

Verdienst liegt nicht in neuen Erkenntnissen oder in der Aufdeckung nicht beachteter Aspekte. Die Quellenlage ist unverändert.

Die Abbildungen sind zahlreich und abgewogen ausgewählt (wenngleich nur ein Aquarell in Farbe). Das Buchformat erlaubt leider keine größeren Wiedergaben, was sehr bedauerlich ist, will man doch einer amerikanischen Leserschaft, die kaum bedeutende Originale in öffentlichen Sammlungen präsent hat, das Werk des Malers nahebringen. Die Abbildungsqualität ist zudem absolut mangelhaft: Im „Komplott“ von 1884 (B.-C. 17, Verbleib unbekannt) ist fast nichts zu erkennen (S. 24). Erst die Überprüfung bei Berend-Corinth, S. 266, bringt Licht in die Szene. Die besonders temperamentvoll auf die Leinwand gebrachte „Kegelbahn“ von 1913 (B.-C. XI, Nieders. Landesmuseum Hannover) ist auf 6,5 x 5 cm kaum zu identifizieren (S. 210). Begeisterung wird dadurch wohl nicht entfacht. Es ist zudem zu hoffen, daß nur der Rezensent ein so schlecht gedrucktes Exemplar erhalten hat.

Da es sich insgesamt um ein kompaktes und nützliches Buch handelt, würde die Corinth-Monographie auch dem hiesigen Kunstbuchmarkt gut anstehen, werden doch der zweiten Garnitur deutscher Impressionisten zum Teil schon dickleibige Ausstellungskataloge gewidmet. Eine Übersetzung ist jedoch nicht vorgesehen. Zum erfreulicheren Schluß die Nachricht, daß das Erscheinen einer zweiten Auflage von Charlotte Berends Werkkatalog der Gemälde in der nahen Zukunft angekündigt wird.

Andreas Blühm

Fernand Léger. Catalogue raisonné de l'œuvre peint, 1903-1919, établi par GEORGES BAUQUIER assisté de NELLY MAILLARD. Paris, Adrien Maeght éditeur 1990. 348 Seiten, zahlreiche farbige und schwarzweiße Abbildungen

Es ist stiller geworden um Fernand Léger. Nicht länger fordert sein Werk, wie noch in den 70er Jahren, zu Stellungnahmen heraus. Als Ahnherrn von Pop Art (Roy Lichtenstein) und Neo-Realismus wollten die einen in ihm den „einzig legitimen Sozialistischen Realisten“ (Karl Ruhrberg) sehen. Im Gegenzug wurde, etwas zu abgehoben, der herausragende Künstler in „traditionsreiche[r] Geschichte der bürgerlichen Malerei“ gefeiert (Werner Schmalenbach). Seitdem nähert sich Léger, die Retrospektive seines Spätwerks im angemessenen architektonischen Rahmen der Stuttgarter Staatsgalerie ließ es erahnen, postmoderner Zeitlosigkeit. Hatte er selbst dieser Entwicklung nicht Vorschub geleistet, als er, in Sorge darüber, von der Tagesaktualität eingeholt zu werden, sich gern einen Klassiker nannte?

Das Diktum wollte er nicht als Ruhekissen mißverstanden wissen. Seine Malerei hatte der Normanne, mit Seitenblick auf den von seinem Kunsthändler D.-H. Kahnweiler favorisierten Gegenspieler Picasso, immer etwas außerhalb des guten Geschmacks der französischen Peinture anzusiedeln gepflegt. Dezidiertes

Moderne-Bewußtsein (Musik, Film, Theater) setzten schon das kubistische Vorkriegswerk von mittelmeerischer Mythik ab, Kontinuität von der chamäleonhaften Wandlungsfähigkeit des Spaniers. Die Teilnahme am 1. Weltkrieg machte es zwingend, den abstrakten Formenkanon der frühen Jahre den veränderten Erfahrungen anzupassen.

Unter dem Druck der Realität überträgt der Maler, von einer Gasvergiftung genesen, die gegenständliche Härte der Form-Konflikte aus der Kriegszeit auf seine Großstadtbilder. Mit beschleunigtem Rhythmus und plakativer Farbigkeit reagiert er auf die optischen Sensationen von Reklame und Lichtspielen. Manch einem Weggefährten, wie Juan Gris, mochte der Einbruch der Realität in die Hermetik der Bildordnung als „dadaistischer“ Verrat an der Reinheit der Mittel erscheinen. Was zählt, ist die Lebendigkeit des Bildes, ebenso wie konkrete sinnliche Erfahrung sich von der kühlen Strategie seines Architekten-Freundes Le Corbusier absetzt. Unbeschadet seines Engagements für aktuelle Gestaltungsprobleme lehnt er es ab, seinem „konzeptuellen Realismus“ einen normativen Anstrich zu geben, wie die Pariser Puristen. Bindung an den Gegenstand, in der sich „naives Erstaunen“ vor der plastischen Wirklichkeit (Rousseau) manifestiert, macht ihn immun gegen die Verlockungen zur Nutzbarmachung seiner Malerei. Die Anwendung der Formerfindungen in der Plakatzeichnung überläßt er den Schülern seiner „Académie moderne“.

Heute zeichnen sich die Umrisse einer Statur ab, die sich eher zwischen den Fronten bewegt. Auf öffentliche Wirksamkeit in Film und Wandbild bedacht, kehrt er immer wieder zum Tafelbild zurück, die Ergebnisse der abstrakten Malerei prüfend, erscheint ihm der Gegenstand unverzichtbar. Sein Bestreben, die Zeichensprache seiner Bilder lesbar zu halten, verständlich zu sein, wollte er nicht mit Konzessionen an die Popularität erkaufen.

Der erste Band eines auf insgesamt neun Ausgaben angelegten *Catalogue raisonné*, die Gemälde des Zeitraums 1903-1919, also die Formierungsphase umfassend, ermöglicht die Revision manch gängiger Bewertung des „Maschinenmalers“. Herausgegeben von Georges Bauquier, Maler und Leiter des Musée National Fernand Léger in Biot an der Côte d'Azur, sorgfältig gedruckt (fast ausschließlich ganzseitige Farbabbildungen in guter Qualität) bei Adrien Maeght, enthält das Verzeichnis den Nachweis von 194 Gemälden. Das ist nicht eben viel, berücksichtigt man, daß sich darunter zahlreiche Varianten befinden. Léger war ein langsamer Arbeiter. Jedes Bild wird durch zahlreiche Gouachen, Zeichnungen und Ölskizzen vorbereitet. Auf der Rückseite der Gemälde sind häufig die Arbeitsphasen und Zustände vermerkt mit Bezeichnungen wie Etude, Esquisse, 1^{er} Etat, 2^e Etat, 3^e Etat, Etat définitif. Das entspricht eigentlich akademischen Gepflogenheiten, die etwas über Légers sorgfältige Arbeitsweise, sein handwerkliches Gewissen aussagen. Sie könnten ihn als Konstrukteur unter den Kubisten ausweisen. Über die Entwicklung von Bilderserien wie „Contraste de formes“ (1913/14) vermag allerdings erst die Analyse der experimentellen Gouachen zu diesem Motiv, angesiedelt zwischen Zeichnung und Gemälde, konkrete Hinweise zu vermitteln.

In der Abfolge der Bilder erschließt sich eine dichte Kette von Werk-Entscheidungen, die Légers Entwicklung, auch ohne die graphischen Zwischenglieder, leicht nachvollziehbar machen. Methodische Überlegungen kennzeichnen schon seinen Umgang mit dem Impressionismus, der, seiner Absicht zum Farb-Formaufbau zuwider, ihm zu „melodiös“ erscheint. Die Auseinandersetzung mit Cézanne schärft nur vorübergehend die Konzentration auf formale Kontrastprinzipien, bevor die Farbe erneut in ihr Recht gesetzt wird.

Der Einteilung des Œuvres in zeitlich abgetrennte Werkabschnitte, definiert durch Abwandlungen des von Léger auch theoretisch fundierten Kontrastbegriffs, wird man nur mit Vorbehalten folgen. Sie verleitet leicht zur Konstruktion formaler Folgerichtigkeit und Stimmigkeit eines Werks, das im Insistieren auf das „Seherlebnis“ (Kahnweiler) immer wieder Überraschungen bereithält. Untersuchungen, wie die zu einzelnen Werkkategorien, etwa zu Erzähltechnik oder Farbe, könnten weiterführen. Ihr galt nicht nur Légers Interesse als notwendiger Abschluß der gezeichneten Form, wie Jean Cassou, auf „scholastische“ Trennschärfe der Kategorien bedacht, behauptete. Über die Steigerung des Formausdrucks hinaus baut die isolierte Farbe eigene Beziehungen auf und wirkt sich bewegungsdynamisch auf die Organisation von Zeit und Raum im Bilde aus. Gemessen an der oft konventionellen Raumstruktur, der späten Lockerung der Zeichnung zum Handschriftlichen, ist sie – auch im Vergleich zu Robert Delaunay – vielleicht sein persönlichster Beitrag zur Moderne.

Was die wissenschaftliche Bearbeitung des Verzeichnisses angeht – Datierung, Provenienz, Ausstellungen und Literaturangaben –, wird man den vorliegenden Band nicht am Standard ähnlicher Unternehmungen hierzulande, etwa an dem Max Ernst-Œuvre-Katalog von Spies/Metken, messen können. Daß ein wichtiger Léger-Aufsatz von Kahnweiler, deutsch unter dem Pseudonym Daniel Henry verfaßt und 1920 im *Cicerone* veröffentlicht, übersehen wurde, könnte noch als frankozentristisch abgetan werden. Schwerer wiegt die Tatsache, daß man kontroverse Datierungen, für die Chronologie des Werks teilweise von erheblicher Bedeutung, nicht einmal zu zitieren für notwendig befand. So wurde „Le Pont“ (WV 18) bereits versuchsweise auf 1908 vordatiert, „Le Comptoir sur la table“ (WV 17), 1909 datiert, ist sicher, wie schon Cooper vermutete, später entstanden. „Composition“ (WV 107) erweist sich, wie bei G. Fabre nachzulesen, im Vergleich zur Fassung des Motivs in der Stuttgarter Staatsgalerie (WV 173) als Überarbeitung aus den frühen 20er Jahren. Angesichts der Gewohnheit Légers, seine Werke oft später, bisweilen aus der Erinnerung, zu datieren, sind solche Versäumnisse kaum verständlich.

Joachim Heusinger von Waldegg