

# Pierre Bonnard und seine Rehabilitierung als moderner Künstler – eine Pariser Retrospektive

## Pierre Bonnard. Peindre l'Arcadie.

Paris, Musée d'Orsay, 17. März–19. Juli 2015. Katalog hg. v. Guy Cogeval/Isabelle Cahn. Paris, Hazan 2015. 308 S., zahlr. Abb. ISBN 978-2-75410-815-7. € 45,00

Seit mehr als zehn Jahren widmet das Musée d'Orsay den Nabis-Künstlern monographische Ausstellungen. Den Auftakt machte Édouard Vuillard (2003/4), es folgten Maurice Denis (2006/7) und Félix Vallotton (2013). Im kommenden Jahr werden Ker-Xavier Roussel, Paul Ranson und Paul Sérusier präsentiert. 2015 stand das Œuvre Pierre Bonnards im Fokus, das mit einer Retrospektive gewürdigt wurde. Die Ausstellung trug den sprechenden Titel *Pierre Bonnard. Peindre l'Arcadie*. Arkadien – ein Ort der Glückseligkeit, eingebettet in die kosmische Ordnung – sei, gemäß den Kuratoren Guy Cogeval und Isabelle Cahn, ein in der Kunst Bonnards stets präsent Thema. Bonnards arkadische Vision manifestiere sich dabei, wie Cogeval im Vorwort des Katalogs darlegt, nicht erst in den paradiesisch anmutenden Landschafts- und Gartengemälden, sondern bereits in den frühen Paris-Bildern. Die Harmonie Arkadiens ist jedoch fragil. Der idyllische Ort, der Vergils Hirtendichtung entsprungen ist und als Gegenentwurf zur Realität fungiert, ist nur ein Wunschbild, das stets von Leid und Tod bedroht ist. Die berühmte Wendung „Et in Arcadia ego“ verweist auf die Vergänglichkeit des arkadischen Glücks.

Dieses Moment des Kippens, das Oszillieren zwischen Glückseligkeit und Melancholie zeichne, so die Kuratoren, auch Bonnards Kunst aus, weshalb Arkadien in zweifacher Hinsicht den ro-

ten Faden der Retrospektive bildete. Einerseits wurde aufgezeigt, wie das Thema der arkadischen Idylle motivisch in einzelnen Werkgruppen verhandelt wird. Andererseits wurde versucht, in der Gegenüberstellung friedvoller und verstörender Sujets die Dialektik, die Arkadien ebenso auszeichnet, in Bonnards Œuvre herauszustellen. Ziel war es dabei, die einzelnen Schaffensperioden stärker zu differenzieren und den Maler nicht als „un grand tout“ zu betrachten; dies ist nach wie vor ein Desiderat der Bonnard-Forschung (vgl. Guy Cogeval, Bonnard, *Le chat à sept vies*, in: *Bonnard. Peindre l'Arcadie*, Ausst.kat. Musée d'Orsay 2015, 15).

## VORURTEILE UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Der 1867 geborene Pierre Bonnard galt lange Zeit nur als Maler schöner Szenen voller Unbeschwertheit. Seinen Arbeiten wurde zudem jegliche künstlerische Innovation abgesprochen. So beantwortete der Kunstkritiker Christian Zervos 1947 anlässlich der Bonnard-Ausstellung im Musée de l'Orangerie die Frage, ob Bonnard ein „großer Maler“ gewesen sei, mit einem Nein. Bonnard, so Zervos, bleibe der impressionistischen Ästhetik verhaftet, statt die neuen Entwicklungen der zeitgenössischen Kunst – insbesondere die Abstraktion – in seiner Malerei zu erproben (Christian Zervos, *Pierre Bonnard – est-il un grand peintre?*, in: *Cahiers d'art* 22, 1947, 1–7). Wenn gleich Matisse, den mit Bonnard eine Freundschaft verband, dem widersprach, hielt sich dieses Vorurteil nicht zuletzt durch Picassos ablehnende Kritik hartnäckig. Picasso warf Bonnard Unentschiedenheit in der Konzeption seiner Bilder und ein Nichtüberwinden der Natur vor, weshalb er den Franzosen nicht zu den modernen, progressiven Malern zählte: „Bonnard ist in Wirklichkeit ja gar kein moderner Maler: Er unterwirft sich der Natur, er geht nicht über sie hinaus. [...] Er steht



Abb. 1 Pierre Bonnard, *La Soirée sous la lampe*, 1921. Öl/Lw., 73,5 x 88,3 cm. Paris, Musée d'Orsay (Ausst.kat. Musée d'Orsay 2015, ill. 71)

am Ende einer Entwicklung, nicht am Anfang einer neuen“, heißt es in Françoise Gilots Aufzeichnungen (zit. nach Felix Baumann, Vorwort, in: *Bonnard*, Ausst.kat. Kunsthau Zürich, Zürich 1984, 10). Während sich die Kubisten der abstrakten Malerei verschrieben, blieb Bonnard dem Gegenständlichen verhaftet, seine Hinwendung zur impressionistischen Kunst um 1905 machte ihn in der kunsthistorischen Wahrnehmung vollends zum Außenseiter.

Bonnard zu rehabilitieren, erwies sich als schwer, nicht nur, weil wichtige Werke nach dem Tod des Künstlers (1867–1947) 16 Jahre lang aufgrund eines Zerwürfnisses der Nachkommen nicht zugänglich waren (vgl. Sarah Whitfield, *Une question d'appartenance*, in: *Pierre Bonnard. L'œuvre d'art, un arrêt du temps*, Ausst.kat. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, hg. v. Suzanne Pagé, Paris 2006, 65). Das Klischee des „Malers des Glücks“ wurde durch Publikationen, die Bonnard als Eigenbrötler und Idyllenbeschwörer beschrieben, aufrechterhalten. So meinte Charles Terrasse, Bonnards Neffe, in seinem Katalogtext zur Ausstellung im MoMA: „He has been called the enchanter, the magician, the painter of marvels. He wished to paint only happy things. One will find in his work neither sadness nor suffering, only an occasional trace of melancholy and then

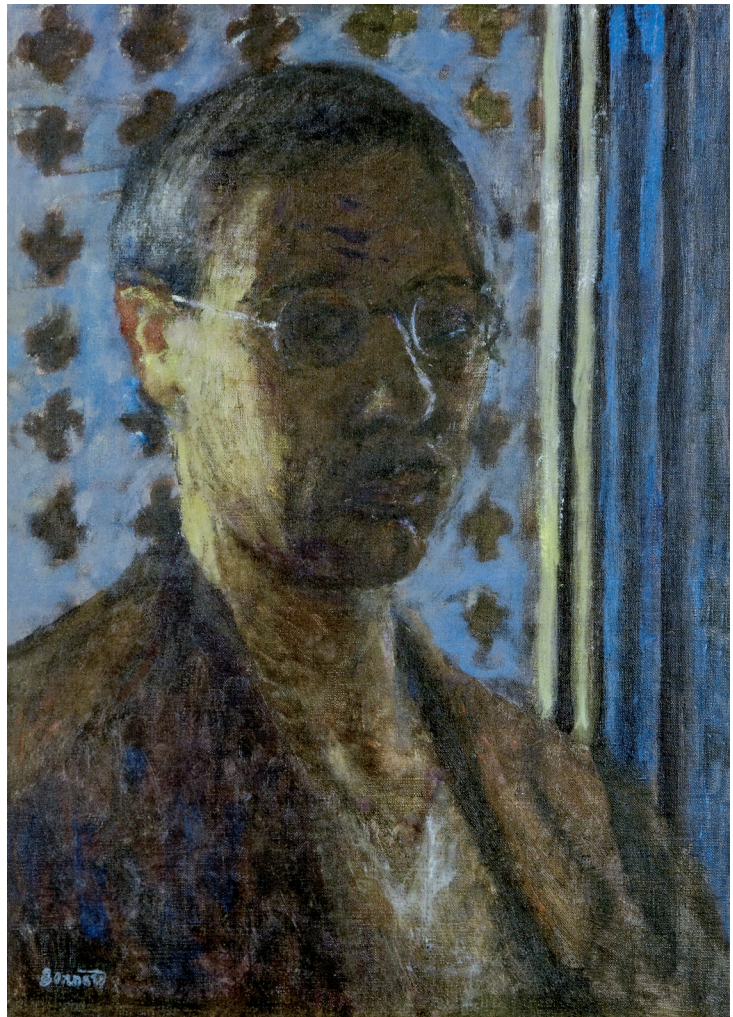
merely as an accompaniment to feminine grace“ (Introduction, in: *Pierre Bonnard*, Ausst.kat. Museum of Modern Art, New York, hg. v. John Rewald, New York 1948, 10).

**E**inen Wendepunkt bildete die von Jean Clair konzipierte Ausstellung im Centre Pompidou (1984), die sich darauf konzentrierte, Bonnards Modernität herauszustellen und die Komplexität seiner Bilder freizulegen. In seinem bahnbrechenden Text „Les aventures du nerf optique“ zeigt Clair auf, wie Bonnard in seinen Werken eine höchst innovative Sicht auf die Welt entwickelt, indem er seine Bilder nicht mehr nach der klassischen Perspektive konzipiert, welche die Dinge auf Distanz hält und den Blick einschränkt (in: *Bonnard*, Ausst.kat. Centre Pompidou, 16–37). Auf die neuesten Erkenntnisse in der Optik rekurrierend, gibt Bonnard das gesamte Gesichtsfeld wieder, ohne die ins Blickfeld geratenen Gegenstände zu hierarchisieren. Diese verschmelzen zu einer farbigen Textur, die sich über die Leinwand ausdehnt. Seine Behandlung der Oberfläche, bei der alle Elemente gleichwertig ins Bild kommen, rezipiert Claude Monets *Nymphéas* und findet sich dann später auch in der *all-over*-Struktur des amerikanischen abstrakten Expressionismus wie-

Abb. 2 Bonnard, *Autoportrait*, 1923. Öl/Lw., 45 x 33 cm. Privatsammlung [Ausst.kat. Musée d'Orsay 2015, ill. 12]

der. Bonnards Bildkonzeption ist revolutionär, denn selbst in der kubistischen Kunst bleibt die zentralisierende Sehweise noch erhalten, wie Clair darlegt. Clairs Ansatz wird von John Elderfield weiterverfolgt, der in seinem Text zu der von Sarah Whitfield kuratierten Ausstellung in der Tate Gallery (1998) fragt, ob uns Bonnard in seinen Werken nicht die Welt zeige, wie wir sie wahrnehmen und damit die Perzeption selbst zum Thema mache (Elderfield, *Seeing Bonnard*, in: *Bonnard*, Ausst.kat. Tate Gallery, London, hg. v. Sarah Whitfield, London 1998, 33–52).

Dass Bonnard trotz seiner Außenseiterrolle einen Beitrag zur Entwicklung der modernen Malerei geleistet hat, dokumentierte insbesondere auch Suzanne Pagés Retrospektive im Musée d'Art moderne de la Ville de Paris (2006), die Bonnard als „porteur d'une modernité autre“ verhandelte und ihn gegen antimodernistische Vorwürfe in Schutz zu nehmen suchte. In seinem Katalogbeitrag „Bonnard's ‚passivité‘“ stellte Yve-Alain Bois heraus, dass Picassos Kritik einer oberflächlichen Betrachtung geschuldet sei, übersehe er doch, dass Bonnards Vorgehen höchst kalkuliert ist und dass die Unentschiedenheit und das „wahrnehmbare Gezitter“ (zit. nach Baumann, 1984, 10) der Farben bewusst eingesetzte Mittel sind, um unsere gewohnte Seherfahrung herauszufordern. Weitere Impulse für die Bonnard-Forschung gab Sam Kellers und Ulf Küsters Schau in der Fondation Beyeler in Riehen 2012. Der Katalog *Pierre Bonnard* (Ostfildern



2012) enthält genaue Bildanalysen, die die spannungsreichen Raumstrukturen beleuchten und den komplexen Charakter der Bonnardschen Kunst verdeutlichen.

### DIE PARISER AUSSTELLUNG

Die Retrospektive, deren Parcours nach Bildmotiven strukturiert war, beleuchtete alle Schaffensperioden des Künstlers und wurde mit den Werken der Nabis-Zeit eröffnet, in denen Bonnard eine Bildsprache entwickelt, die auch seine nachfolgenden Werke prägt. Die Abkehr von der Zentralperspektive, eine Verschränkung der Bildebenen, Figuren, die in den aus Farbe bestehenden Räumen zu schweben scheinen, durchziehen das gesamte Œuvre. Anschließend wurden die vier großformatigen Tafeln zur Apfelernte (1895–99) ge-

**Abb. 3** Bonnard, *Le Boxeur*, 1931. Öl/Lw., 54 x 74,3 cm. Paris, Musée d'Orsay [Ausst.kat. Musée d'Orsay 2015, ill. 14]



zeigt, die hier erstmalig zusammen zu sehen waren. Bonnard ist vor allem für seine Interieurbilder bekannt. Momente der häuslichen Intimität beschäftigen den Künstler seit Ende des 19.

Jahrhunderts. Um die Vielseitigkeit dieses Werkkomplexes hervorzuheben, wurde eine motivische Unterteilung vorgenommen. Tischnaturen, Bade- und Terrassenbilder wurden jeweils zu einer Sektion zusammengefasst.

**A**llen drei Bildgruppen ist nicht nur eine sonderbar melancholisch wirkende Ruhe gemein, sondern ebenfalls eine ausgeklügelte Raumkonzeption, in der das Verhältnis von Innen und Außen sowie Distanz und Nähe ausgelotet wird. Von der eigenen Gedankenwelt absorbiert, erscheinen die Figuren in *La Soirée sous la lampe* (1921; *Abb. 1*) distanziert und in sich gekehrt (Beate Söntgen, Abstand nehmen. Bonnards Welt, in: *Pierre Bonnard*, Ausst.kat. Fondation Beyeler, hg. v. Ulf Küster, Ostfildern 2012, 150–155). Der große Tisch, an dem sie sitzen, bringt sie zusammen und trennt sie gleichzeitig voneinander. Letztlich ist es das warme Licht, das dem Zimmer eine vertrauliche Atmosphäre verleiht und beide Figuren miteinander verbindet. Dass Bonnards Interieurbildern eine subtile Spannung inhärent ist, zeigt sich vor allem in den Akt- und Badeszenen, für die hauptsächlich seine Partnerin Marthe Modell stand. Das strahlende Gelb und das kräftige Azurblau vermitteln ein ungetrübtes, von Leichtigkeit geprägtes Dasein. Doch dieser Eindruck trägt. Der in instabilen Posen dargestellte oder sich im Wasser

auflösende Körper wirkt verstörend. In den Garten- und Terrassenbildern tritt das Changieren zwischen Innen und Außen dann besonders deutlich hervor. Das Interieur, das sich in den Tischnaturen noch als geschlossenes Ganzes präsentiert, wird in diesen Bildern aufgebrochen.

Die Schau zeigte außerdem fünf Selbstbildnisse, die Bonnard zwischen 1923 und 1945 malte. Im Selbstportrait von 1923 (*Abb. 2*) präsentiert sich der Künstler noch in klassischer Manier, während er in den späteren Bildern seinen gealterten Körper zur Schau stellt. Dieser wirkt ausgezehrt, wird nicht idealisiert. Die Gesichtszüge und Augen sind nur noch schemenhaft wiedergegeben, sie sind im Begriff zu verschwinden. Wie in den Badebildern, so sind auch hier Auflösungstendenzen auszumachen. Von der vermeintlichen Idylle kann spätestens angesichts des Bildes *Le Boxeur* (1931; *Abb. 3*), in dem sich der Künstler als geschlagener Kämpfer mit geschwollenem Gesicht und einer blutigen Faust darstellt, nicht mehr die Rede sein.

Bonnard versuchte sich auch an der Fotografie, der er sich bis 1899 mit Begeisterung widmete. In der Retrospektive war unter anderem das berühmte Bild Marthes zu sehen, das das Modell in einem Badezuber zeigt. Leider wirkten die kleinformatigen Aufnahmen im Ausstellungssaal etwas verloren, in einem separaten Raum wären sie besser zur Geltung gekommen.

Den Höhepunkt der Schau bildeten die als Auftragsarbeiten entstandenen Wanddekorationen, die arkadische Szenen darstellen und damit ganz in der Tradition der dekorativen Kunst des 18. Jahrhunderts stehen. Gezeigt wurden das monumentale Triptychon *La Méditerranée* (1911), das für das Anwesen des russischen Sammlers Ivan Morozov angefertigt wurde und heute zur Sammlung der Ermitage gehört, sowie die Arbeiten für Josse und Gaston Bernheim und Misia Edwards. Von den vier Paneelen, die Bonnard für das Esszimmer der Mäzenin malte, wurden drei in der Ausstellung präsentiert: *Après le déluge*, *Jeux d'eau* (Abb. 4) und *Le Plaisir. Paysage animé de baigneuses* fehlte leider. Die Auseinandersetzung mit Bonnards dekorativen Arbeiten ist positiv hervorzuheben. Die teils aus St. Petersburg, Moskau oder Shizuoka entliehenen Werke vermittelten den Eindruck eines international geschätzten Künstlers, dessen Arbeiten sich bei Sammlern großer Beliebtheit erfreuten. Zu bemängeln ist jedoch, dass nur im letzten Raum ein Vergleichswerk zu sehen war: Aristide Maillols Skulptur *Pomone drapée* (um 1921) wurde den Wanddekorationen gegenübergestellt.

### DER ERTRAG DES KATALOGS

Der Katalog enthält 14 Beiträge, die die einzelnen Themenbereiche der Ausstellung aufgreifen. Der einleitende Text von Guy Cogeval stellt einzelne Schaffensperioden vor, umfasst jedoch aufgrund der thematischen Zuspitzung auf das Arkadien-thema nicht alle Aspekte des Œuvres, sondern legt dar, wie die Idylle im Laufe der Zeit von Bonnard motivisch umgesetzt wurde. Sätze wie „Bonnard a transformé tout ce qu'il touchait en jardin. Il n'a jamais quitté l'Arcadie“ (20) irritieren, hat doch die Forschung die Gleichsetzung von Bonnard und Bonheur längst als Klischee entlarvt. Dennoch greift auch Isabelle Cahn dies in ihrem Beitrag „La mécanique du bonheur“ wieder auf, indem sie in Bezug auf Bonnards Malerei von einer „vision personnelle, légère et idéalisée du monde tendant vers un idéal arcadien“ (29) spricht. Cahn führt in die Ästhetik Bonnards ein und zeigt auf, dass ab 1910 eine eigentümlich melancholische Stimmung in

den Werken aufkommt, die in den Selbstbildnissen kulminiert. Felix Krämer verortet das verstörende Moment bereits früher: In seinem Text, der Bonnards Verhältnis zu Odilon Redon nachgeht, dessen Malerei die Nabis-Künstler aufgrund seiner ausgeprägten Phantasieentfaltung faszinierte, macht Krämer darauf aufmerksam, dass Redons surreale, schaurig anmutenden Szenen bereits in frühen Werken Bonnards wie *L'Homme et femme* (1900) oder *L'Indolente* (1899) einen Widerhall finden.

Ursula Perucchi-Petri untersucht Bonnards Rezeption der japanischen Druckgraphik. Die spezifische Raumgestaltung des Frühwerks, die sich aus der fernöstlichen Kunst speise, multifokal angelegt sei und durch das Ineinanderschieben der Ebenen jeglichen rational konstruierten Raum zerstöre, sei auch im Spätwerk zu finden. Dieser Aspekt wurde von der Autorin bereits im Katalog zur Zürcher Ausstellung (1984/85) thematisiert, so dass der Text wenig Neues bringt. Marina Ferretti Bocquillon und Philippe Comar setzen sich mit Bonnards Akt- und Badeszenen auseinander. Während erstere die Entwicklung des Werkkomplexes detailliert nachzeichnet, konzentriert sich Comar auf die spezifische Darstellung des Körpers und zeigt auf, dass Bonnard im Gegensatz zu Picasso diesen nicht deformiert, sondern ihn vielmehr gewissermaßen mit Puder und Salben abtupft, um ihn im letzten Schritt aufzulösen. In den Aktbildern nach 1925 verschwimmen die Figuren mit ihrer Umgebung. Der liquide Körper überzieht die Leinwand, die letztlich gleichsam zu Fleisch wird. Hier gibt es Berührungspunkte mit Manets Bild *Toter Torero* (1864/65), in dem durch die darstellerischen Mittel der Körper des Toten auf der Leinwand vergegenwärtigt, inkarniert wird (vgl. Beate Söntgen, Manets Pathos, in: *Re-naisancen der Passion*, hg. v. Barbara Vinken, Köln 2012, 36). Indem Bonnard die Konturen auflöst und damit die Haut porös macht, so dass Figur und Raum eins werden, reflektiert er auch in den Badeszenen die Spannung von Innen und Außen, die sein Œuvre so wesentlich prägt. Ein weiteres Anliegen der Ausstellung war es, Bonnards Karriere als „peintre-décorateur“ zu rekonstruieren. Nich-



Abb. 4 Bonnard, *Jeux d'eau (Le voyage)*, 1906–10. Öl/Lw., 248,5 x 298,5 cm. Paris, Musée d'Orsay [Ausst.kat. Bonnard. L'œuvre d'art, un arrêt du temps, Paris 2006, Kat.nr. 11]

olas Watkins geht auf die Traditionen ein, die Bonnard in seinen dekorativen Werken rezipiert – sowohl Elemente aus Puvis de Chavannes' als auch Gauguins Malerei finden Eingang in seine Arbeiten. Albert Kostenevitch zeichnet den Entstehungshintergrund der Auftragswerke für Morozov nach und präsentiert Bonnard als einen auch im Ausland geschätzten Künstler.

**B**onnards Bezug zur ostasiatischen Kunst ist von Ursula Perucchi-Petri bereits früher ausführlich untersucht worden (Das Figurenbild in Bonnards Nabis-Zeit, in: *Pierre Bonnard*, Ausst.kat. Zürich, 1985, 33–42). Auch seine Beziehung zu Marthe und sein isoliertes Leben mit der kränklichen Partnerin wurden schon hinlänglich beleuchtet (vgl. Ausst.kat. Fondation Beyeler, 2012).

Überhaupt wird der biographi(sti)sche Zugang, den der Katalog größtenteils wählt, Bonnards Komplexität nicht gerecht. Während die Ausstellungskataloge der Londoner, Pariser und Riehener Schauen Fragehorizonte entwickelten, die sich auf formale Aspekte in seiner Malerei konzentrierten, wurde Bonnard jetzt in Paris als Maler arkadischer Welten celebriert. Ein stärkeres Anknüpfen an den bisherigen Forschungsstand und die Analyse der spezifischen Raumstrukturen in Bonnards Malerei wären fruchtbarer gewesen.

---

**AGNES SAWER, M.A.**  
 Kunstgeschichtliches Institut, Ruhr-Universität Bochum, Universitätsstr. 150,  
 GA 2/162 – Süd, 44801 Bochum,  
 agnes.sawer@rub.de