. The 1910 Exhibition Meisterwerke muhammedanischer Kunst Reconsidered*, Leiden 2010, S. 3–16, hier S. 3 f.

## A Poet in Colour – Zur Bedeutung der Farbe in Bells Malerei

**110** Bell, Vanessa: Lecture Given at Leighton Park School. In: *Sketches in Pen and Ink 1997*, S. 157.

**111** Bells Haltung gegenüber künstlerischen Arbeiten von Kindern ist typisch für die formalistische Bewegung in der Malerei, die sich auch für die Entwicklung einer abstrakten Formensprache, die den Blick auf das subjektive Empfinden des/der Kunstschaffenden legt, als besonders ergiebig erweist, denn „[i]m Unterschied zur sprachlichen Kommunikation steht die Kinderzeichnung für die Erfahrung des Kindes selbst ein, da das Zeichnen – im Unterschied zur Sprache – weit weniger der Logik der Nachahmung gehorcht und seine Entwicklung sich in sehr viel geringerem Maße an den Vorgaben und Erwartungen der Erwachsenen ausrichtet. Sie dient – mit Piaget gesprochen – nicht so sehr der Akkommodation *an die* Welt als der Assimilierung *der* Welt an den kindlichen Horizont [...]“ (Wittmann, Barbara: *Bedeutungsvolle Kritzeleien. Eine*

Kultur- und Wissensgeschichte der Kinderzeichnung. 1500–1950, Zürich 2018, S. 10)

**112** Bell, Vanessa: Lecture Given at Leighton Park School. In: *Sketches in Pen and Ink* 1997, S. 157 f.

**113** Ebd., S. 164.

**114** Tobin, Claudia: Bloomsbury's Conversation in Colour. In: *Charleston Press* 2 (2019), S. 42–51, hier S. 44.

**115** Der Streit um die Vorrangstellung der Form, welche dem kompositionellen Arrangement (Zeichnung) entspricht, und der farblichen Gestaltung in der Malerei geht auf eine lange Tradition innerhalb kunsttheoretischer Diskurse zurück. Bereits in der Aristotelischen Poetik ist eine solche Gegenüberstellung zu beobachten, die sich in der italienischen Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts konkretisierte: Giorgio Vasari nobilitierte in seinen erstmals 1550 veröffentlichten Künstler\*innenbiografien (*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*) die Zeichnung (*Disegno*) als notwendig geistige Vorstufe des (gemalten) Kunstwerks, was einerseits die Abwertung der Farbe und andererseits eine Stilisierung der Malerei als vorrangig geistige Tätigkeit zur Folge hatte. Siehe hierzu von Rosen, Valeska: *Disegno und Colore*. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2011, S. 94–96, hier S. 94 f.

**116** Tobin 2019, S. 44.

**117** C. Bell 1916, S. 11 f.

**118** Fry, Roger: *Essay in Aesthetics* [1909]. In: *Vision and Design* 1956 [1920], S. 35.

**119** Fry, Roger: *Cézanne. A Study of his Development*, London 1927, S. 12. Zitiert nach Jeftic 2011, S. 74: „It is in his colour that we must look, perhaps, for the most fundamental quality and the primary inspiration of his plastic creation. His colour is the one quality in Cézanne which remains supremely great under all conditions.“

**120** Jeftic 2011, S. 75.

**121** Ebd., S. 75 f.

**122** Ebd., S. 76 sowie Tobin 2019, S. 45.

**123** Vanessa Bell an Roger Fry, 19. September 1923. In: *Bell, Selected Letters* 1993, S. 272–273, hier S. 272.

**124** Woolf, Virginia: *Walter Sickert. A Conversation*, London 2005 [1934], S. 5 f.

**125** Ebd., S. 9.

**126** Goldman, Jane: *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf. Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual*, Cambridge 1998, S. 124.

**127** Woolf 2005 [1934], S. 23.

**128** Gillespie 1988, S. 281 sowie Goldman 1998, S. 115.

**129** Vanessa Bell an Virginia Stephen (Woolf), 2. September 1909. In: *Bell, Selected Letters* 1993, S. 87–88, hier S. 87.

**130** Woolf, Virginia: *Pictures* [1925]. In: *Dies.: The Essays of Virginia Woolf*, hrsg. v. Andrew McNeillie, London 1994, S. 243–247, hier S. 246. Die Bezeichnung der stummen Makrele verwendete Woolf in ähnlicher Form für Beschreibungen der Werke von Sickert und Picasso. Hiermit knüpfte sie auch an den bereits seit der antiken Mythologie geführten Diskurs der *Ut pictura poesis* an. Siehe hierzu Brockington 2013, S. 137 sowie für eine ähnliche Beschreibung der Arbeiten Bells Woolf, Virginia: *Foreward*. In: *Recent Paintings by Vanessa Bell*, Ausst.kat. The London Artists' Association, 4. Februar–8. März 1930, London 1930, o.S.: „But Mrs. Bell says nothing. Mrs. Bell is as silent as the grave. Her pictures do not betray her. [...] They offer a puzzle. And the puzzle is that while Mrs. Bell's pictures are immensely expressive, their expressiveness has no truck with words. [...] Here, we cannot doubt as we look is somebody to whom the visible world has given a shock of emotion every day of the week. And she transmits it and makes us share it; but it is always by her means, in her language, with her susceptibility, and not ours.“

**131** Virginia Woolf an Vanessa Bell, 4. Februar 1940. In: *Dies.: The Letters of Virginia Woolf*, hrsg. v. Nigel Nicholson u. Joanne Trautmann, Bd. 6, London 1980, S. 381. Eine ähnliche Würdigung Bells als Koloristin, wie sie Woolf vornimmt, findet sich auch in Frys Katalogbeitrag zur 1922 gezeigten Ausstellung *Vanessa Bell and Othon Friesz*. Siehe hierzu Fry, Roger.



Independent Gallery: Vanessa Bell and Othon Friesz. Reproduziert in: A Roger Fry Reader 1996, S. 349: „But, after all, it is a colourist that Vanessa Bell stands out so markedly among contemporary artists. [...] Her colour is extraordinarily distinguished. It has even more than her drawing and design measure and proportion.”

**132** Brockington 2013, S. 137.

**133** Tobin 2019, S. 50.

**134** Die in der Malerei des Post-Impressionismus angestrebte Rückkehr zur subjektiven Introspektion ähnelt dem maßgeblich von Woolf geprägten experimentellen Roman, in welchem die Schriftstellerin das auf den Psychologen William James (1842–1907) zurückgehende Konzept des *Stream of Consciousness* für die Literatur fruchtbar machte. Woolfs Romane *Mrs Dalloway* (1925) und *To the Lighthouse* (1927) gelten neben James Joyces' *Ulysses* (1922) als Hauptwerke der literarischen Ausdrucksform des sogenannten Bewusstseinsromans. Siehe hierzu Jahn, Manfred: Der englische Roman in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Eine narratologische Gattungsgeschichte mit Schwerpunkt Modernismus. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Eine andere Geschichte der englischen Literatur. Epochen, Gattungen und Teilgebiete im Überblick, 2., verb. u. erw. Aufl., Trier 1998 (= WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 2), S. 171–193.

**135** Brockington 2013, S. 137.

**136** Jackson bezieht sich hierbei auf die von Oscar Wilde zwischen 1894 und 1897 herausgegebene Kunst- und Literaturzeitschrift, die als Medium des Ästhetizismus fungierte. Ihr gelbes Cover wurde daher in der Öffentlichkeit mit der avantgardistischen Bewegung in der britischen Literatur der 1890er Jahre assoziiert und erhielt in der Folge einen geradezu revolutionären Charakter. Siehe hierzu Tobin, Claudia: Test for Chrome Yellow. The Eloquence of Colour. In: *In Focus: Abstract Painting c. 1914 by Vanessa Bell*, 2017 sowie Jackson, Holbrook: The Eighteen Nineties. A Review of Art and Ideas at the Close of the Nineteenth Century, Nachdr. d. Londoner Ausg. v. 1913, Hassocks u.a. 1976 [1913], S. 46 (Hervorhebungen H.J.): „[...] yellow became the colour of the hour, the symbol of the time-spirit. It was associated with all that was *bizarre*

and queer in art and life, with all that was outrageously modern.”

**137** Die Farbwahl des Quadrats in *Abstract Composition* ruft die Assoziation zu Malewitschs Darstellungen eines schwarzen Quadrats hervor. Das erste Bild einer ganzen Reihe solcher Darstellungen wurde jedoch 1915, also ein Jahr nach der angenommenen Entstehung von Bells *Abstract Composition*, geschaffen (Öl auf Leinwand, 79,5 cm x 79,5 cm, Tretjakow-Galerie, Moskau) und erstmalig in der Ausstellung *0,10* in Sankt Petersburg präsentiert (1915/16). Wenngleich Ähnlichkeiten zur Konzeption der *Inner Vision* sowie zur Anerkennung psychologischer Wirkungen von Farben in Bells abstraktem Experiment bestehen, so bleibt eine direkte Orientierung an Malewitsch doch unwahrscheinlich. Bell könnte jedoch möglicherweise über den Kontakt zu russischen Künstler\*innen wie Boris von Anrep (1883–1969), der die russische Sektion der zweiten post-impressionistischen Ausstellung von 1912 kuratierte, oder Natalja Gontscharowa (1881–1962), die ebenso 1912 mit vier Werken vertreten war und in der Folge für ihre rayonistische und kubo-futuristische Malerei bekannt wurde, mit aktuellen Tendenzen der russischen Avantgarde und ihren abstrakten Bestrebungen in der Malerei vertraut gewesen sein. Zudem beherbergten Bell und weitere Mitglieder der *Bloomsbury Group* das Ensemble des *Ballets Russes*, welches 1911 im Londoner *Royal Opera House* auftrat. (siehe hierzu Leaper, Hana: Between London and Paris. In: Ausst.kat. London 2017, S. 46). Bells Darstellung des schwarzen Quadrats in *Abstract Composition* ist dennoch vor der Bekanntwerdung derjenigen Malewitschs anzusetzen. Siehe hierzu weiterführend Vakar, Irina: Kasimir Malewitsch. Das Schwarze Quadrat, Köln 2018, S. 17 ff. sowie von Anrep, Boris: The Russian Group. In: Ausst.kat. London 1912, S. 30–33, hier S. 31.

**138** Siehe hierzu Maclean, Caroline: Russian Aesthetics in Britain. Kandinsky, Sadleir and *Rhythm*. In: Beasley, Rebecca/ Bullock, Philip Ross (Hgg.): Russia in Britain. 1880–1940, Oxford 2013, S. 145–161, hier S. 145.

**139** Kandinsky 2004 [1912], S. 65.

**140** Ebd., S. 68 (Hervorhebungen W.K.): „Im allgemeinen ist also die Farbe ein Mittel, einen direkten Einfluß auf die Seele auszuüben. Die Farbe ist die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten. Der Künstler [bzw. die Künstlerin, C.B.] ist die Hand, die durch diese oder jene Taste *zweckmäßig* die menschliche Seele in Vibration bringt.“

**141** Ebd., S. 95.

**142** Ebd., S. 102.

**143** Ebd., S. 95.

**144** Die Trompete ist ein der Ikonenmalerei entlehntes Symbol, das das Geistige in einer auf das Materielle fokussierten Welt ankündigt. Kandinsky verwendete sowohl in seinen künstlerischen wie auch theoretischen Arbeiten häufig Motive und Metaphern, die mit der Auferstehung oder der geistigen Erhöhung verknüpft wurden und setzte diese mit dem Aufkommen der abstrakten Malerei gleich. Siehe hierzu weiterführend Smolik, Noemi: Auferstehung und kulturelle Erneuerung. In: Fischer, Hartwig (Hg.): Kandinsky. Malerei 1908–1921, Ausst.kat. Kunstmuseum Basel, 2006–2007, Osterbildern 2006, S. 137–219, hier S. 151.

**145** Spalding 1983, S. 125 sowie Ausst.kat. London 1997, S.133. Vermutlich waren unter den 1913 in London gezeigten Werken Kandinskys *Improvisation 29* (1912, Philadelphia Museum of Art) sowie ein weiteres, bislang nicht identifizierbares Werk mit dem Titel *Improvisation*. In ersterem dominiert die Farbe Gelb in einer Komposition, die von dynamischen, teils floral anmutenden Formen bestimmt wird.

**146** Kandinsky 2004 [1912], S. 91 f.

**147** Ebd., S. 72 f.

## Die abstrakten Collagen

**148** Für eine ausführliche Darstellung der Provenienz- und Ausstellungshistorie siehe Anhang, Kapitel XI.

**149** Die Collage gehört der Sammlung Hoffmann in Berlin an und ist seit 2018 Teil einer Schenkung der Sammlung Hoffmann an die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Diesen Hinweis verdanke ich

den freundlichen Auskünften der Sammlerin Erika Hoffmann-Koenige sowie der Direktorin der Sammlung Hoffmann, Elke Giffeler.

## Bell meets Picasso – Die Collagetechnik als abstraktes Experimentierfeld

**150** Beechey, James: Picasso in Britain. 1910–1914. In: Picasso & Modern British Art, S. 52–53, hier S. 52. Die *Bloomsbury Group* pflegte einen regen Austausch mit dem Künstler, von dem Clive Bell ein proto-kubistisches Werk mit dem Titel *Pots et Citron* (1907, heute Albertina Museum, Wien) erwarb, das als erstes Werk Picassos gilt, das Eingang in eine britische Sammlung fand. Siehe hierzu ebd., S. 52 f. sowie S. 55, Kat.Nr. 2.

**151** In der zweiten post-impressionistischen Ausstellung von 1912 wurden zwei Arbeiten Picassos gezeigt, die dem analytischen Kubismus zugeordnet werden können: *Flacon et Livres*, 1910–1911, Öl auf Leinwand, 38 x 46 cm, Privatsammlung sowie *Tête d'homme*, 1912, Öl auf Leinwand, 61 x 38 cm, Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Siehe hierzu ebd., S. 58 f., Kat.Nr. 5 und 6.

**152** Vanessa Bell an Duncan Grant, 25. März 1914. In: Selected Letters 1993, S. 160–162, hier S. 160 f.

**153** Digby, Joan/ Digby, John: The Collage Handbook, London 1985, S. 10 sowie Möbius, Hanno: Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933, München 2000, S. 139 f. Wurde zuvor noch versucht, die Materialität von Objekten malerisch zu imitieren und zu abstrahieren (analytischer Kubismus), so eröffnete sich mit dem synthetischen Kubismus und insbesondere mit der Collagetechnik die Möglichkeit, nicht künstlerische Materialien der Alltagswelt in Kunstwerke zu integrieren.

**154** Léal, Brigitte: Picasso. Papiers collés, Paris 1998, S. 16.

**155** Möbius 2000, S. 140.

**156** Jürgens-Kirchhoff, Annegret: Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, Gießen 1978, S. 46.

**157** Shone setzt den Beginn dieses Experimentierens ab etwa Mai 1914 an. Siehe hierzu Shone 1976, S. 147.

**158** Brockington 2010, S. 78.

**159** Ebd., S. 78–80.

**160** Ebd., S. 80 f. sowie Foster, J. Ashley: Bloomsbury and War. In: *The Handbook to the Bloomsbury Group* 2018, S. 282.

**161** O.A.: Roger Fry. Essay in Abstract Design, 1914/15. In: Online-Katalog der Tate Gallery, London. URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fry-essay-in-abstract-design-t01957> (05.03.20).

**162** Vanessa Bell, *Portrait of Molly McCarthy*, 1914–15, Papier collé, 91,5 x 73,5 cm, Sammlung Stephen Keynes. Das Werk ist abgebildet in Milroy, Sarah/Dejardin, Ian A.C. (Hgg.): *Vanessa Bell*, Ausst.kat. Dulwich Picture Gallery, London, 2017, London/ New York 2017, S. 129.

**163** Richard Shone hat darauf hingewiesen, dass es sich bei dem collagierten Porträt der Schriftstellerin Molly McCarthy (1882–1953), die zu dem engen Kreis der *Bloomsbury Group* gehörte, um die wohl erste ganzheitliche, moderne Collage innerhalb der britischen Kunstgeschichte handle. Grant experimentierte, ähnlich wie Bell, zunächst in Ölgemälden und hierbei insbesondere in Stillleben mit dem Einsatz von bemalten Papierstücken, wie beispielsweise in *Still Life with Fruit and Coffee Pot* von 1914. Grant verwendete in einigen seiner abstrakten Collagen Textilien, so auch in *Abstract* von ca. 1915 (siehe Abb. in Bradshaw, Tony: Introduction. In: Ders. (Hg.): *A Bloomsbury Canvas. Reflections on the Bloomsbury Group*, Aldershot 2001, S. 11–13, hier S. 13) oder in *Abstract Collage* (um 1915, Ölfarbe, Papier collé und Stoffstück auf Holz, 63 cm x 45 cm, Sammlung Hoffmann, Berlin, siehe Abb. in Shone 1999, S. 152, Kat.Nr. 76) und bleibt damit den kubistischen Collagen Picassos wesentlich stärker verbunden als Bell, deren Collagen ausschließlich bemalte Papierstücke enthalten. Bell, Grant und Fry standen in einem regen künstlerischen Austausch, welcher sich insbesondere in den 1910er Jahren auch in der analogen Entwicklung ihrer Werke widerspiegelt. Siehe zu Bells Porträt Molly McCartys Shone, Richard: Works. In: Travers, Matthew (Hg.): *From Omega to Charleston. The Art of Vanessa Bell and*

*Duncan Grant 1910–1934*, Ausst.kat. Charleston, 2018, London 2018, S. 24–98, hier S. 44, Kat.Nr. 9.

**164** Apollinaire, Guillaume: *Picasso et les papiers collés*. In: Montjoie, 14. März 1913. Reproduziert in *Cahiers d'Art* 7 (1932), S. 117.

**165** Brockington, Grace: *Design and Experimentation. A Moment in Abstraction*. In: Ausst.kat. London 2017, S.89–93, hier S. 90 f. sowie Watney, Simon: *English Post-Impressionism*, London 1980, S. 101.

## Pure visual music – Die Suche nach einer neuen ästhetischen Erfahrung bei Bell und Grant

**166** Darunter befand sich das Werk *Improvisation 29* (1912, Abb. 11).

**167** Fry, Roger: *The Allied Artists*. In: *The Nation*, 2. August 1913. Reproduziert in: *A Roger Fry Reader* 1996, S. 150–153, hier S. 153.

**168** Maclean 2013, S. 160 f.

**169** Jeftic 2011, S. 62–68.

**170** Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung*, München 1918 [1908], S. 2.

**171** Fry, Roger: *Essay in Aesthetics* [1909]. In: *Vision and Design* 1956 [1920], S. 33. Der Begriff des Designs wird von Fry häufig neben seiner allgemeinen Bedeutung als architektonischer Terminus im Kontext seiner Ausführungen zur modernen Malerei verwendet und meint die formalistische Komposition einer bildnerischen Darstellung.

**172** Ebd., S. 33–34.

**173** Townsend, Christopher: „The Figure in the Carpet“. *Bodily Experience and Abstraction in Duncan Grant's Abstract Kinetic Collage Painting with Sound* (1914) and *Designs for the Omega Workshops*. In: Ders. u.a. (Hg.): *Across the Great Divide. Modernism's Intermedialities, from Futurism to Fluxus*, Newcastle 2014, S. 25–47, hier S. 29.

**174** Affron, Matthew: *Decoration and Abstraction in Bloomsbury*. In: Ausst.kat. New York 2012–2013, S. 183. In einem Brief an Roger Fry vom 24. August 1914 berichtete Bell: „[...] Duncan and I do nothing here but paint. He has started on a long painting which is meant

to be rolled up after the manner of those Chinese paintings and seen by degrees. It is purely abstract." (Vanessa Bell an Roger Fry, 24. August 1914. In: Bell, Selected Letters 1993, S. 169–70, hier S. 169).

**175** František Kupka, *Amorpha. Chromatique chaude*, 1912/13, Öl auf Leinwand, 105 x 105 cm, Museum Kampa, Prag (ausgestellt im Pariser *Salon des Indépendants* 1913).

**176** Collins, Judith: *The Omega Workshops*, London 1984, S. 114 sowie Cork, Richard: *Art Beyond the Gallery in Early 20th Century England*, New Haven 1985, S. 172 sowie Brockington, Grace: *Design and Experimentation. A Moment in Abstraction*. In: *Ausst.kat. London 2017*, S. 90.

**177** Von Bonsdorff, Anna-Maria: *L'abstraction sonore de Kupka. Musicalité, couleur et spiritualisme*. In: Léal, Brigitte/ Theinhardt, Marketa/ Brullé, Pierre (Hgg.): *Kupka. Pionnier de l'abstraction*, *Ausst.kat. Grand Palais, Galeries nationales Paris*, 2018, Paris 2018, S. 117–137, hier S. 118–121. Kupka bezog sich insbesondere auf die theoretischen Konzepte Sir Isaac Newtons (1643–1727) zur Farbwirkung. Die Farbe Gelb nimmt in den abstrakten Arbeiten des Künstlers eine ähnlich prominente Rolle wie in den Werken Bells ein. Siehe hierzu von Bonsdorff, Anna-Maria: *L'abstraction sonore de Kupka*. In: *Ausst.kat. Paris 2018*, S. 121 f.

**178** Kupka in einem Gespräch mit W. Warshawsky: *Orpheism. Latest of Painting Cults*. In: *The New York Times*, 19. Oktober 1913, o.S. Zitiert nach von Bonsdorff, Anna-Maria: *L'abstraction sonore de Kupka*. In: *Ausst.kat. Paris 2018*, S. 119.

**179** Jetic 2011, S. 90 sowie Fry, Roger: *Post Impressionism [1911]*. In: *A Roger Fry Reader 1996*, S. 105: „And now I must try to explain what I understand by this idea of art addressing itself directly to the imagination through the senses. There is no immediately obvious reason why the artist should represent actual things at all, why he [or she, C.B.] should not have a music of line and colour. [...] Particular rhythms of line and particular harmonies of colour have their spiritual correspondences, and tend to arouse now one set of feelings, now another. The artist plays upon us by the rhythm of line, by colour, by

abstract form, and by the quality the matter he [or she, C.B.] employs.”

## MODERNISMUS IN KUNST UND LEBEN ? – ABSTRAKTION UND DESIGN UM 1914

**180** Humm, Maggie: *Bloomsbury and the Arts*. In: *The Handbook to the Bloomsbury Group 2018*, S. 45.

**181** Kato, Akiko: *The Omega Workshops. Roger Fry's Search for Community*. In: *Ausst.kat. London 2009*, S. 71–78, hier S. 71.

**182** Reed, Christopher: *Bloomsbury Rooms. Modernism, Subculture and Domesticity*, New Haven u.a. 2004, S. 147.

**183** Siehe hierzu auch Brockington, Grace: *The Painting*. In: *In Focus: Abstract Painting c. 1914 by Vanessa Bell*, 2017.

## Vanessa Bell als Designerin der Omega Workshops

**184** Die Wiener Werkstätte existierte im Zeitraum von 1903 bis 1932. Deren Vermarktung von Textilien sowie die Instandsetzung einer Werkstättenproduktion mit Schauräumen inspirierte die Bloomsbury-Künstler\*innen zur Ausrichtung ihrer eigenen Werkstätten. Fry zeigte sich zudem fasziniert von den um 1911 gegründeten *Ateliers de Martine* des Pariser Modeschöpfers Paul Poiret und des dortigen Arbeitsklimas, welches auf dem gegenseitigen Austausch zwischen Künstler\*innen und Designer\*innen beruhte. Insbesondere Poirets Beschäftigung von un ausgebildeten Designerinnen entsprach der Vorstellung der Gründer\*innen der Omega-Werkstätten, eine gewisse Authentizität im Ausdruck ihrer künstlerischen Arbeiten zu erreichen. Siehe hierzu Troy 2006, S. 56 sowie Reed 2004, S. 122–124 sowie Schoeser, Mary: *Omega Textiles. A Seachange into Something Rich and Strange*. In: *Ausst.kat. London 2009*, S. 17–18.

**185** Leaper, Hana: *Between London and Paris*. In: *Ausst.kat. London 2017*, S. 48.

**186** Collins, Judith: *Roger Fry's Social Vision of Art*. In: *Ausst.kat. London 1999–2000*, S. 73–84, hier S. 73.

**187** Troy 2006, S. 14.

**188** Billingham, Rosalind: The Last Word in Decorative Art. The Omega Workshops. In: Journal of Art & Design Education 3, Heft 3 (1984), S. 321–329, hier S. 322 sowie Bell, Vanessa: Lecture Given at Leighton Park School. In: Sketches in Pen and Ink 1997, S. 161: „[...] I am certain – and this is my heresy – that in art skill is of no performance. When I say skill, I mean skill of hand, mechanical skill. [...] I even think it more likely to be a hindrance than a help, for as I said before skill means that your hand has acquired certain habits and habits of hand tend to destroy what is most important to an artist – sensibility.“

**189** Cork 1985, S. 133 f. sowie Fry, Roger: Art and Socialism [1912]. In: Vision and Design 1956 [1920], S. 55–78, hier S. 66 f.

**190** Kato, Akiko: The Omega Workshops. Roger Fry's Search for Community. In: Ausst.kat. London 2009, S. 74.

**191** Dem Atelier der Arts-and-Crafts-Bewegung und den mittelalterlichen Werkstätten gleich sollten die in den *Omega Workshops* gefertigten Objekte keinen einzelnen Künstler\*innen zugeordnet werden können. In ihrer Anonymität sollte auch das kollaborative Arbeiten unter den Künstler\*innen gefördert werden, dennoch lassen sich heute die meisten Entwürfe aufgrund ihrer künstlerisch-individualistischen Qualitäten durchaus einzelnen Künstler\*innen zuordnen. Das Konzept der kollaborativen Anonymität scheiterte jedoch auch dahingehend, dass Klient\*innen bereits bekannte Künstler\*innen wie Vanessa Bell oder Duncan Grant für ihre Auftragsarbeiten bevorzugten, wie im Falle der Aufträge der Londoner Mäzenin Lady Hamilton. Siehe hierzu Reed 2004, S. 125 f. sowie Billingham 1984, S. 324.

**192** Fry, Roger: Preface to the Omega Workshops Catalog, London 1914, S. 4. Reproduziert in: A Roger Fry Reader 1996, S. 201.

**193** Reed 2004, S. 133.

**194** Affron, Matthew: Decoration and Abstraction in Bloomsbury. In: Ausst.kat. New York 2012–2013, S. 184.

I am trying to paint as if I was mosaicing – Bells abstraktes Textildesign und dessen malerischen Bezüge

**195** Fry, Roger: Unveröffentlichte Vorlesung, 1926, King's College I/163. Zitiert nach Reed 2004, S. 147.

**196** Troy 2006, S. 60 sowie Loos, Adolf: Ornament und Verbrechen [1908]. In: Ders.: Ornament und Verbrechen. Die Schriften zur Architektur und Gestaltung, hrsg. v. Oliver Ruf, Stuttgart 2019, S. 10–17, hier S. 14.

**197** Tartaglia 2008, S. 171.

**198** Ebd., S. 171 f. sowie Matisse, Henri: Notes d'un peintre [1908]. In: Écrits et propos sur l'art 1978, S. 42 f. sowie Troy 2006, S. 324.

**199** Rose, Sam: Art and Form. From Roger Fry to Global Modernism, Pennsylvania 2019, S. 100–103.

**200** Ab April 1914 wandte sich Bell während ihrer Tätigkeit für die Omega-Werkstätten auch dem Modedesign zu. Ihre Entwürfe orientieren sich an den hochtaillierten, schlichten Modellen des Ateliers von Paul Poiret und kombinierten diese mit der intensiven Farbigkeit, die sie sowohl in ihrer Malerei als auch in ihren Inneneinrichtungsdesigns entwickelt hatte. Sie stellten ebenso den Versuch dar, die modernistischen Bestrebungen in der Malerei auf das Modedesign zu übertragen. Die von Bell entworfenen Kleider fanden jedoch nicht die gewünschte Resonanz unter den Kund\*innen der Werkstätten. Siehe hierzu Vanessa Bell an Duncan Grant, 25. März 1914. In: Bell, Selected Letters 1993, S. 160–162, hier S. 160 sowie Sheehan, Elizabeth M.: Dressmaking at the Omega. Experiments in Art and Fashion. In: Ausst.kat. London 2009, S. 51–59.

**201** Schoeser, Mary: Omega textiles. A Sea-change into Something Rich and Strange. In: Ausst.kat. London 2009, S. 24.

**202** Fry, Roger: Prospectus for the Omega Workshops, 1913. Reproduziert in: A Roger Fry Reader 1996, S. 198–200, hier S. 199.

**203** Das vermutlich mit einem Schablonendruckverfahren hergestellte Textildesign *Maud* wurde wahrscheinlich nach der exzentrischen



Mäzenin und Gesellschafterin Lady Maud Cunard (1872–1948) benannt. Es wurde sowohl auf Kleidungsstücke als auch auf Vorhänge oder Kissenbezüge angewandt. Nina Hamnett berichtet in ihrer Autobiografie, wie sie einen Anzug, der vermutlich im *Maud*-Design gestaltet war, bei einer Tanzveranstaltung in Paris trug: „No one in Paris had seen anything quite like it and although Sonia Delaunay was already designing scarves, this was more startling” (Hamnett, Nina: *Laughing Torso. Reminiscences of Nina Hamnett*, New York 1932, S. 66 f. Zitiert nach *Ausst.kat. London 2009*, S. 116, Kat.Nr. 34). Es ist zudem bekannt, dass Fry 1918 einen Pyjama mit demselben Design für eine Feier zu Ehren des *Ballets Russes* in London trug und Grant den Stoff für seine Kostümentwürfe zu Jean Cocteau (1889–1963) Inszenierung von William Shakespeares *Twelfth Night* von 1914 verwendete. Siehe hierzu o.A.: *Maud*, Online-Katalog des Victoria and Albert Museums, London. URL: <http://collections.vam.ac.uk/item/O105853/maud-furnishing-fabric-bell-vanessa/> (25.03.2020).

**204** Tartaglia 2008, S. 171 sowie Tobin, Claudia: *Decoration, Abstraction and the Influence of Middle Eastern Textiles*. In: *In Focus: Abstract Painting c. 1914 by Vanessa Bell*, 2017.

**205** Vanessa Bell an Roger Fry, 5. Juni 1912. In: *Selected Letters 1993*, S. 118–120, hier S. 119.

**206** Tobin, Claudia: *Decoration, Abstraction and the Influence of Middle Eastern Textiles*. In: *In Focus: Abstract Painting c. 1914 by Vanessa Bell*, 2017. Die hierbei deutlich erkennbare Anlehnung Bells an die Herstellung von Mosaiken lässt sich möglicherweise auch auf die Auseinandersetzung der Künstlerin mit Julius Meier-Graefes (1867–1935) Deutung von Cézannes sogenannter Flächenmalerei zurückführen. Der Kunsthistoriker bezeichnete dessen Landschaftsdarstellungen in seiner 1924 veröffentlichten *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* als *Mosaik aus Farbflächen* und beschrieb damit – ganz im Sinne Frys – die innovative Verwendung der Farbe, mit welcher Cézanne eine moderne, dekorative Technik etablierte, die an die byzantinische Mosaiktechnik anknüpfte. Siehe hierzu Meier-Graefe, Julius: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*,

Bd. 1, München 1987 [1924], S. 47 f. sowie Goldman 1998, S. 126–128.

**207** Vanessa Bell an Roger Fry, 2. April 1913. Zitiert nach Collins 1984, S. 44.

**208** Bell designte vier oder fünf Teppiche für die Kunstsammlerin Lady Hamilton. Gemeinsam mit anderen Künstler\*innen der Werkstätte sollte ein ganzheitliches Innendesign für das Londoner Wohnhaus Hamiltons entwickelt werden, das von Möbeln und Mosaikarbeiten bis hin zu Glasfenstern reichte. Omega-Designs wiesen meist Irregularitäten auf, was ihren künstlerischen Charakter in Abgrenzung zu maschinell gefertigten Produkten betonen sollte. Textilien und Teppiche wurden, wie auch derjenige für Lady Hamilton, häufig nach der Webarbeit mit (Druck-)Farbe bearbeitet. Siehe hierzu o.A.: *Carpet*, Online-Katalog des Victoria and Albert Museums, London. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O102999/carpet-bell-vanessa/> (08.04.2020).

**209** Den Hinweis, dass es sich bei dieser Arbeit, die lediglich als Schwarz-Weiß-Fotografie vorliegt, um einen Teppichentwurf oder um ein Design für andere Einrichtungsgegenstände und -objekte für die Omega-Werkstätten handeln muss, verdanke ich der freundlichen Auskunft von Dr. Grace Brockington.

**210** Die 1974 in Edinburgh gezeigte Ausstellung *Aspects of Abstract Painting in Britain. 1910–1960* präsentierte den mit Wasserfarben und Bleistift gefertigten und mit dem Atelier-Stempel der Omega-Werkstätten versehenen Entwurf gemeinsam mit einer weiteren abstrakten Gouache Grants, welche wesentlich später, wohl um 1948, entstanden sein muss. Beide Arbeiten stehen trotz des zeitlichen Unterschieds mit der experimentellen Erprobung einer abstrakten Formensprache in Verbindung, welche maßgeblich durch das Arbeitsklima in den Omega-Werkstätten gefördert wurde. Siehe hierzu *Aspects of Abstract Painting in Britain. 1910–1960*, *Ausst.kat. Talbot Rice Art Centre Edinburgh/ Galerie Hervé Alexandre Brüssel/ Galerie Barger Köln*, 1974–1975, London 1974, Kat.Nr. 11.

**211** Siehe hierzu Brockington, Grace: *Design and Experimentation. A Moment in Abstraction*. In: *Ausst.kat. London 2017*, S. 89–93 sowie Tobin,

Claudia: Decoration, Abstraction and the Influence of Middle Eastern Textiles. In: *In Focus: Abstract Painting c. 1914* by Vanessa Bell, 2017.

## Zwischen Abstraktion und Innendesign – Bells modernistisches Raumkonzept und die Collagetechnik

**212** Brockington 2010, S. 74.

**213** Der auf Moore zurückgehende Begriff der organischen Einheit eines künstlerischen beziehungsweise eines literarischen Werks, beschreibt einerseits dessen materielle Form, schließt jedoch ebenso die Symbiose aus Werk und Rezipient\*in mit ein. Siehe hierzu Nünning 1990, S. 100 sowie S. 125 und Moore 1993 [1903], S. 84 f.

**214** Nünning 1990, S. 103.

**215** Bell, Clive: Art and War. In: *International Journal of Ethics* 26, Heft 1 (1915), S. 1–10, hier S. 6.

**216** Eine Fotografie der nicht mehr existenten *Omega Nursery* ist abgebildet in: Shone, Richard: *Bloomsbury Portraits. Vanessa Bell, Duncan Grant, and their Circle*, Oxford 1976, S. 118.

**217** Shone 1976, S. 117 f. sowie Kato, Akiko: The Omega Workshops. Roger Fry's Search for Community. In: *Ausst.kat. London 2009*, S. 71 f.

**218** Nach Anscombe übernahm Bell vermutlich die Wandgestaltung, während Gill für die Bemalungen der Decke verantwortlich gewesen sein muss. Dennoch ist in diesem Fall von einer gemeinschaftlichen Arbeitsweise auszugehen, die auch die Abstimmung mit den anderen an der Raumgestalt beteiligten Künstler\*innen miteinschloss. Siehe hierzu Anscombe, Isabelle: *Omega and After. Bloomsbury and the Decorative Arts*, London 1981, S. 35.

**219** Es existieren lediglich Schwarz-Weiß-Fotografien der Installation. Die farbliche Gestaltung des Himmels ist jedoch bekannt. Die Farben des gesamten Raumes müssen besonders lebendig und kontrastreich gewesen sein. Siehe hierzu Watney 1980, S. 100.

**220** Rosner, Victoria: *Modernism and the Architecture of Private Life*, New York 2005, S. 18.

**221** Watney 1980, S. 100.

**222** Shone 1976, S. 118. Siehe für verschiedene Ausführungen des Designs *Mechtilde* *Ausst.kat. London 2009*, S. 118 f., Kat.Nr. 35.

**223** O.A.: The Omega Workshops: Decorative Form and Colour, *The Times*, 10. Dezember 1913, S. 13. Zitiert nach Kato, Akiko: The Omega Workshops. Roger Fry's Search for Community. In: *Ausst.kat. London 2009*, S. 72.

**224** Ebd.

**225** Gill, Winifred: Story Written by Me to Popularize the Jointed Play-wood Animals We Sold at the  $\Omega$ , Gill Family Papers, Bodleian Library, Oxford. Zitiert nach Kato, Akiko: The Omega Workshops. Roger Fry's Search for Community. In: *Ausst.kat. London 2009*, S. 72.

**226** *Ausst.kat. London 2009*, S. 147, Kat.Nr. 67–69.

**227** Dass es sich hierbei um ein beliebtes Motiv der Werkstätten handelte, demonstriert die heute zerstörte Wandbemalung für Arthur Rucks Wohnhaus in London, die 1916 von Fry und Dolores Courtney (keine Lebensdaten bekannt) ausgeführt und in der Juni-Ausgabe der Zeitschrift *Colour* publiziert wurde. Hier bestimmt das gelb-orangefarbene Formenrepertoire Bells das Arrangement einer Straßenszene. Eine etwa um 1914 entstandene, heute nicht mehr erhaltene Einlage für ein Tablett zeigte ebenso eine Variation des von Bell entwickelten, abstrakten Grundmusters. Eine Zuschreibung der Einlage an Bell wird von Shone vertreten. Siehe hierzu und für Abbildungen Reed 2004, S. 166 f. und 148 f. sowie Shone 1999, S. 175 f.

**228** Winifred Gill an Duncan Grant, 11. Juni 1966, Tate Archive, London, TAM 24M. Zitiert nach *Ausst.kat. London 2009*, S. 147, Kat.Nr. 67–69.

**229** Lalla Vandervelde, die mit dem damaligen belgischen Botschafter verheiratet war, ist heute vor allem durch ihre umfangreichen Aufträge für die Künstler\*innen der Omega-Ateliers bekannt. Siehe hierzu o.A.: Design for Lalla Vandervelde's Flat, Online-Katalog des Courtauld Institute of Art, The

Samuel Courtauld Trust, London. URL: <http://www.artandarchitecture.org.uk/images/gallery/e59867a9.html> (25.03.2020).

**230** In seinem Aufsatz sprach sich Fry für die uneingeschränkte künstlerische Freiheit in der Gestaltung von Innenräumen aus, wie sie im Sinne der Omega-Werkstätten umgesetzt werden sollte. Hierbei spielt vor allem die Tradierung moderner und dezidiert abstrakter Gestaltungsweisen auf die Wände oder die Einrichtungsgegenstände eine zentrale Rolle, die intensive Farbkontraste miteinbeziehen: „First of all, supposing always that he [or she, C.B.] is a real artist with a feeling for pure design, he [or she] will have a subtle sense of proportion and of colour harmony which will enable him [or her] to make a definite work of creative art out of an interior. I am assuming that we call in the artist, not in order to paint pictures on the walls after the fashion of the fresco painters of the Renaissance, but merely to paint the walls in some purely abstract and formal way.“ (Fry, Roger: *The Artist as Decorator*. In: *Colour*, April 1917. Reproduziert in: *A Roger Fry Reader* 1996, S. 207–211, hier S. 208)

**231** Gillespie, Diane F.: Virginia Woolf, Vanessa Bell and Painting. In: *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts* 2010, S. 123 sowie Gillespie 1988, S. 104 f. Tatsächlich lassen sich einige Bezugnahmen zwischen Gemälden Bells und Werken Woolfs feststellen, worauf insbesondere Humm und Goldman hingewiesen haben. Als signifikantes Beispiel hierfür gilt die von Woolf geschaffene Protagonistin Helen Ambrose in dem Roman *The Voyage Out* (1915), die als Malerin starke Parallelen zu bekannten Charakteristika ihrer Schwester Vanessa Bell aufweist. Bell wiederum entwarf ab etwa 1922 Buchumschläge für die Publikationen Woolfs. Die Gestaltung der Umschläge reicht von gänzlich abstrakten Motiven, wie für den Essay *On Being Ill* (1930, siehe Abb. 43), bis hin zu stark abstrahierten, figurativen Gestaltungsweisen, die meist Leit motive der Erzählungen Woolfs zum Ausgangspunkt haben (siehe hierzu die Abbildungen in *Ausst.kat. London* 2017, S. 98 f.).

**232** Rosner 2005, S. 18–20.

**233** Woolf, Virginia: *Nurse Lugton's Curtain* [1924]. In: *Dies.: The Complete Shorter Fiction of Virginia*

Woolf, hrsg. v. Susan Dick, London 1985, S. 154–155, hier S. 155. Die Geschichte wurde zu Woolfs Lebzeiten nie publiziert und erst nach ihrem Tod in ihren Unterlagen wiederentdeckt. Vermutlich entstand sie in der Zeit, in der Woolf an ihrem Roman *Mrs. Dalloway* arbeitete. Siehe hierzu auch Rosner 2005, S. 20.

**234** Rosner 2005, S. 20.

## Die Abstraktion als gattungsübergreifendes Phänomen – Bells abstraktes Experiment im europäischen Kontext

**235** Collins 1984, S. 91 sowie Spalding 1983, S. 126 f. Bell war ebenfalls mit vier eigenständigen Arbeiten vertreten, darunter das heute nicht mehr erhaltene Werk *Woman and Baby* von 1914 (eine undatierte Fotografie zeigt das Werk im Vorraum in Roger Frys Wohnhaus *Durbins* in Guildford, siehe hierzu Spalding 1983, o. S.). Es ist nicht bekannt, welche weiteren Werke Bells präsentiert wurden. Die Omega-Werkstätten, die zwar nicht namentlich genannt wurden, waren mit 80 Objekten (darunter Möbel, Textilien, Töpferwaren, Spielzeug, Lampenständer etc.) vertreten. Siehe hierzu Collins 1984, S. 90 f.

**236** Lewis verwendete den Begriff des Vortizismus bereits um 1913, mit dem er einen neuen Modernismus zu definieren suchte, welcher die Faszination für die sogenannten *Vortices* (dt. die starken Wirbel oder Strudel) des modernen, zivilisierten Lebens zum Ausdruck bringen sollte. 1914 kam es zur Gründung des *Rebel Art Centre*, dem auch Künstler\*innen der Omega-Werkstätten wie Frederick Etchells angehörten und die Vorgängerorganisation der vortizistischen Bewegung bildete. Im Oktober 1913 kam es zu einem Eklat zwischen Fry und Lewis um die Gestaltung des Omega-Raumes für die *Ideal Home Exhibition*, woraufhin Lewis am 5. Oktober 1913 die Werkstätten verließ. Siehe hierzu Cork, Richard: *Vorticism and its Allies*. In: Huggett, Roger (Hg.): *Vorticism and its Allies*, *Ausst.kat. Arts Council of Great Britain*, Hayward Gallery London, 1974, London 1974, S. 5–28, hier S. 7.

**237** Ausst.kat. London 1997, S. 158. Die Gruppierung blieb nur einige Jahre bestehen und scheiterte aufgrund der menschlichen Verluste, die der Erste Weltkrieg verursacht hatte. 1915 fand die einzige Gruppenausstellung der Bewegung statt. Das einem Manifest gleichkommende Magazin BLAST erschien im Juni 1914 und ein zweites, letztes Mal im Juli 1915, bevor sich die Gruppe auflöste. Siehe hierzu Cork, Richard: Vorticism and its Allies. In: Ausst.kat. London 1974, S. 24.

**238** Ebd., S. 5 sowie Causey, Andrew: Formalismus und figurative Tradition in der englischen Malerei. In: Compton, Susan (Hg.): Englische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik, Ausst.kat. Staatsgalerie Stuttgart/ Royal Academy of Arts London, 1987, München 1987, S. 17–36, hier S. 20 f.

**239** Brown, David: Early Abstract Art in Britain. In: Vergo, Peter/ Green, Christopher/ Beckett, Jane (Hgg.): Abstraction. Towards a New Art. Painting 1910–20, Ausst.kat. Tate Gallery London, 1980, London 1980, S. 105–106, hier S. 106.

**240** Lewis, Wyndham: Long Live the Vortex!. In: BLAST, Juni 1914. Reproduziert in: Kolocotroni, Vassiliki (Hg.): Modernism. An Anthology of Sources and Documents, Edinburgh 1998, S. 291–294, hier S. 291 (Groß- und Kleinschreibung W.L.).

**241** Lewis zeigte sich Mitte der 1910er Jahre noch kriegsbegeistert und erkannte in der Abstraktion zunächst eine Möglichkeit, die Technisierung des Krieges wiederzugeben. In den 1920er Jahren weisen Lewis' schriftstellerische und historische Texte eine starke Tendenz zu faschistischen und antisemitischen Ideologien auf, die er in den 1930er Jahren revidierte. Siehe hierzu Cork, Richard: Vorticism and its Allies. In: Ausst.kat. London 1974, S. 18 sowie Slocombe, Richard: „Always on a War Footing“. Lewis and an Era of Conflict. In: Ders. (Hg.): Wyndham Lewis. Life, Art, War, London 2017, S. 12–17, hier S. 13.

**242** Chadwick, Whitney: Frauen, Kunst und Gesellschaft, Berlin/ München 2013, S. 252 f. sowie Longbois-Canil, Christophe: De moderne à modernité. Les généalogies d'un concept, Paris 2015 (= Collection d'esthétique 87), S. 198 f. Für Baudelaire verkörperte der Begriff der Mode die Vitalität des zeitgenössischen Lebens. Entgegen der Auffassung, die Mode wäre

Ausdruck vulgärer Geschmäcker, verstand Baudelaire sie als zentralen Bestandteil der menschlichen Existenz und als einen Ausdruck verschiedener Konzepte von Schönheit, die einem steten Wandel unterzogen seien und neben der Beständigkeit traditionell etablierter Kunstformen existieren. Siehe hierzu Baudelaire, Charles: Le Peintre de la vie moderne. In: Ders.: Œuvres complètes, hrsg. v. Calmann Lévy, Paris 1885, S. 51–114, hier S. 54 f. Zum Begriff der Modernität im Sinne Baudelaires siehe ebd. S. 69: „La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.“

**243** Troy 2006, S. 56.

**244** Völker, Angela: Die Stoffe der Wiener Werkstätte. 1910–1932, Wien 1990, S. 21. Anregungen hierzu kamen auch aus England (Owen Jones, Walter Crane, Charles Rennie Mackintosh) sowie aus Japan durch die Adaption der Katagami-Technik. Siehe hierzu Völker, Angela: Abstraktes Textildesign in Wien 1899 bis 1912. Beispiele aus dem Archiv der Firma Joh. Backhausen & Söhne. In: Dies./ Pichler, Ruperta (Hgg.): Abstraktes Textildesign in Wien 1899 bis 1912. Beispiele aus dem Archiv der Firma Joh. Backhausen & Söhne, Ausst.kat. Österreichische Postsparkasse Wien, 1992, Wien 1992, S. 4–7, hier S. 4.

**245** Der britische Architekt und Designer Owen Jones (1809–1874) unternahm in *The Grammar of Ornament* den Versuch, allgemeine Prinzipien der Zusammenstellung von Farbe und Form in der Architektur und den dekorativen Künsten aufzustellen. Das durch 100 Farbabbildungen ergänzte Werk sollte das dekorative Wissen verschiedenster Kulturen der Welt aus unterschiedlichen Epochen bündeln und zukünftigen Generationen von Künstler\*innen und Designer\*innen als Vorlage für eine neue ornamentale Formensprache dienen. Siehe hierzu Jones, Owen: *The Grammar of Ornament. A Visual Reference of Form and Colour in Architecture and the Decorative Arts* [1856], Neuausg. hrsg. v. Iain Zaczek, Lewes 2016, S. 18–21.

**246** Troy 2006, S. 56. Der Kunsthistoriker Alois Riegl war von 1885 bis 1897 Leiter der Abteilung für Textilien des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien. Er legte eine Sammlung von

Teppichen vorzugsweise aus asiatischen und nahöstlichen Kulturkreisen an. In seiner Analyse der Evolution vegetativer Motive von der Antike bis zum Frühen Christentum (*Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, 1893) kommt Riegl zu der Erkenntnis, dass Menschen unabhängig von ihrem jeweiligen Kulturkreis dazu veranlagt seien, ihre Umgebung ornamental zu gestalten. Anhand dieser Untersuchung entwickelte Riegl den Begriff des *Kunstwollens*, welcher die Idee zum Ausdruck brachte, dass einer kunsthistorisch festgelegten Epoche ein innerer Gestaltungsantrieb zugrunde liege, der ebenso die Entfaltung einer spezifischen Ornamentik und das Innendesign einer Epoche innerhalb eines Kulturkreises bestimme. Worringer, der Schüler Riegls war, führte diese Vorstellung in *Abstraktion und Einfühlung* (1908) weiter fort, indem er davon ausging, dass auch die frühesten von Menschen geschaffenen, künstlerischen Arbeiten abstrakter Natur gewesen seien. Siehe hierzu Troy 2006, S. 65 sowie Riegl, Alois: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893, S. 29 sowie Worringer 1918 [1908], S. 19.

**247** Troy 2006, S. 57 ff. Die vielseitige Verwendung des von Josef Hoffmann entworfenen Druckstoffs (*Dess. Nr. 6307*), wie eine Fotografie um 1907 demonstriert, zeigt exemplarisch das ganzheitliche Konzept des für die Wiener Werkstätte typischen Designs. Siehe hierzu Ausst.kat. Wien 1992, S. 12, Kat.Nr. 16.

**248** Troy 2006, S. 56 sowie S. 60 f.

**249** Zur innovativen Konzeption der Wiener Werkstätte siehe ebd., S. 60.

**250** Zentraler Ausgangspunkt dieser Theorie ist die Annahme, dass die Erscheinung von Farben an die individuelle, menschliche Wahrnehmung geknüpft ist und das Seherlebnis durch farbliche Simultankontraste gesteigert werden kann. Siehe hierzu Donat, Olivier (Hg.): *Sonia Delaunay. Les couleurs de l'abstraction*, Ausst.kat. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 2014–2015, Paris 2014, S. 74 f.

**251** Baron, Stanley: *Sonia Delaunay. Ihre Kunst – ihr Leben*, München 1995, S. 32 f. sowie Hülsewig-Johnen, Jutta: *Sonia Delaunays Welt der Kunst*. In:

Dies. (Hg.): *Sonia Delaunays Welt der Kunst*, Ausst.kat. Kunsthalle Bielefeld, 2008–2009, Bielefeld/ Leipzig 2008, S. 9–47, hier S. 30.

**252** Sonia Delaunay-Terk, *Bal Bullier*, 1912, Öl auf Matratzenstoff, 97 x 390 cm, Musée National d'Art Moderne (Centre Georges-Pompidou)/ Centre de création industrielle, Paris, 1954 erworben.

**253** Die in der abstrakten Malerei entwickelten Prinzipien wandte Sonia Delaunay bereits ab 1913 auf alltägliche Gegenstände und Einrichtungsobjekte an. Für ihren Freundeskreis fertigte sie Anfang der 1910er Jahren ähnliche Kostüme und Westen mit simultaner Farbgebung, die aus verschiedenfarbigen Stoffstücken bestanden. Durch die Bewegung des Körpers wurde sie zu einer Art *lebendiger Malerei* und steigerte dadurch die simultane Farbdynamik. Siehe hierzu Godefroy, Cécile: *Sonia Delaunay. Sa mode, ses tableaux, ses tissus*, Paris 2014, S. 62 f.

**254** Sonia Delaunay-Terk, *Prismes électriques*, 1914, Öl auf Leinwand, 93 x 98 cm, Musée National d'Art Moderne (Centre Georges-Pompidou), Paris.

**255** Baron 1995, S. 56.

**256** Eine ähnliche Auffassung findet sich beispielsweise auch in den abstrakt-geometrischen Werken Sophie-Taeuber-Arps, die ebenso wie diejenigen von Bell und Delaunay-Terk auf die Auseinandersetzung mit Gestaltungsmöglichkeiten der angewandten Künste zurückzuführen sind. Siehe hierzu Stern, Radu: *Against Fashion. Clothing as Art. 1850–1930*, Massachusetts u.a. 2004, S. 67 sowie Krupp, Walburga: *Sonia Delaunay – Sophie Taeuber-Arp. Zwei Pionierinnen der Avantgarde auf schmalen Grat zwischen Kunstgewerbe und Malerei*. In: Meyer-Büser, Susanne (Hg.): *Die andere Seite des Mondes. Künstlerinnen der Avantgarde*, Ausst.kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2011–2012, Köln 2011, S. 130–139, hier S. 131.

**257** Auszug aus einem Tagebucheintrag Sonia Delaunays vom 22. August 1949. Zitiert nach Delaunay, Sonia: *Nous irons jusqu'au soleil*, Paris 1978, S. 169.

**258** Brockington, Grace: *Bell in Europe*. In: *In Focus: Abstract Painting c. 1914* by Vanessa Bell, 2017.



**259** Andersons Begriffsbestimmung der imaginierten Gemeinschaft ist dahingehend auf die künstlerischen Avantgarden Europas zu übertragen, dass sich zwar nur einzelne Mitglieder dieser Gruppierungen miteinander vernetzen konnten, sie sich jedoch dennoch als Teil einer größeren Gemeinschaft fühlten: „Sie [hier ist eine Nation gemeint, die sich im Sinne Brockingtons auf die abstrakt schaffenden Künstler\*innen zu Beginn des 20. Jahrhunderts übertragen lässt, C.B.] ist eine vorgestellte politische Gemeinschaft – vorgestellt als begrenzt und souverän. *Vorgestellt* ist sie deswegen, weil die Mitglieder selbst der kleinsten Nation die meisten anderen niemals kennen, ihnen begegnen oder auch nur von ihnen hören werden, aber im Kopf eines jeden die Vorstellung ihrer Gemeinschaft existiert.“ (Anderson, Benedict: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, Frankfurt a. M./ New York 1996, S. 15)

## EPILOG: ABRUPTES ENDE ODER WEITERFÜHRUNG DES ABSTRAKTEN EXPERIMENTS ?

**260** Spalding 1983, S. 124.

**261** Anscombe 1981, S. 102.

**262** Vanessa Bell an Duncan Grant, 25. März 1914. In: Bell, Selected Letters 1993, S. 160–162, hier S. 160.

**263** Vanessa Bell nach Bell, Quentin: Bad Art, Chicago 1989, S. 119. Zitiert nach Leaper, Hana: Between London and Paris. In: Ausst.kat. London 2017, S. 48.

**264** Watney 1980, S. 103.

**265** Casteras, Susan P./ Lukach, Joan Mickelson (Hgg.): Vanessa Bell (1879-1961). An Exhibition of her Paintings, Drawings, Designs, Prints and Book Jackets, Ausst.kat. Vassar College Art Gallery Poughkeepsie, New York, 1984, New York 1984, S. 100 f.

**266** Reed 2004, S. 162.

**267** Ebd.

**268** Ebd. Hierbei bezieht sich Grant vor allem auf die 1915 in der Doré Gallery gezeigte *Vorticist Exhibition* in London, bei welcher er abstrakte Arbeiten präsentierte, die jedoch nur wenig Resonanz erfuhren.

**269** Collins 1984, S. 113 f.

**270** Reed 2004, S. 151 f. Reed deutet die auffällige Verwendung des abstrakten Motivs in Bezug zu Porträts von Frauen, die aus dem Bloomsbury-Kreis stammten, als Verweis auf den Modernismusbegriff der Bloomsbury-Philosophie, welcher insbesondere eine feministische Lebensweise miteinschloss.

**271** Das Porträt von *Iris Tree* (1915, Öl auf Leinwand, 122 x 91,5 cm, Tate Gallery of Modern Art, London, Leihgabe aus Privatsammlung seit 2000) ist abgebildet in: Ausst.kat. London 2017, S. 59.

**272** Tobin 2019, S. 44.

**273** Vanessa Bell, *Design for Small Screen* (Vorder- und Rückseite), um 1920, Wasserfarbe und Tempera auf Holz, 55,2 x 76,5 x 0,6 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto. Für Abbildungen siehe auch: Ausst.kat. London 2017, S. 84-85.

## SCHLUSSBETRACHTUNG

**274** Siehe hierzu beispielhaft Shone, Richard: The Artists of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant. In: Ausst.kat. London 1999–2000, S. 11–22, hier S. 20 f.

# LITERATURVERZEICHNIS

---

## Primärliteratur

- Von Anrep, Boris:** The Russian Group. In: Fry, Roger (Hg.): Second Post-Impressionist Exhibition. British, French and Russian Artists, Ausst.kat. Grafton Galleries London, 1912, London 1912, S. 30–33.
- Apollinaire, Guillaume:** Picasso et les papiers collés. In: Montjoie, 14. März 1913. Reproduziert in Cahiers d'Art 7 (1932), S. 117.
- Baudelaire, Charles:** Le Peintre de la vie moderne. In: Ders.: Œuvres complètes, hrsg. v. Calmann Lévy, Paris 1885, S. 51–114.
- Bell, Clive:** Art and War. In: International Journal of Ethics 26, Heft 1 (1915), S. 1–10.
- Bell, Clive:** Art, New York 1916.
- Bell, Vanessa:** Sketches in Pen and Ink, hrsg. v. Lia Giachero, London 1997.
- Bell, Vanessa:** Selected Letters of Vanessa Bell, hrsg. v. Regina Marler, London 1993.
- Fry, Roger:** Essay in Aesthetics [1909]. In: Ders.: Vision and Design, New York 1956 [1920], S. 16–38.
- Fry, Roger:** The Munich Exhibition of Mohammedan Art [1910]. In: Ders.: Vision and Design, New York 1956 [1920], S. 114–130.
- Fry, Roger (Hg.):** Manet and the Post-Impressionists, Ausst.kat. Grafton Galleries London, 1910–1911, London 1910.
- Fry, Roger:** The Post-Impressionists. In: Ders. (Hg.): Manet and the Post-Impressionists, Ausst.kat. Grafton Galleries London, 1910–1911, London 1910, S. 7–13.
- Fry, Roger:** Post Impressionism. In: The Fortnightly Review, 1. Mai 1911. Reproduziert in Ders.: A Roger Fry Reader, hrsg. v. Christopher Reed, Chicago/ London 1996, S. 99–110.
- Fry, Roger:** Art. The Grafton Gallery. An Apologia. In: The Nation, 9. November 1912. Reproduziert in Bullen, J.B. (Hg.): Post-Impressionists in England, London/ New York 1988, S. 390–395.
- Fry, Roger:** Art and Socialism [1912]. In: Fry, Roger: Vision and Design, New York 1956 [1920], S. 55–78.
- Fry, Roger (Hg.):** Second Post-Impressionist Exhibition. British, French and Russian Artists, Ausst.kat. Grafton Galleries London, 1912, London 1912.
- Fry, Roger:** The French Group. In: Ders. (Hg.): Second Post-Impressionist Exhibition. British, French and Russian Artists, Ausst.kat. Grafton Galleries London, 1912, London 1912, S. 25–29.
- Fry, Roger:** Prospectus for the Omega Workshops, 1913. Reproduziert in Ders.: A Roger Fry Reader, hrsg. v. Christopher Reed, Chicago/ London 1996, S. 198–200.
- Fry, Roger:** The Allied Artists. In: The Nation, 2. August 1913. Reproduziert in Ders.: A Roger Fry Reader, hrsg. v. Christopher Reed, Chicago/ London 1996, S. 150–153.
- Fry, Roger:** Preface to the Omega Workshops Catalog, London 1914, S. 4. Reproduziert in Ders.: A Roger Fry Reader, hrsg. v. Christopher Reed, Chicago/ London 1996, S. 201.
- Fry, Roger:** The New Movement in Art in Its Relation to Life. A Lecture Given at the Fabian Society Summer School. In: The Burlington Magazine for Connoisseurs 31 (1917), Heft 175, S. 162–168.
- Fry, Roger:** The Artist as Decorator. In: Colour, April 1917. Reproduziert in Ders.: A Roger Fry Reader, hrsg. v. Christopher Reed, Chicago/ London 1996, S. 207–211.
- Fry, Roger:** Vision and Design, New York 1956 [1920].

- Fry, Roger:** Independent Gallery. Vanessa Bell and Othon Friesz, *The New Statesman*, 3. Juni 1922. Reproduziert in Ders.: *A Roger Fry Reader*, hrsg. v. Christopher Reed, Chicago/ London 1996, S. 347–350.
- Jackson, Holbrook:** *The Eighteen Nineties. A Review of Art and Ideas at the Close of the Nineteenth Century*, Nachdr. d. Londoner Ausg. v. 1913, Hassocks u.a. 1976 [1913].
- Jones, Owen:** *The Grammar of Ornament. A Visual Reference of Form and Colour in Architecture and the Decorative Arts* [1856], Neuausg. hrsg. v. Iain Zaczek, Lewes 2016.
- Kandinsky, Wassily:** *Über das Geistige in der Kunst*, rev. Neuauf. hrsg. v. Jelena Hahl-Fontaine, Bern 2004 [1912].
- Lewis, Wyndham:** Long Live the Vortex!. In: *BLAST*, Juni 1914. Reproduziert in: Kolocotroni, Vassiliki (Hg.): *Modernism. An Anthology of Sources and Documents*, Edinburgh 1998, S. 291–294.
- Loos, Adolf:** *Ornament und Verbrechen* [1908]. In: Ders.: *Ornament und Verbrechen. Die Schriften zur Architektur und Gestaltung*, hrsg. v. Oliver Ruf, Stuttgart 2019, S. 10–17.
- Maclean, Caroline:** *Russian Aesthetics in Britain. Kandinsky, Sadleir and Rhythm*. In: Beasley, Rebecca/ Bullock, Philip Ross (Hgg.): *Russia in Britain. 1880–1940*, Oxford 2013, S. 145–161.
- Matisse, Henri:** *Notes d'un peintre* [1908]. In: Ders.: *Écrits et propos sur l'art*, hrsg. v. Dominique Fourcade, Paris 1978, S. 40–53.
- Meier-Graefe, Julius:** *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Bd. 1, München 1987 [1924].
- Moore, G.E.:** *Principia Ethica*, hrsg. v. Thomas Baldwin, Cambridge 1993 [1903].
- Riegl, Alois:** *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893.
- Woolf, Virginia:** *Mr. Bennett and Mrs. Brown* [1924]. In: Ders.: *Collected Essays*, Bd. 1, London 1966, S. 319–337.
- Woolf, Virginia:** *Nurse Lugton's Curtain* [1924]. In: Ders.: *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, hrsg. v. Susan Dick, London 1985, S. 154–155.
- Woolf, Virginia:** *Pictures* [1925]. In: Ders.: *The Essays of Virginia Woolf*, hrsg. v. Andrew McNeillie, London 1994, S. 243–247.
- Woolf, Virginia:** *A Room of One's Own*, London 1935 [1929].
- Woolf, Virginia:** Foreward. In: *Recent Paintings by Vanessa Bell*, Ausst.kat. The London Artists' Association, 4. Februar–8. März 1930, London 1930, o.S.
- Woolf, Virginia:** *Walter Sickert. A Conversation*, London 2005 [1934].
- Woolf, Virginia:** *The Letters of Virginia Woolf*, hrsg. v. Nigel Nicholson u. Joanne Trautmann, Bd. 6, London 1980.
- Worringer, Wilhelm:** *Abstraktion und Einfühlung*, München 1918 [1908].

## Sekundärliteratur

- Affron, Matthew:** *Decoration and Abstraction in Bloomsbury*. In: Dickerman, Leah/ Ders. (Hgg.): *Inventing Abstraction. 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, Ausst.kat. Museum of Modern Art, New York, 2012–2013, London 2012, S. 182–187.

- Anderson, Benedict:** Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, Frankfurt a. M./ New York 1996.
- Anscombe, Isabelle:** Omega and After. Bloomsbury and the Decorative Arts, London 1981.
- Avery, Todd:** Bloomsbury and Sexuality. In: Ryan, Derek/ Ross, Stephen (Hgg.): The Handbook to the Bloomsbury Group, London u.a. 2018, S. 17–29.
- Ayers, David:** Bloomsbury and Politics. In: Ryan, Derek/ Ross, Stephen (Hgg.): The Handbook to the Bloomsbury Group, London u.a. 2018, S. 253–263.
- Baron, Stanley:** Sonia Delaunay. Ihre Kunst – ihr Leben, München 1995.
- Becker, Howard S.:** Art Worlds. 25th Anniversary ed., updated and expanded, Berkeley 2008 [1982].
- Beechey, James:** Defining Modernism. Roger Fry and Clive Bell in the 1920s. In: Shone, Richard (Hg.): The Art of Bloomsbury. Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant, Ausst.kat. Tate Gallery, London, 1999–2000, London 1999, S. 39–51.
- Beechey, James:** Picasso in Britain. 1910–1914. In: Ders. (Hg.): Picasso & Modern British Art, Ausst.kat. Tate Britain, London/ The Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, 2012, London 2012, S. 52–61.
- Billingham, Rosalind:** The Last Word in Decorative Art. The Omega Workshops. In: Journal of Art & Design Education 3, Heft 3 (1984), S. 321–329.
- Von Bonsdorff, Anna-Maria:** L'abstraction sonore de Kupka. Musicalité, couleur et spiritualisme. In: Léal, Brigitte/ Theinhardt, Marketa/ Brullé, Pierre (Hgg.): Kupka. Pionnier de l'abstraction, Ausst.kat. Grand Palais, Galeries nationales Paris, 2018, Paris 2018, S. 117–137.
- Bourriaud, Nicolas:** Esthétique relationnelle, Dijon 1998.
- Bradshaw, Tony (Hg.):** A Bloomsbury Canvas. Reflections on the Bloomsbury Group, Aldershot 2001.
- Von Brevern, Jan:** Heldengeschichte der Kunstmoderne. Die kürzlich zu Ende gegangene New Yorker Ausstellung *Inventing Abstraction* folgte der heroischen Selbstdeutung der Maler und vermied die unbefangene Historisierung. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30. April 2013, S. 3.
- Brockington, Grace:** The Omega and the End of Civilisation. Pacifism, Publishing and Performance in the First World War. In: Gerstein, Alexandra (Hg.): Beyond Bloomsbury. Designs of the Omega Workshops 1913–19, Ausst.kat. The Courtauld Gallery London, 2009, London 2009, S. 61–70.
- Brockington, Grace:** Above the Battlefield. Modernism and the Peace Movement in Britain. 1900–1918, New Haven u.a. 2010.
- Brockington, Grace:** A „Lavender Talent“ or „The Most Important Woman Painter in Europe“? Reassessing Vanessa Bell. In: Art history 36 (2013), Heft 1, S. 128–153.
- Brockington, Grace:** Design and Experimentation. A Moment in Abstraction. In: Milroy, Sarah/ Dejardin, Ian A.C. (Hgg.): Vanessa Bell, Ausst.kat. Dulwich Picture Gallery, London, 2017, London/ New York 2017, S. 89–93.
- Brown, David:** Early Abstract Art in Britain. In: Vergo, Peter/ Green, Christopher/ Beckett, Jane (Hgg.): Abstraction. Towards a New Art. Painting 1910–20, Ausst.kat. Tate Gallery London, 1980, London 1980, S. 105–106.
- Büttner, Nils:** Abstraktion. In: Jordan, Stefan/ Müller, Jürgen (Hgg.): Lexikon Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe, Stuttgart 2012, S.23–25.

- Bruneau-Rumsey, Anne-Pascale:** Les expositions postimpressionnistes et leur réception. In: Colau, Jean-François (Hg.) : Conversation anglaise. Le groupe de Bloomsbury, Ausst.kat. Musée d'Art et d'Industrie André Diligent, Roubaix 2009, Paris 2009, S. 63–74.
- Bullen, J.B. (Hg.):** Post-Impressionists in England, London/ New York 1988.
- Causey, Andrew:** Formalismus und figurative Tradition in der englischen Malerei. In: Compton, Susan (Hg.): Englische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik, Ausst.kat. Staatsgalerie Stuttgart/ Royal Academy of Arts London, 1987, München 1987, S. 17–36.
- Caws, Mary Ann/ Wright, Sarah Bird:** Bloomsbury and France. Art and Friends, Oxford 2000.
- Chadwick, Whitney:** Frauen, Kunst und Gesellschaft, Berlin/ München 2013.
- Collins, Judith:** The Omega Workshops, London 1984.
- Collins, Judith:** Roger Fry's Social Vision of Art. In: Green, Christopher: Art Made Modern. Roger Fry's Vision of Art, Ausst.kat. The Courtauld Institute of Art London, 1999–2000, London 1999, S. 73–84.
- Collins, Randall:** The Sociology of Philosophies. A Global Theory of Intellectual Change, Cambridge/ Massachusetts/ London 1998 [1979].
- Cork, Richard:** Vorticism and its Allies. In: Huggett, Roger (Hg.): Vorticism and its Allies, Ausst.kat. Arts Council of Great Britain, Hayward Gallery London, 1974, London 1974, S. 5–28.
- Cork, Richard:** Art Beyond the Gallery in Early 20th Century England, New Haven 1985.
- Dickerman, Leah:** Inventing Abstraction. In: Dies./ Affron, Matthew (Hgg.): Inventing Abstraction. 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art, Ausst.kat. Museum of Modern Art, New York, 2012–2013, London 2012, S. 12–37.
- Digby, Joan/ Digby, John:** The Collage Handbook, London 1985.
- Elkin, Lauren:** Bloomsbury and Feminism. In: Ryan, Derek/ Ross, Stephen (Hgg.): The Handbook to the Bloomsbury Group, London u.a. 2018, S. 109–120.
- Foster, J. Ashley:** Bloomsbury and War. In: Ryan, Derek/ Ross, Stephen (Hgg.): The Handbook to the Bloomsbury Group, London u.a. 2018, S. 277–293.
- Giachero, Lia:** To Daylight from Darkness. Vanessa Bell as an Artist. In: Bell, Vanessa: Sketches in Pen and Ink, hrsg. v. Lia Giachero, London 1997, S. 167–184.
- Gillespie, Diane F.:** The Sisters' Arts. The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell, New York 1988.
- Gillespie, Diane F.:** Virginia Woolf, Vanessa Bell and Painting. In: Humm, Maggie (Hg.): The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts, Edinburgh 2010, S. 121–139.
- Godefroy, Cécile:** Sonia Delaunay. Sa mode, ses tableaux, ses tissus, Paris 2014.
- Goldman, Jane:** The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf. Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual, Cambridge 1998.
- Hagen, Benjamin D.:** Bloomsbury and Philosophy. In: Ryan, Derek/ Ross, Stephen (Hgg.): The Handbook to the Bloomsbury Group, London u.a. 2018, S. 135–150.
- Hülsewig-Johnen, Jutta:** Sonia Delaunays Welt der Kunst. In: Dies. (Hg.): Sonia Delaunays Welt der Kunst, Ausst.kat. Kunsthalle Bielefeld, 2008–2009, Bielefeld/ Leipzig 2008, S. 9–47.
- Humm, Maggie (Hg.):** The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts, Edinburgh 2010.



**Humm, Maggie:** Bloomsbury and the Arts. In: Ryan, Derek/ Ross, Stephen (Hgg.): The Handbook to the Bloomsbury Group, London u.a. 2018, S.45–59.

**Jahn, Manfred:** Der englische Roman in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Eine narratologische Gattungsgeschichte mit Schwerpunkt Modernismus. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Eine andere Geschichte der englischen Literatur. Epochen, Gattungen und Teilgebiete im Überblick, 2., verb. u. erw. Aufl., Trier 1998 (= WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 2), S. 171–193.

**Jeftic, Karolina:** Literatur und moderne Bilderfahrung. Zur Cézanne-Rezeption in der Bloomsbury Group, München/ Paderborn 2011 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste 118).

**Jürgens-Kirchhoff, Annegret:** Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, Gießen 1978.

**Karl, Michaela:** *Votes for Women*. England: Suffragisten und Suffragetten. In: Dies.: Die Geschichte der Frauenbewegung, Stuttgart 2011.

**Kato, Akiko:** The Omega Workshops. Roger Fry's Search for Community. In: Gerstein, Alexandra (Hg.): Beyond Bloomsbury. Designs of the Omega Workshops 1913–19, Ausst.kat. The Courtauld Gallery London, 2009, London 2009, S. 71–78.

**Klein, Jürgen:** Literaturtheorie und englischer Modernismus im frühen 20. Jahrhundert, Essen 1991.

**Krupp, Walburga:** Sonia Delaunay – Sophie Taeuber-Arp. Zwei Pionierinnen der Avantgarde auf schmalen Grat zwischen Kunstgewerbe und Malerei. In: Meyer-Büser, Susanne (Hg.): Die andere Seite des Mondes. Künstlerinnen der Avantgarde, Ausst.kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2011–2012, Köln 2011, S. 130–139.

**Léal, Brigitte:** Picasso. Papiers collés, Paris 1998.

**Leaper, Hana:** Between London and Paris. In: Milroy, Sarah/ Dejardin, Ian A.C. (Hgg.): Vanessa Bell, Ausst.kat. Dulwich Picture Gallery, London, 2017, London/ New York 2017, S. 41–53.

**Longbois-Canil, Christophe:** De moderne à modernité. Les généalogies d'un concept, Paris 2015 (= Collection d'esthétique 87).

**Milroy, Sarah:** Some Rough Eloquence. In: Milroy, Sarah/ Dejardin, Ian A.C. (Hgg.): Vanessa Bell, Ausst.kat. Dulwich Picture Gallery, London, 2017, London/ New York 2017, S. 25–39.

**Möbius, Hanno:** Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933, München 2000.

**Nünning, Vera:** Die Ästhetik Virginia Woolfs. Eine Rekonstruktion ihrer philosophischen und ästhetischen Grundanschauungen auf der Basis ihrer nichtfiktionalen Schriften, Frankfurt a. M. 1990.

**Pfisterer, Ulrich (Hg.):** Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Stuttgart 2011.

**Praz, Mario:** Conversation Pieces. A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America, London 1971.

**Reed, Christopher:** Bloomsbury Rooms. Modernism, Subculture and Domesticity, New Haven u.a. 2004.

**Rose, Sam:** Art and Form. From Roger Fry to Global Modernism, Pennsylvania 2019.

- Rosenbaum, Stanford Patrick (Hg.):** The Bloomsbury Group. A Collection of Memoirs, Commentary and Criticism, London 1975.
- Rosner, Victoria:** Modernism and the Architecture of Private Life, New York 2005.
- Ryan, Derek/ Ross, Stephen (Hgg.):** The Handbook to the Bloomsbury Group, London u.a. 2018.
- Schoeser, Mary:** Omega textiles. A Sea-change into Something Rich and Strange. In: Gerstein, Alexandra (Hg.): Beyond Bloomsbury. Designs of the Omega Workshops 1913–19, Ausst.kat. The Courtauld Gallery London, 2009, London 2009, S. 17–26.
- Shalem, Avinoam:** The 1910 Exhibition *Meisterwerke muhammedanischer Kunst* Revisited. In: Lerner, Andrea (Hg.): After One Hundred Years. The 1910 Exhibition *Meisterwerke muhammedanischer Kunst* Reconsidered, Leiden 2010, S. 3–16.
- Sheehan, Elizabeth M.:** Dressmaking at the Omega. Experiments in Art and Fashion. In: Gerstein, Alexandra (Hg.): Beyond Bloomsbury. Designs of the Omega Workshops 1913–19, Ausst.kat. The Courtauld Gallery London, 2009, London 2009, S. 51–59.
- Shone, Richard:** The Friday Club. In: The Burlington Magazine 117, Heft 866 (1975), S. 278–284.
- Shone, Richard:** Bloomsbury Portraits. Vanessa Bell, Duncan Grant, and their Circle, Oxford 1976.
- Shone, Richard:** The Artists of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant. In: Ders. (Hg.): The Art of Bloomsbury. Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant, Ausst.kat. Tate Gallery, London, 1999–2000, London 1999, S. 11–22.
- Shone, Richard:** Works. In: Travers, Matthew (Hg.): From Omega to Charleston. The Art of Vanessa Bell and Duncan Grant 1910–1934, Ausst.kat. Charleston, 2018, London 2018, S. 24–98.
- Slocombe, Richard:** „Always on a War Footing”. Lewis and an Era of Conflict. In: Ders. (Hg.): Wyndham Lewis. Life, Art, War, London 2017, S. 12–17.
- Smolik, Noemi:** Auferstehung und kulturelle Erneuerung. In: Fischer, Hartwig (Hg.): Kandinsky. Malerei 1908–1921, Ausst.kat. Kunstmuseum Basel, 2006–2007, Osterfeldern 2006, S. 137–219.
- Spalding, Frances:** Vanessa Bell. Portrait of the Bloomsbury Artist, London 1983.
- Spalding, Frances:** Roger Fry as Painter. In: Bradshaw, Tony (Hg.): A Bloomsbury Canvas. Reflections on the Bloomsbury Group, Aldershot 2001, S. 31–36.
- Spalding, Frances:** Virginia Woolf. Leben, Kunst & Visionen, München/ Berlin 2016.
- Spalding, Frances:** Among Friends. Vanessa, Virginia and the Modern Portrait. In: Milroy, Sarah/ DeJardin, Ian A.C. (Hgg.): Vanessa Bell, Ausst.kat. Dulwich Picture Gallery, London, 2017, London/ New York 2017, S. 65–71.
- Spurling, Hilary:** Material World. Matisse, his Art and his Textiles. In: Breuer, David (Hg.): Matisse, his Art and his Textiles. The Fabric of Dreams, Ausst.kat. Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis/ Royal Academy of Arts, London/ The Metropolitan Museum of Art, New York 2004–2005, London 2004, S. 24–33.
- Stern, Radu:** Against Fashion. Clothing as Art. 1850–1930, Massachusetts u.a. 2004.
- Tartaglia, Elisabetta:** Roger Fry and Post-Impressionism. The First and the Second Post-Impressionist Exhibition: London, 1910, 1912. In: Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze. Lettere ed Arti in Padova 3 (2008), S. 165–194.

**Tickner, Lisa:** *Studland Beach, Domesticity, and „Significant Form“*. In: *Representations* 65 (1999), S. 63–92.

**Tobin, Claudia:** *Bloomsbury's Conversation in Colour*. In: *Charleston Press* 2 (2019), S. 42–51.

**Todd, Pamela:** *Die Welt von Bloomsbury*, Berlin 1999.

**Townsend, Christopher:** „The Figure in the Carpet“. *Bodily Experience and Abstraction in Duncan Grant's Abstract Kinetic Collage Painting with Sound (1914) and Designs for the Omega Workshops*. In: Ders. u.a. (Hg.): *Across the Great Divide. Modernism's Intermedialities, from Futurism to Fluxus*, Newcastle 2014, S. 25–47.

**Troy, Virginia Gardner:** *The Modernist Textile. Europe and America. 1890–1940*, Aldershot 2006.

**Vakar, Irina:** *Kasimir Malewitsch. Das Schwarze Quadrat*, Köln 2018.

**Völker, Angela:** *Die Stoffe der Wiener Werkstätte. 1910–1932*, Wien 1990.

**Watney, Simon:** *English Post-Impressionism*, London 1980.

**Wilhelmi, Christoph:** *Künstlergruppen in West- und Nordeuropa einschließlich Spanien und Portugal seit 1900. Ein Handbuch*, Stuttgart 2006.

**Wittmann, Barbara:** *Bedeutungsvolle Kritzeleien. Eine Kultur- und Wissensgeschichte der Kinderzeichnung. 1500–1950*, Zürich 2018.

## Ausstellungskataloge

### **Ausst.kat. Edinburgh/London 2012**

Beechey, James (Hg.): *Picasso & Modern British Art*, Ausst.kat. Tate Britain, London/ The Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, 2012, London 2012.

### **Ausst.kat. Le Cateau-Cambrésis/London/New York 2004/2005**

Breuer, David (Hg.): *Matisse, his Art and his Textiles. The Fabric of Dreams*, Ausst.kat. Musée Matisse Le Cateau-Cambrésis/ Royal Academy of Arts London/ The Metropolitan Museum of Art New York 2004–2005, London 2004.

### **Ausst.kat. New York 1984**

Casteras, Susan P./ Lukach, Joan Mickelson (Hgg.): *Vanessa Bell (1879-1961). An Exhibition of her Paintings, Drawings, Designs, Prints and Book Jackets*, Ausst.kat. Vassar College Art Gallery Poughkeepsie, New York, 1984, New York 1984.

### **Ausst.kat. Stuttgart/London 1987**

Compton, Susan (Hg.): *Englische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik*, Ausst.kat. Staatsgalerie Stuttgart/ Royal Academy of Arts London, 1987, München 1987.

### **Ausst.kat. New York 2012/2013**

Dickerman, Leah/ Affron, Matthew (Hgg.): *Inventing Abstraction. 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, Ausst.kat. Museum of Modern Art, New York, 2012–2013, London 2012.

### **Ausst.kat. Paris 2014/2015**

Donat, Olivier (Hg.): *Sonia Delaunay. Les couleurs de l'abstraction*, Ausst.kat. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 2014–2015, Paris 2014.

**Ausst.kat. London 2009**

Gerstein, Alexandra (Hg.): Beyond Bloomsbury. Designs of the Omega Workshops 1913–19, Ausst.kat. The Courtauld Gallery London, 2009, London 2009.

**Ausst.kat. London 1999/2000**

Green, Christopher: Art Made Modern. Roger Fry's Vision of Art, Ausst.kat. The Courtauld Institute of Art London, 1999–2000, London 1999.

**Ausst.kat. London 1974**

Huggett, Roger (Hg.): Vorticism and its Allies, Ausst.kat. Arts Council of Great Britain, Hayward Gallery London, 1974, London 1974.

**Ausst.kat. London 2017**

Milroy, Sarah/ Dejardin, Ian A.C. (Hgg.): Vanessa Bell, Ausst.kat. Dulwich Picture Gallery, London, 2017, London/ New York 2017.

**Ausst.kat. London 1997**

Robins, Anna Gruetzner (Hg.): Modern Art in Britain. 1910–1914, Ausst.kat. Barbican Art Gallery London, 1997, London 1997.

**Auss.kat. Frankfurt 2007/2008**

Rosenberg, Raphael/ Hollein, Max (Hgg.): Turner – Hugo – Moreau. Entdeckung der Abstraktion, Ausst.kat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 2007–2008, München 2007.

**Ausst.kat. London 1999/2000**

Shone, Richard (Hg.): The Art of Bloomsbury. Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant, Ausst.kat. Tate Gallery, London, 1999–2000, London 1999.

**Ausst.kat. Charleston 2018**

Travers, Matthew (Hg.): From Omega to Charleston. The Art of Vanessa Bell and Duncan Grant 1910–1934, Ausst.kat. Charleston, 2018, London 2018.

**Ausst.kat. London 1980**

Vergo, Peter/ Green, Christopher/ Beckett, Jane (Hgg.): Abstraction. Towards a New Art. Painting 1910–20, Ausst.kat. Tate Gallery London, 1980, London 1980.

**Ausst.kat. Wien 1992**

Völker, Angela/ Pichler, Ruperta (Hgg.): Abstraktes Textildesign in Wien 1899 bis 1912. Beispiele aus dem Archiv der Firma Joh. Backhausen & Söhne, Ausst.kat. Österreichische Postsparkasse Wien, 1992, Wien 1992.

**Ausst.kat. Edinburgh/Brüssel/Köln 1974/1975**

Aspects of Abstract Painting in Britain. 1910–1960, Ausst.kat. Talbot Rice Art Centre Edinburgh/ Galerie Hervé Alexandre Brüssel/ Galerie Bagera Köln, 1974–1975, London 1974.

## Online-Quellen

**Brockington, Grace (Hg.):** *In Focus: [Abstract Painting c. 1914 by Vanessa Bell](https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/abstract-painting-vanessa-bell)*, Tate Research Publication 2017. URL: <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/abstract-painting-vanessa-bell> (06.04.2020).

**Brockington, Grace:** [Bell in Europe](https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/abstract-painting-vanessa-bell/bell-in-europe). In: Dies. (Hg.): *In Focus: Abstract Painting c. 1914 by Vanessa Bell*, Tate Research Publication 2017. URL: <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/abstract-painting-vanessa-bell/bell-in-europe> (06.04.2020).

**Brockington, Grace:** [Relationships](https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/abstract-painting-vanessa-bell/relationships). Formal, Creative and Political. In: Dies. (Hg.): *In Focus: Abstract Painting c. 1914 by Vanessa Bell*, Tate Research Publication 2017. URL: <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/abstract-painting-vanessa-bell/relationships> (06.04.2020).

**Rubin, Adrienne:** [From Impressionism to Post-Impressionism. Continuities in Roger Fry's Concept of Aesthetic Perception](http://www.19thc-artworldwide.org/summer15/rubin-on-continuities-in-roger-fry-s-concept-of-aesthetic-perception). In: *Nineteenth-Century Art Worldwide* 14, Heft 2 (2015). URL: <http://www.19thc-artworldwide.org/summer15/rubin-on-continuities-in-roger-fry-s-concept-of-aesthetic-perception> (07.04.2020).

**Tobin, Claudia:** [Test for Chrome Yellow. The Eloquence of Colour](https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/abstract-painting-vanessa-bell/test-for-chrome-yellow). In: Brockington, Grace (Hg.): *In Focus: Abstract Painting c. 1914 by Vanessa Bell*, Tate Research Publication 2017. URL: <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/abstract-painting-vanessa-bell/test-for-chrome-yellow> (06.04.2020).

**Tobin, Claudia:** [Decoration, Abstraction and the Influence of Middle Eastern Textiles](https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/abstract-painting-vanessa-bell/decoration-abstraction). In: Brockington, Grace (Hg.): *In Focus: Abstract Painting c. 1914 by Vanessa Bell*, Tate Research Publication 2017. URL: <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/abstract-painting-vanessa-bell/decoration-abstraction> (06.04.2020).

**Online-Katalog der Tate Gallery, London.** URL: <https://www.tate.org.uk/about-us/collection> (07.04.2020).

**Online-Katalog des Victoria and Albert Museums, London.** URL: <https://collections.vam.ac.uk/> (08.04.2020).

**Online-Katalog des Courtauld Institute of Art, The Samuel Courtauld Trust, London.** URL: <http://www.artandarchitecture.org.uk/index.html?ixsid=IyVrZ1BNKN4> (08.04.2020).

# ANHANG

---



## Chronologischer Lebenslauf Vanessa Bells (1879–1961)

Die Auswahl der Angaben dieses biografischen Überblicks erfolgte, sofern nicht anders gekennzeichnet, nach der von Regina Marler verfassten Chronologie in Bell, Vanessa: Selected Letters of Vanessa Bell, hrsg. v. Regina Marler u. mit einer Einleitung v. Quentin Bell, London 1993, S. XXIX–XXXIX.

- 30. Mai 1879** Vanessa Stephen wird in London geboren (22, Hyde Park Gate, Kensington).
- 5. Mai 1895** Tod der Mutter, Julia Stephen (geb. Jackson)
- 1896** Zeichenkurse bei den Künstlern Ebenezer Wake Cooke und Sir Arthur Stockdale Cope
- September 1901** Eintritt in die Royal Academy, London
- April 1902** Reise nach Rom und Florenz (gemeinsam mit George Duckworth, dem Halbbruder der Künstlerin)
- 22. Februar 1904** Tod des Vaters, Sir Leslie Stephen
- April–Mai 1904** Italienreise sowie Aufenthalt in Paris (gemeinsam mit Virginia Stephen und Violet Dickinson)
- Oktober 1904** Austritt aus der Royal Academy, kurze Studienzeit an der Slade School of Fine Art (London) und Umzug in das Londoner Bloomsbury-Viertel (46, Gordon Square)
- Februar/April 1905** Thoby Stephen organisiert erste *Thursday Evenings* mit Studienfreunden aus Cambridge (darunter auch Clive Bell)
- Oktober 1905** Erste Treffen des von Vanessa Stephen veranstalteten *Friday Club*
- 7. Februar 1907** Heirat mit dem Kunstkritiker Clive Bell
- April 1907** Hochzeitsreise nach Paris
- 4. Februar 1908** Geburt von Julian Bell
- Juni 1909** Bell zeigt *Iceland Poppies* (1909) im *New English Art Club*, London
- Januar 1910** Erneutes Treffen mit Roger Fry, der sich der Bloomsbury-Gruppe anschließt
- Sommer 1910** Ausstellungen mit dem *Friday Club* und dem *New English Art Club*
- 19. August 1910** Geburt von Quentin Bell
- 8. November 1910** Eröffnung von Roger Frys Ausstellung *Manet and the Post-Impressionists* (Grafton Galleries, London)
- Februar 1911** Fry, Bell und Grant stellen erstmals gemeinsam im Rahmen der *The Friday Club Exhibition* in der Alpine Club Gallery in London aus (siehe hierzu Ausst.kat. London 1997, S. 182).

- April 1911** Türkeireise mit Clive Bell, Roger Fry und H.T.J. Norton, Fehlgeburt und Beginn einer Liebesaffäre mit Roger Fry
- Juli 1912** Werke von Bell werden in der von Roger Fry kuratierten *Exposition de Quelques Indépendants Anglais* in der Galerie Barbazanges (Paris) gezeigt
- August 1912** Verkauf des Gemäldes *The Spanish Model* an die *Contemporary Art Society* (erster Verkauf der Künstlerin)
- 10. August 1912** Heirat von Virginia Stephen und Leonard Woolf
- Oktober 1912** Eröffnung von Frys *Second Post-Impressionist Exhibition* (Grafton Galleries, London); Bell ist mit vier Gemälden, darunter *The Spanish Model*, vertreten.
- März 1913** Ausstellung der *Grafton Group* mit Werken Bells in der Alpine Club Gallery (London)
- 8. Juli 1913** Eröffnung der *Omega Workshops* im Fitzroy Square 33 (Bloomsbury, London)
- Januar 1914** Bell lernt während eines Parisaufenthalts Pablo Picasso und Henri Matisse kennen.
- Frühjahr 1914** Bell gestaltet ein Mosaik für das Wohnhaus Lady Hamiltons (1, Hyde Park Gardens, London). Weitere Auftragsarbeiten für die Omega-Werkstätten folgen.
- Mai 1914** Bell ist mit fünf Werken in der *20th Century Art Exhibition* in der Whitechapel Gallery (London) vertreten.
- 1915** Beginn der Liebesbeziehung mit dem Maler Duncan Grant
- 1916** Eine erstmals Bell gewidmete Ausstellung findet im Rahmen einer kleinen Ausstellung in den Omega-Werkstätten statt.
- Oktober 1916** Bell zieht gemeinsam mit Grant in ein altes Bauernhaus in Charleston (Sussex).
- September 1917** Bell ist mit einigen Werken in der Ausstellung *The New Movement in Art* in Birmingham und in der Mansard Gallery (London) vertreten.
- August 1918** Bell ist mit sechs Arbeiten in der Ausstellung *Englische moderne Malerei* im Kunsthaus Zürich vertreten.
- 25. Dezember 1918** Geburt von Angelica Bell (später Garnett), der gemeinsamen Tochter mit Duncan Grant
- 1919** Schließung der *Omega Workshops*
- Sommer 1919** Treffen mit André Derain und Pablo Picasso
- Frühjahr 1920** Gruppenausstellung in Paris in der Galerie von Charles Vildrac

- Mai 1920** Romreise mit Maynard Keynes und Duncan Grant, Florenzaufenthalt bei Bernard Berenson und Treffen mit Picasso in Paris
- November 1920** Ausstellung in der Independent Gallery (London)
- Februar 1922** Bell mietet sich für einen Monat ein Studio in Paris.
- Juni 1922** Erste Einzelausstellung in der Independent Gallery
- Mai 1923** Spanienreise mit Roger Fry und Duncan Grant
- Mai 1926** Bell ist Mitbegründerin der *London Artists' Association*; Ausstellungen in London, Berlin, New York und Pittsburgh folgen
- Mai-Juni 1926** Italienreise mit Duncan Grant
- November 1928** Bell stellt mit der *London Artists' Association* in den Marie Sterner Galleries in New York aus.
- Januar-Februar 1929** Reisen nach Deutschland, Österreich und nach Prag mit Duncan Grant
- Februar 1930** Ausstellung *Recent Paintings by Vanessa Bell*, veranstaltet von der *London Artists' Association* in 92, New Bond Street in London (Katalogbeitrag von Virginia Woolf)
- März 1934** Einzelausstellung in der Lefevre Gallery (London)
- 9. September 1934** Tod von Roger Fry
- Januar 1937** Bell ist in der Ausstellung *British Contemporary Art* bei Rosenberg & Helft (London) repräsentiert
- Mai 1937** Bell besucht Picasso in Paris während dieser an *Guernica* arbeitet
- Juli 1937** Tod des Sohnes, Julian Bell
- 1939** Bell und Grant treten der *Mural Society* bei und stellen zum ersten Mal in der Tate Gallery (London) aus
- 1939-1945** Bell und Grant verbringen die meiste Zeit in Charleston
- Juni 1941** Gemeinsame Ausstellung mit Frank Dobson und Algernon Newton in den Leicester Galleries (London)
- 28. März 1941** Suizid Virginia Woolfs
- 1947-1960** Häufige Aufenthalte in Frankreich und Italien gemeinsam mit Grant
- 1953** Ausstellung von ehemaligen Mitgliedern der *London Artists' Association* in der Ferens Art Gallery (Hull); Bell ist in der Jury für die Verleihung des *Prix de Rome*
- Februar 1956** Einzelausstellung in der Adams Gallery (London)
- 7. April 1961** Tod der Künstlerin in Charleston; Beisetzung auf dem Friedhof der St. Peter's Church in Firle (Lewes District, Sussex)

## Kurzbiografien

### Clive Bell (1881–1964)

Der 1881 im Südwesten Englands geborene Clive Bell studierte am Trinity College in Cambridge. Dort lernte er Thoby Stephen, Lytton Strachey, Maynard Keynes und Leonard Woolf – den späteren Kern der *Bloomsbury Group* – kennen. Während seines hieran anschließenden Studienaufenthalts in Paris entdeckte er die moderne, französische Malerei, die ihn dazu inspirierte, sich theoretisch mit der Bildenden Kunst auseinanderzusetzen.<sup>1</sup> Nach seiner Rückkehr nach London schloss er sich den Gesprächsrunden um die Geschwister Stephen an und verliebte sich in Vanessa Stephen, die er 1907 heiratete. Zu Beginn des Ersten Weltkrieges scheiterte die Ehe, wenngleich die Bells eine lebenslange, freundschaftliche Beziehung aufrechterhielten. Clive Bell ging etwa ab 1911 eine langfristige Liebesbeziehung mit Mary Hutchinson ein, während Vanessa Bell mit Roger Fry und später mit Duncan Grant liiert war.<sup>2</sup>

Im Zuge der post-impressionistischen Ausstellungen von 1910 und 1912 sowie in engem Austausch mit Roger Fry entwickelte C. Bell in seiner 1914 erschienenen Publikation *Art* das kunsttheoretische Konzept der *Significant Form*, welches in der Folge die Ausrichtung des Post-Impressionismus bestimmte.<sup>3</sup> Von 1933 bis 1943 war er ebenfalls als Kunstkritiker für die Zeitung *New Stateman and Nation* tätig. Er verstarb 1964 in London.<sup>4</sup>

1 Ausst.kat. Roubaix 2009, S. 243.

2 Ebd. Nach ihrer Heirat mit Clive Bell 1907 – Vater ihrer Söhne Julian (1908–1937) und Quentin (1910–1996) Bell – führte Bell neben ihrer Ehe eine Liebesbeziehung mit Roger Fry (ab 1911) und ließ sich zu einem späteren Zeitpunkt (ab 1916) mit dem Maler Duncan Grant in Charleston nieder. Grant wurde ihr lebenslanger Partner im privaten wie im künstlerischen Leben, mit dem sie eine Tochter, Angelica (1918–2012), hatte.

3 Tickner 1999, S. 69.

4 Ausst.kat. Roubaix 2009, S. 243.

### Roger Fry (1866–1934)

1910 schloss sich der in London geborene Kunstkritiker, Kurator und Maler Roger Fry der *Bloomsbury Group* an. Fry, der sich nach seiner Studienzeit in Naturwissenschaften am Cambridger King's College – zu Beginn der 1890er Jahre – dem Studium der italienischen Kunst widmete, war vor allem durch Publikationen zur Florentiner Renaissancemalerei bekannt geworden.<sup>1</sup> Während seiner Tätigkeit als Kunstkritiker des *Burlington Magazine* sowie als Kurator am Metropolitan Museum in New York (1906) wirkte er auch als Kunstberater für amerikanische SammlerInnen wie Henry Clay Frick oder Joseph E. Widener.<sup>2</sup> Sein Interesse galt hierbei bereits dem Dialog von Gattungen und Kulturkreisen sowie der Forderung nach der Verbindung von Handwerk und Bildender Kunst, die wesentlich mit dem Glauben an die Etablierung produktiver Dynamiken innerhalb von künstlerischen Gruppierungen einherging. Diese konnte er nun einerseits in kunsttheoretischer Hinsicht als Kurator der post-impressionistischen Ausstellungen von 1910 und 1912 sowie in künstlerischer Hinsicht durch die enge Zusammenarbeit mit Vanessa Bell und Duncan Grant in den 1913 gegründeten Omega-Werkstätten verwirklichen.<sup>3</sup>

Die zunehmende Begeisterung für moderne Strömungen in der französischen Malerei sowie Frys Kenntnisse auf dem Gebiet der Kunstgeschichte und der kuratorischen Praxis beförderten die Umsetzung der zuvor vorwiegend auf theoretischer Ebene verhandelten Diskurse

der *Bloomsbury Group*. 1911 begann Fry eine Liebesbeziehung mit Vanessa Bell, nachdem er diese auf eine Türkeireise begleitete und sie nach einer Fehlgeburt pflegte. Sie verband bis zu seinem Tod 1934 eine enge Freundschaft, die maßgeblich auf dem gegenseitigen Austausch über die künstlerischen und kunsttheoretischen Diskurse der Zeit beruhte.<sup>4</sup>

1 Ausst.kat. London 1997, S. 168.

2 Tartaglia 2008, hier S. 167 f. sowie Humm, Maggie: *Bloomsbury and the Arts*. In: *The Handbook to the Bloomsbury Group* 2018, S. 49.

3 Ebd.

4 Ausst.kat. Roubaix 2009, S. 245.

## Duncan Grant (1885–1978)

Der aus dem schottischen Rothimurchus stammende Duncan Grant verbrachte seine ersten Lebensjahre in Indien bei seinem Vater Bartle Grant, einem britischen Major. Mit neun Jahren kehrte er nach London zurück und wuchs fortan bei seiner Tante, Lady Strachey, und deren Kindern auf.<sup>1</sup> Mit der Unterstützung seiner Tante studierte er 1907 im Pariser *Atelier de la Palette* und fand Zugang zu den Werken von Paul Cézanne, Henri Matisse und Pablo Picasso.<sup>2</sup> Durch seinen Cousin Lytton Strachey, der regelmäßig an den von Thoby Stephen veranstalteten *Thursday Evenings* teilnahm, lernte Grant die Mitglieder der späteren *Bloomsbury Group* kennen. Zu seinen engen Freunden innerhalb der Gruppe zählten Rupert Brooke und George Mallory. Zeitweise war er mit Maynard Keynes und später mit David Garnett liiert.<sup>3</sup>

Mit dem Eintritt Roger Frys in die Gruppe, dessen post-impressionistische Ausstellungen sowie durch den engen künstlerischen Austausch mit Vanessa Bell fand Grant zu seinem eigenen künstlerischen Stil im Zeichen einer modernistischen Malerei, die in engem Bezug zu derjenigen Bells steht. Gemeinsam mit Fry und Bell gründete er 1913 die *Omega Workshops*, für die er zahlreiche dekorative Auftragsarbeiten ausführte. Ab 1915 führte er eine Liebesbeziehung mit Vanessa Bell, aus der die gemeinsame Tochter, Angelica Bell (später Garnett), hervorging. In Charleston, dem jahrelangen, gemeinsamen Lebensmittelpunkt der beiden Künstler\*innen, gestaltete Grant gemeinsam mit Bell Wandbemalungen und Inneneinrichtungsdesigns, die das in den Omega-Werkstätten entwickelte Lebens- und Kunstkonzept visualisieren. Dort verbrachte er auch seine letzten Lebensjahre und starb 1978 im Alter von 93 Jahren im Haus des befreundeten Dichters Paul Roche.<sup>4</sup>

1 Ausst.kat. Roubaix 2009, S. 247.

2 Ausst.kat. London 1997, S. 172–173.

3 Ausst.kat. Roubaix 2009, S. 247.

4 Ebd.

## Virginia Woolf (1882–1941)

Virginia Stephen wurde 1882 als Tochter von Julia Stephen und Sir Leslie Stephen sowie als jüngere Schwester Vanessa Stephens in London geboren. Ihr Vater, der selbst schriftstellerisch tätig war, bestimmte ihre frühe intellektuelle Bildung, die im Zeichen viktorianischer Traditionen stand. Nach dem Tod des Vaters zogen die Geschwister Stephen in das Londoner Viertel Bloomsbury. Virginia Stephen prägte als Schriftstellerin, Essayistin und Kunstkritikerin die sich um den Bekanntenkreis ihres Bruders Thoby Stephen formierende *Bloomsbury Group*. 1912 heiratete sie den Autoren und Verleger Leonard Woolf, der ebenfalls der Gruppe angehörte.

1917 gründete sie gemeinsam mit diesem den Verlag *Hogarth Press*, bei welchem ihr Romandebüt *The Voyage Out* (1915) sowie der Großteil ihrer folgenden Werke veröffentlicht wurden. Der Verlag bot einigen Bloomsbury-Künstler\*innen, insbesondere ihrer Schwester Vanessa Bell, die Möglichkeit, die hier veröffentlichten Texte zu illustrieren.<sup>1</sup> Der enge Austausch der Schwestern über formalistische Bestrebungen in der Malerei der Zeit sowie die im Rahmen der *Bloomsbury Group* stattfindenden Diskurse um modernistische Lebens- und Kunstkonzepte prägten ebenso die Entwicklung des modernen, experimentellen Romans im Werk der Schriftstellerin.<sup>2</sup>

Woolfs 1929 erschienener Essay *A Room of One's Own* gilt als zentraler Text der Frauenbewegung in England, welche sich bereits seit den 1840er Jahren für das Wahlrecht von Frauen und deren Emanzipation innerhalb der Gesellschaft einsetzte. Woolfs feministisch-pazifistischen Überlegungen prägten ebenso die feministischen Diskurse in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.<sup>3</sup> Woolf litt ihr Leben lang an Phasen einer manischen Depression und beging 1941 Suizid.

**1** Ausst.kat. Roubaix 2009, S. 251.

**2** Gillespie, Diane F.: Virginia Woolf, Vanessa Bell and Painting. In: *The Edinburgh companion to Virginia Woolf and the arts* 2010, S. 123 f. sowie Nünning 1990, S. 98.

**3** Elkin, Lauren: Bloomsbury and Feminism. In: *The Handbook to the Bloomsbury Group* 2018, S. 109 f.



## Provenienz und Ausstellungshistorie der abstrakten Werke



### Vanessa Bell Abstract Painting. Test for Chrome Yellow

um 1914, Öl auf Leinwand,  
44,1 x 38,7 cm, Tate Gallery of Modern Art, London.

- 1 Ausst.kat. London 1999–2000, S. 160, Kat.Nr. 83  
 2 O.A.: Vanessa Bell. Abstract Painting, c. 1914. In: Online-Katalog der Tate Gallery, London. URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bell-abstract-painting-t01935> (19.04.2020).  
 3 Ebd.  
 4 Ebd.  
 5 Ausst.kat. London 1980, S. 106.  
 6 Ausst.kat. London 1999–2000, S. 160, Kat.Nr. 83.  
 7 Ebd.  
 8 Ausst.kat. New York 2012–2013, Kat. Nr. 172.  
 9 Ausst.kat. London 2017, S. 92.

### Provenienz

Angelica Garnett; Anthony d'Offay Gallery (London);  
Ankauf Tate Gallery (London) 1974<sup>1</sup>

### Ausstellungen

#### 1973

*Vanessa Bell: Paintings and Drawings*, Anthony d'Offay Gallery, London (November–Dezember 1973)<sup>2</sup>

#### 1975

*Duncan Grant: A Display to Celebrate his 90<sup>th</sup> Birthday*, Tate Gallery, London (Februar–März 1975)<sup>3</sup>

#### 1975

*Duncan Grant at Ninety: A Birthday Celebration*, National Gallery of Modern Art, Edinburgh (Mai–Juni 1975), Museum of Modern Art, Oxford (Juli–September 1975)<sup>4</sup>

#### 1980

*Abstraction: Towards a New Art. Painting 1910–1920*, Tate Gallery, London (6. Februar–13. April 1980)<sup>5</sup>

#### 1987

*British Art in the 20<sup>th</sup> Century. The Modern Movement/ Englische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik*, Royal Academy, London (15. Januar–5. April 1987), Staatsgalerie, Stuttgart (9. Mai–9. August 1987)<sup>6</sup>

#### 1999/ 2000

*The Art of Bloomsbury. Roger Fry, Duncan Grant and Vanessa Bell*, Tate Gallery, London (4. November 1999–30. Januar 2000), Huntinton Library, San Marino (4. März–30. April 2000), Yale Center for British Art, New Haven (20. Mai–2. September 2000)<sup>7</sup>

#### 2012/ 2013

*Inventing Abstraction. 1910–1925*, Museum of Modern Art, New York (23. Dezember 2012–15. April 2013)<sup>8</sup>

#### 2017

*Vanessa Bell*, Dulwich Picture Gallery, London (8. Februar–4. Juni 2017)<sup>9</sup>



**Vanessa Bell**  
**Abstract Composition**

um 1914, Öl auf Leinwand, 92,8 x  
62,3 cm, Sammlung Ivor Braka, London.

Provenienz

Familienbesitz (Angelica Garnett, 1961); Ankauf  
Athony d'Offay Gallery (London) 1983;  
Privatsammlung Ivor Braka (London)<sup>10</sup>

Ausstellungen<sup>11</sup>

**1984**

*The Omega Workshops. Alliance and Emmitly in English  
Art 1911–1920* (no. 12), Athony d'Offay Gallery,  
London (18. Januar–6. März 1984)

**2017**

*Vanessa Bell*, Dulwich Picture Gallery, London  
(8. Februar–4. Juni 2017)

**2018**

*From Omega to Charleston. The Art of Vanessa Bell and  
Duncan Grant 1910–1934*, Charleston (16. Februar –  
28. April 2018)

<sup>10</sup> Ausst.kat. Charleston 2018, S. 32 und S. 236, Kat.Nr. 5.

<sup>11</sup> Ebd.



**Vanessa Bell  
Composition**

um 1914, Öl und Gouache auf beschnittenem und geklebtem Papier, 55,1 x 43,7 cm, Museum of Modern Art, New York, The Joan and Lester Avnet Collection.

Provenienz

David Garnett; Angelica Garnett; Anthony d'Offay Gallery (London); Joan and Lester Avnet; Ankauf Museum of Modern Art (New York) 1978<sup>12</sup>

Ausstellungen<sup>13</sup>

**1978**

*A Treasury of Modern Drawing: The Joan and Lester Avnet Collection*, Museum of Modern Art, New York, 28. April–4. Juli 1978

**1980**

*Vanessa Bell and Duncan Grant. The Early Years*, Davis and Long Co., New York, 12. April–10. Mai 1980

**1999/ 2000**

*The Art of Bloomsbury. Roger Fry, Duncan Grant and Vanessa Bell*, Tate Gallery, London (4. November 1999–30. Januar 2000), Huntinton Library, San Marino (4. März–30. April 2000), Yale Center for British Art, New Haven (20. Mai–2. September 2000)

**2009/ 2010**

*A Room of their Own: The Artists of Bloomsbury*, Duke University, Durham, Nasher (18. Dezember 2008–5. April 2009), Herbert F. Johnson Museum of Art, Ithaca, Cornell (18. Juli–18. Oktober 2009), Mills College Museum of Art, Oakland (7. November–13. Dezember 2009), Mary and Leigh Block Museum, Northwestern, Evanston (15. Januar–15. März 2009), Smith College Museum of Art, Northampton (3. April–15. Juni 2010)

**2012/ 2013**

*Inventing Abstraction. 1910–1925*, Museum of Modern Art, New York (23. Dezember 2012–15. April 2013)

**2017**

*Vanessa Bell*, Dulwich Picture Gallery, London (8. Februar–4. Juni 2017)

**2019/ 2020**

*2019–2021: 5<sup>th</sup> Floor Collection*, Museum of Modern Art, New York, Gallery 505 (21. Oktober 2019–16. Januar 2020)

<sup>12</sup> Ausst.kat. London 1999–2000, S. 160, Kat.Nr. 84.

<sup>13</sup> Für die ausführlichen Angaben zur Provenienz und Ausstellungshistorie der Collage bedanke ich mich herzlich bei Emily Cushman (*Department of Drawings and Prints*, Museum of Modern Art, New York).



**Vanessa Bell**  
**Abstract Composition**

um 1914, Öl, Gouache und Collage auf  
Leinwand, 49 x 61,5 cm, Courtesy  
Schenkung Sammlung Hoffmann,  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

Provenienz<sup>14</sup>

Besitz der Familie der Künstlerin; Anthony d'Offay  
Gallery (London); Ankauf Ehepaar Hoffmann 1984

Ausstellungen

**1975**

*British Paintings, Drawings and Sculpture 1890–1975*  
(no. 3), Anthony d'Offay Gallery, London

**1979**

*Vanessa Bell. An Exhibition to Mark the Centenary of  
Her Birth* (no. 16), Mappin Art Gallery, Sheffield 1979

**1980**

*Vanessa Bell 1879–1961. A Retrospective Exhibition* (no.  
22), Davis & Long, New York (18. April–24. Mai 1980)

**1983**

*Vanessa Bell Paintings 1910–1920* (no. 24), Royal  
Museum Canterbury

**1984**

*The Omega Workshops*, Anthony d'Offay Gallery,  
London, (18. Januar–6. März 1984)

**2009/2010**

*Une conversation anglaise. Le groupe de Bloomsbury*, La  
Piscine Musée d'art, Roubaix (11. November 2009–  
28. Februar 2010)

**2012/2013**

*Fin de Race*, Rovereto, Italien (22. September 2012–  
13. Januar 2013)

**2018/2019**

*Couples modernes/ Modern Couples*, Centre Pompidou-  
Metz (24. April–27. August 2018) und Barbican Centre,  
London (10. Oktober 2018–27. Januar 2019)

<sup>14</sup> Für die ausführlichen Angaben zur Provenienz und  
Ausstellungshistorie der Collage bedanke ich mich herzlich bei  
Erika Hoffmann-Koenige und Elke Giffeler (Sammlung  
Hoffmann, Berlin).

# BILDNACHWEIS

---

© Estate of Vanessa Bell. All rights reserved, DACS 2021 für die Abbildungen der Werke von Vanessa Bell

© VG Bild-Kunst, Bonn 2021 für die Abbildungen der Werke von Duncan Grant, Frantisek Kupka, Henri Matisse, Pablo Picasso

**Gemeinfrei:** Roger Fry, Wassily Kandinsky

**Reproduktionen der Werke:**

S. 59: © Art Gallery of Ontario

S. 37: © bpk Berlin/ CNAC-MNAM / Philippe Migeat

S. 45: Photo © Christie's Images / Bridgeman Images

S. 9, 43, 45, 49: The Courtauld, London (Samuel Courtauld Trust) © The Courtauld

S. 44: The Fine Arts Museums of San Francisco

S. 34: University of Leeds Art Collection

S. 31: DIGITAL IMAGE © 2021, The Museum of Modern Art/ Scala, Florence

S. 29: Philadelphia Museum of Art: The Louise and Walter Arensberg Collection, 1950, 1950-134-102

S. 20, 28: Privatsammlung, Ivor Braka, London

S. 42: Private Collection, Devon

S. 55: Privatsammlung, Photo: Matthew Hollow

S. 11: RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

S. 32: Sammlung Hoffmann, Berlin

S. 56: Southampton City Art Gallery

S. 13, 19, 26, 35, 36, 57: © Tate, London 2021

S. 48: © Victoria & Albert Museum, London

S. 59: Victoria University Library (Toronto)

S. 57: Yale Center for British Art, Paul Mellon Fund, New Haven

S. 46: Aspects of Abstract Painting in Britain. 1910–1960, Ausst.kat. Talbot Rice Art Centre Edinburgh / Galerie Hervé Alexandre Brüssel/ Galerie Bagera Köln, 1974–1975, London 1974, Kat.Nr. 11.

**Reproduktionen der Fotografien:**

S. 58: Mark Heathcote, Matthew Hollow

Ich danke allen Rechteinhaber\*innen für die freundliche Genehmigung, die Abbildungen veröffentlichen zu dürfen. Ich habe nach bestem Wissen und anhand ausführlicher Recherchen versucht, alle Bildrechteinhaber\*innen ausfindig zu machen. Sollten dennoch Namen, Referenzen oder Rechteinhaber\*innen nicht genannt worden sein, so geschah dies ohne Absicht. Bitte treten Sie in diesem Fall über arthistoricum.net mit mir in Kontakt.



---

Die britische Künstlerin Vanessa Bell (1879–1961) bildete gemeinsam mit ihrer Schwester, der Schriftstellerin Virginia Woolf, den Kern der Londoner Bloomsbury Group, die die Moderne in England zu Beginn des 20. Jahrhunderts prägte. 1913 gründete Bell gemeinsam mit dem Maler Duncan Grant und dem Kunstkritiker Roger Fry eine experimentelle Designwerkstatt, die sog. Omega Workshops.

In diesem Zeitraum – zwischen 1913 und 1915 – entstand eine Serie abstrakter Bilder, deren innovativer Charakter in der vorliegenden Forschungsarbeit untersucht und innerhalb der Entwicklung der künstlerischen Abstraktion neu verortet wird: Denn die Abstraktion im Œuvre Bells ist nicht nur das Ergebnis der intensiven Auseinandersetzung mit den europäischen Avantgarden dieser Zeit, sondern Ausdruck der Suche nach einem Modernismus in Kunst und Design.

#### ZUR AUTORIN

Christina Bergemann studierte Kunstgeschichte, Germanistik und Museologie an der Technischen Universität Dresden, der Universität Heidelberg und der École du Louvre in Paris. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen neben Kunstströmungen der Moderne auch museologische Themen der Szenografie, Gedächtniskultur und Provenienzforschung sowie interdisziplinäre Fragestellungen zwischen Kunst, Literatur und Soziologie. Ihre Masterarbeit widmete sie der kunsthistorischen und designgeschichtlichen Aufarbeitung des bisher nicht in seiner Gesamtheit untersuchten Korpus' von Arbeiten der britischen Künstlerin Vanessa Bell, den die Autorin als einen innovativen Beitrag innerhalb der Entwicklung der Abstraktion in der westeuropäischen Kunstgeschichte neu positioniert.

---