

Titian and Rembrandt, and that mark Caravaggio's late religious pictures as one of the most outstanding achievements of his age.

Catherine Puglisi

PIERRE BONNARD

Frankfurt, Städtische Galerie im Städel, 3. Mai — 14. Juli 1985

In seinem Vorwort zur Frankfurter Veranstaltung weist Klaus Gallwitz darauf hin, daß in Deutschland die letzte Bonnard-Ausstellung im Jahre 1970 zu sehen war. Sie wurde damals von Hans Platte im Hamburger Kunstverein veranstaltet. Jetzt führte das Städel den Künstler erneut vor, indem es sich des Bestandes der 1984 in Paris (danach in Washington und Dallas) und, in erweiterter Form, in Zürich gezeigten Ausstellungen bediente. Den Frankfurtern gelang damit in einer nur dreimonatigen Vorbereitungszeit der rasche Griff nach einer gebotenen Chance, wobei sie nicht nur aus erschwerenden Bedingungen — die fünfte Station für ein hochkarätiges Ausstellungsgut — das Beste machten, sondern auch aus den Erfahrungen der Vorgängerveranstaltungen souverän ihre eigenen Konsequenzen zogen.

Als im Frühjahr vergangenen Jahres das Centre Pompidou mit einem groß angelegten Überblick auf das Spätwerk des Künstlers aufmerksam machte, mußte man schließlich doch bedauern, daß nur eben dieses zu sehen war. Denn wie man danach in Zürich nachprüfen konnte, wirkt gerade das, worum es in Paris und den USA ging, im Zusammenhang mit den vorhergehenden Positionen des Künstlers umso intensiver: Der späte Bonnard, ein immer noch undeutliches Kapitel der Kunstgeschichte, wird — besonders auch für den Ausstellungsbesucher — in der Rückkoppelung an das vorhergehende Oeuvre besser faßbar. Seine charakteristischen Eigenschaften trifft man in der Entwicklungsspanne vom maßgebenden Mitglied der Nabis-Avantgarde, das seine eigenen Ziele zunächst in ausgesprochener Bindung an die Gruppe verfolgt, zum Einzelgänger, der fortschreitend vereinzelte Wege geht — Wege, von denen sich die prägenden Entwicklungen der Zeit abwenden. Bonnard, der vor 1900 so spezifisch die Intimität des Pariser Alltags schilderte, damit an einem vorrangigen Thema der Zeit neben anderen prägenden Künstlern teilnahm und es wesentlich mitformte, „privatisiert“ später im Abseits. Gerade dort entfaltet sich jedoch die sinnliche Intelligenz seiner Farbsynthesen, deren im Spätwerk geradezu aufblühende Monumentalität — neben Picasso, neben Matisse, neben den Surrealisten — eigene Position bezieht. Gerade die internen Bezüge zwischen seinen einzelnen Etappen erläutern den Charakter dieses Oeuvres. Das erkannten die Veranstalter in Zürich und erweiterten den Werkabschnitt der Pariser Ausstellung zu einem Gesamtüberblick; ein imponierender Auftritt, dessen Überzeugungskraft jedoch Gefahr lief, durch die Menge der Exponate geschwächt zu werden.

So erscheint die Frankfurter Ausstellung als logischer Schluß aus den beiden vorhergehenden: ein Überblick über das gesamte malerische Werk, jedoch mit einer Auswahl

von nur 84 Bildern aus dem breiten Züricher Reservoir. (Hinzu kam eine zusätzliche Leihgabe aus der Sammlung des Petit Palais, um der Gruppe der Badebilder besonderes Gewicht zu verleihen.) Auch wenn man berücksichtigt, daß eine Ausstellung stets einen mühsam ausgehandelten Kompromiß darstellt, vor allem zwischen dem, was sich ihre Veranstalter wünschen, und dem, was sie von den Leihgebern bekommen oder nicht bekommen, spricht hier doch deutlich das Konzept einer konzentrierten Auswahl: Die Markierung der wichtigen Stationen des Oeuvres, darin Schwerpunkte motivverwandter Bildgruppen, so daß die Kontinuität und die Wandlungen ablesbar werden. Dies geschieht mit mehreren Hauptstücken und einigen erläuternden Ergänzungen; im Ganzen mit vergleichsweise wenigen Objekten, um das Gesamtbild überschaubar zu machen.

Zur Frankfurter Ausstellung wurde der Züricher Katalog wieder aufgelegt; mit seinen 160 Nummern — sämtlich abgebildet — sowie den kommentierenden Texten stellt er eine erhebliche Bereicherung der Bonnard-Literatur dar und damit auch eine nützliche Grundlage für die notwendigen weitergehenden Beschäftigungen mit dem malerischen Werk des Künstlers. (Dazu erstellten die Frankfurter ein Beiheft, in dem auch ein zusätzlicher Text des amerikanischen Kataloges in deutscher Übersetzung vorgelegt wird.) Denn trotz der langjährigen und grundlegenden Forschung von Antoine Terrasse und den aufklärenden Arbeiten jenes überschaubaren Kreises von Wissenschaftlern, die auf Bonnard eingeschworen sind, macht die Ausstellung wiederum deutlich, wie nahe das Thema uns gerade heute stehen kann und wieviele Fragen dabei noch zu klären sind.

Beides liegt nicht nur am Werk selbst, sondern vor allem an einer heutigen Disposition der Kunstgeschichte, die sich — nach dem Versuch einer grundsätzlichen Sicherung richtungsweisender Tendenzen im 20. Jahrhundert — nun fortschreitend denjenigen Bereichen zuwendet, die auf dieser Entwicklungsstraße nicht anzutreffen sind, wie z. B. Henri Laurens in Bezug auf den Kubismus oder André Masson in Bezug auf den Surrealismus usw. Dabei handelt es sich jeweils um die Beschäftigung mit individuellen Bildsprachen, die die bisher ermittelten „Laufrichtungen“ modifizieren.

In solchem Zusammenhang ist Bonnard ein aktuelles Thema; eine Tatsache, die auch die Beiträge im Katalog erkennen lassen. Lesen sie sich doch zum Teil wie Appelle für neu entdecktes Kunstgeschehen der Gegenwart. Da wird für Bonnard plädiert, speziell für seine Stellung und Funktion innerhalb der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts, deren Erforschung gerade durch die drei Ausstellungen neue Anstöße erhalten kann.

Bonnard betritt Anfang der 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts die Szene; ein Beginn innerhalb jener heterogenen Umbruchsituation, mit der sich das alte Jahrhundert verabschiedet und das neue anbahnt. Der Impressionismus der 70er Jahre trat erst damals ins Bewußtsein einer breiteren Öffentlichkeit, obwohl er durch nachfolgende Weiterentwicklungen und veränderte Positionen bereits als Vorstufe oder als Gegenpol definiert worden war: Der Streit um Caillebottes Impressionisten-Stiftung an den Louvre erregte die Gemüter, obwohl die moderne Malerei dieser Jahre bereits

von den konträren Maßgaben der ornamentalen Flächenkunst des Cloisonnismus geprägt wurden, also von jener Bildsprache individuell bezogener Expression und verweisender Symbolik, die sich bei Gauguin und Bernard, van Gogh, Toulouse-Lautrec und der Nabis-Gruppe — zwar in unterschiedlicher Ausformung, aber in einer grundsätzlich gemeinsamen antirealistischen Tendenz — entfaltete.

Gleichzeitig feierten die eleganten Schilderer der „Belle Epoque“ Pariser Leben als schillerndes Gesellschaftsspiel in virtuosen Bravourstücken, deren technisches Raffinement als Selbstzweck und zugleich als kapriziöse Niederschrift von Zeitgeist erscheint und so auch bereits von den Zeitgenossen geschätzt wurde.

Sowohl für diesen artistischen Abgesang des Fin-de-Siècle als auch für den antirealistischen Auftakt zum neuen Jahrhundert — die selbstbewußte Bezeichnung „Nabis (Propheten)“ des Malerkreises um Bonnard drückt deren zukunftsorientierten Anspruch geradezu programmatisch aus — wird die Druckgraphik zum führenden Medium und bestimmt durch ihre Maßgaben auch die Malerei. Besonders für die neue Flächenkunst wird sie zur bevorzugten Technik. In ihr erhält die Aussage der ornamentalen Bildwerte ihre Präzision, was vor allem die Kunst Vallottons exemplarisch belegt, die ja ebenfalls in diesen 90er Jahren, im Holzschnitt und der Lithographie, ausgebildet wird.

Der Maler Bonnard — selbst ein hervorragender Druckgraphiker — findet seine malerische Sprache in einer durch Graphik bestimmten Zeit. So zeigen auch seine ersten Gemälde um 1890 deutlich die graphische Disposition der Bildfläche, lassen die Linie als umreißendes Element selbst sprechen, in die die trockene Farbe fleckartig eingetupft wird, zunächst noch nicht mit eigenem bewegten Duktus, sondern als cloisonnistische Füllung zwischen den Linienstegen. Doch bald verselbständigt sich die Farbe zum prägenden Faktor, überdeckt gänzlich die gezeichneten Konturen, so daß sich Linien dann nicht mehr als selbständige Bildwerte, sondern ausschließlich als Farbgrenzen ergeben.

Dieser Entschluß zur malerisch formulierten Fläche als bildbestimmendes Grundelement der Komposition wird gleich am Beginn des künstlerischen Weges, in wenigen Vor- und Rückschritten, gefaßt, wie die zwischen 1890 und 1893 entstandenen Bilder deutlich machen. Aufschlußreich ist seitdem der Charakter der Farbe selbst, als *Farbton* und als *Farbgestalt*.

Das ist bereits von Anfang an keine realistische Oberflächenschilderung im Sinne der Maßgaben des impressionistischen Monet, aber auch nicht die symbolistische Expressivität im Sinne Gauguins und Bernards, an die in den 90er Jahren im Kreise der Nabis besonders Maurice Denis und Charles Lacombe anknüpfen. Zwischen den verschiedenen Möglichkeiten der Zeit ermittelt hier ein Maler die Qualität seines eigenen Kolorits. Dabei entstehen neben intensiv buntfarbigen Einsätzen die für ihn typischen dunklen Kompositionen, mit denen Bonnard die Quantifizierung der Flächenwerte in der Auseinandersetzung mit dem damals modernen Vorbild des japanischen Holzschnitts ermittelt (dazu im Katalog Ursula Perucchi-Petri): In der Reduktion auf eine zu Schwarz, Braun und Grau gebrochene Tonigkeit konzentriert sich das malerische Tun zur Klärung von Strukturfragen (wie dies später mit anderer Zielsetzung in ver-

gleichbarer Weise bei den Kubisten zu beobachten ist). Bonnard entwickelt und prüft hier — in Annäherung an die Gesetze der Graphik — seine eigene Handhabung der Hell-Dunkel-Stufung, mit der er Licht und Schatten nicht als physikalisch-realistische Gegebenheiten aufgreift, sondern als Elemente der Bildfunktion frei komponierend einsetzt. Seit Beginn seiner Malerei ist bei ihm das Licht keine realistische Bildspiegelung, sondern ein artifizieller Faktor.

Die entsprechende Farbqualität entwickelt sich allmählich und wird erst nach der Jahrhundertwende zum tragenden buntfarbigen Element ausgebildet. Vorher, im Laufe der 90er Jahre, nähert sich Bonnards koloristischer Weg immer wieder der Monochromie, wobei dann die Farbe als abgestimmte Nuancierung oder als flächiger Akzent aus der tonigen Dunkelheit der Bilder auftaucht. Dabei gewinnt sie in ihrem Duktus, parallel zur zeichnerischen Entwicklung des Künstlers, zunehmend an Selbständigkeit, als vielgestaltig eingesetzte Pinselspur, die die präzise Ordnung der Bildfläche vibrierend belebt.

Als dann in den Jahren um 1900 die Malerei des Franzosen in ihre entscheidende Wendezeit eintritt, wird auch der weibliche Akt — neben den Interieurs und Gartenbildern das wichtigste Thema des Künstlers — zum ersten Mal Leitmotiv. Bonnard antwortet in der nun beginnenden Reihe seiner Akte, die seitdem sein Oeuvre durchzieht, auf die erotische Faszination des beobachteten Körpers mit einem geradezu erotischen Einsatz der Farbe. Um 1900 verraten diese Bilder noch ihre Herkunft aus der dunkeltonigen Monochromie der 90er Jahre und dem damit verbundenen bildbestimmenden Hell-Dunkel-Kontrast. Auffallend neu ist jedoch nun die beherrschende Lichtpotenz der aus dunkler Umgebung auftauchenden Gelbwerte, deren Lebendigkeit durch reich nuancierte, mit Weiß gemischte Zusatztöne gesteigert wird: Helligkeit als Ergebnis von in- und übereinandergelegten Farbpartien; Farbe als leuchtende Transparenz, die sich im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts von dem vorherrschenden dualistischen Hell-Dunkel-Prinzip befreit, ihre Buntwerte nicht mehr als Beimischungen, sondern als deutlich unterschiedene Faktoren aktiv wirken und miteinander umgehen läßt — eine Emanzipation, gleichzeitig mit der Farbbewegung der Fauves. Neben deren drastischer, oft bewußt aggressiver Expressivität wirkt Bonnards neugewonnenes und sich fortschreitend entfaltendes Kolorit vergleichsweise kontemplativ gemildert, und zwar durch das intensive, farbsteigernde und zugleich farbverzehrende Licht als optische Basis der Darstellungen.

Im Gegensatz zu fauvistischen Malerei bleibt das Licht bei Bonnard — und dies ist impressionistische Tradition — ein eigenes, bildnerisches Element, nicht als Beleuchtung, sondern als Äußerung, die aus Buntfarben hervortritt und sich in den weiß angelegten Partien von ihnen selbständig macht. Trotz solcher unterschiedlicher Eigenarten beziehen sich beide Positionen — die Farbe der Fauves und die Farbe Bonnards — letztlich auf Seurats und Signacs naturwissenschaftlich begründete Filterung der impressionistischen Palette, durch die sie aus ihrer realistischen Bindung gelöst wurde. Noch bevor Bonnard deren befreite Farbe als zukunftsweisende Qualität erkannte und aufgriff, verweisen bereits der Pinselduktus seiner ersten Arbeiten (also lediglich ein formales Detail) und der mißverständene „Pointillismus“ der in Frank-

furt nicht gezeigten „La Foire“ aus der Sammlung Bellier, Paris (1892; Kat.-Nr. 11) auf frühe Eindrücke dieser Vorbilder, die dem Jüngeren offenbar zu theoretisch erschienen, um direkt zünden zu können. So betrafen ihn deren konsequente Schlußfolgerungen eigentlich erst in Gestalt von Bearbeitungen oder parallelen Lösungen anderer Künstler: solche des späten Monet neben Pastellen des späten Degas, an die nicht nur die stumpfen und mit Weiß „gehöhten“ Farbeffekte seiner Öltechnik, sondern auch der Themenkreis der Akte und Badebilder erinnern (dazu im Katalog Steven A. Nash).

Die Gemälde des 20. Jahrhunderts — Bonnard lebte und arbeitete bis 1947 — definieren aus solcher Herkunft heraus die eigenständige Position des gesamten Oeuvres. Sie ist, wie die Ausstellung wieder zeigt, mit der Herkunft aus dem in sich heterogenen Nabis-Kreis nur in Ansätzen zu erfassen. Bereits mit ihrem Beginn hebt sie sich von den symbolistischen Tendenzen deutlich ab, aber auch von den parallel zum literarischen Symbolismus entwickelten Bildformen der Nabis selbst. Gerade weil der Künstler aber in der Gliederung der Bildfläche solchen Vorgaben verpflichtet bleibt, fällt sein eigener, durch die spezifische Funktion der Farbe getragener Standpunkt besonders auf. Bonnards lichthaltige Farben und deren Umgang miteinander sind sein eigentliches Thema, das er als optisches Äquivalent existentieller Sinnlichkeit faßte und vorstellte. Ihm spürte er nach, indem er immer wieder seine vergleichsweise harmlosen Motive behandelte, um mit ihnen jeweils nach einer gleichnishaften Faszination des Sichtbaren zu greifen.

Jürgen Schultze

Rezensionen

Jacopo Bellini, Der Zeichnungsband des Louvre, Hrsg. v. BERNHARD DEGENHART und ANNEGRIT SCHMITT. Prestel Verlag München 1984, 27 Seiten, 4 Abb. u. 119 Tafeln (Faks.), DM 230,—
(mit zwei Abbildungen)

Jacopo Bellinis Pariser Zeichnungsband, zusammen mit seinem Gegenstück im British Museum London wohl das bedeutendste Zeugnis venezianischer Kunstübung aus dem zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts, liegt jetzt in einer mustergültigen Faksimile-Ausgabe des Prestel Verlags München vor.

Im Vollzug notwendiger Restaurierungsarbeiten ließ R. Bacou, Conservateur en Chef des Cabinet des Dessins im Louvre, eine — konservatorisch gesehen in letzter Stunde rettend unternommene — Photokampagne durchführen, welche die erste komplette Wiedergabe sowohl mit modernen Schwarz-Weiß-Photos (z. T. Ultraviolett und Rotfilter) als auch mit Farbphotographien umfaßt. Beide Serien bilden die Grundlage für die Einbeziehung des Pariser Bandes in das *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300—1450* von Degenhart/Schmitt einerseits sowie in die hier angezeigte Faksimile-Ausgabe andererseits.