



MATISSE

BONNARD

Es lebe die Malerei!

Inhalt

8 GRUSSWÖRTER

13 VORWORT

ESSAYS

19 MATISSE – BONNARD. „Es lebe die Malerei!“

Felix Krämer

43 DIE POSE FINDEN

Die Modelle von Pierre Bonnard und Henri Matisse

Dita Amory

55 ZWISCHEN TRADITION UND ERNEUERUNG

Henri Matisse und Pierre Bonnard im Spiegel der 1940er-Jahre

Daniel Zamani

69 MIT BONNARD UND MATISSE AN DER CÔTE D'AZUR

Das Sammlerpaar Hahnloser-Bühler und seine Künstlerfreunde

Margrit Hahnloser-Ingold

TAFELTEIL

- 81 INTERIEUR *Beate Söntgen*
- 105 STILLEBEN *Iris Hasler*
- 131 LANDSCHAFT/NATUR *Daniel Zamani*
- 153 FRAUENBILD/AKT *Elena Schroll*
- 183 GRAFIK *Jenny Graser*

ANHANG

- 219 Chronologie
- 231 Verzeichnis der ausgestellten Werke
- 236 Ausgewählte Literatur
- 238 Impressum
- 240 Bild- und Künstlerrechtenachweis



Abb. 1 und 2 Postkarte von Henri Matisse an Pierre Bonnard, 13.8.1925

Matisse – Bonnard

„Es lebe die Malerei!“

FELIX KRÄMER

„Es lebe die Malerei!“ – Mit diesem programmatischen Ausruf begrüßte Henri Matisse seinen Freund Pierre Bonnard am 13. August 1925 (Abb. 1 und 2).¹ Die knappen Worte auf einer Postkarte aus Amsterdam waren der Auftakt einer 62 Briefe umfassenden Korrespondenz der beiden Künstlerkollegen, die bis 1946 andauerte und in der sie ihre gegenseitige Wertschätzung zum Ausdruck brachten. Der Briefwechsel war zunächst sporadisch, intensivierte sich aber in den 1930er-Jahren. Bestimmt wurde er von Alltäglichkeiten: Berichten über das Wetter, ihre Reisen oder Krankheiten. Man kennt sich gut, der Tonfall untereinander ist vertraut, die Anrede „Mein lieber Matisse“, „Mein lieber Bonnard“ oder „Mein lieber Freund“. Nur an wenigen Stellen finden sich in ihren Briefen Passagen zur Kunst, in denen dann aber das gegenseitige Verstehen und die Bewunderung für das Werk des anderen umso deutlicher hervortreten. Ihre über 40 Jahre währende Freundschaft basierte auf einer Vertrautheit, die weder Selbstsucht noch Konkurrenzdenken kannte, sondern von Sympathie und Interesse am Wohlergehen des anderen geprägt war. Neben der persönlichen Ebene, die in den Briefen deutlich wird, ist aus kunsthistorischer Perspektive mindestens so wichtig, was sich *nicht* in der Korrespondenz findet. Denn in den Lebensphasen, in denen Matisse und Bonnard sich regelmäßig sahen, schrieben

sie einander kaum. Der Austausch fand dann seine Entsprechung in ihren Arbeiten, die sie gemeinsam betrachteten und erörterten; und aus diesen Begegnungen schöpften sie Bestätigung, jeweils unbeirrt den eigenen Weg weiterzugehen.

Pierre Bonnard wurde 1867 in Fontenay-aux-Roses bei Paris geboren. Henri Matisse kam zwei Jahre später, 1869, im nordfranzösischen Le Cateau-Cambrésis zur Welt. Als Hauptvertreter der französischen Moderne sollten sie sich erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts begegnen. Zu diesem Zeitpunkt blickte Bonnard bereits auf eine lange Künstlerkarriere zurück. Auf Wunsch seiner Eltern hatte er an der Pariser Sorbonne zunächst Rechtswissenschaften studiert, bevor er ein Kunststudium an der Académie Julian aufnahm. Schon 1891 hatte Bonnard mit seinem Plakatentwurf für die Marke „France-Champagne“ (Abb. 3) großen Erfolg und gründete mit Kommilitonen eine Künstlergruppe, die sich halb im Scherz, halb im Ernst „Nabis“ nannte, abgeleitet von „Nebiiim“, Hebräisch für „Propheeten“. Der Gruppe schlossen sich auch Édouard Vuillard und Félix Vallotton an, mit denen Bonnard nach Auflösung der Nabis Ende der 1890er-Jahre weiterhin eng befreundet blieb. Auch wenn die Mitglieder sich regelmäßig trafen und gemeinsam ausstellten, formten sie keine Gemeinschaft „mit fest umrissenen Konturen“, die sich durch eine „sti-

listische Einheitlichkeit ausgezeichnet hätte“.² Gemeinsam waren sie jedoch davon überzeugt, dass die Kunst sämtliche Lebensbereiche umfassen und Ausdruck für etwas Unsichtbares sein sollte. Werke aus Bonnard's Nabis-Zeit sind von einem freien Spiel der Perspektive und großer Flächigkeit geprägt (vgl. Abb. 4).

Wie Bonnard strebte auch Matisse zunächst eine Karriere als Jurist an und arbeitete als Anwaltsgehilfe in Saint-Quentin. Parallel dazu besuchte er private Kunstkurse. 1891 entschied Matisse sich für ein Leben als Künstler und ging nach Paris. Seine Bewerbung an der École des Beaux-Arts wurde jedoch abgelehnt. Erst als Schüler des Symbolisten Gustave Moreau gelang die Aufnahme. Jahrelang verkaufte Matisse kaum ein Bild und musste seine Familie von Gelegenheitsjobs ernähren. Zur Pariser Weltausstellung 1900 malte er für einen kargen Stundenlohn den Grand Palais mit einem kilometerlangen Fries von Lorbeergirlanden aus.³ Bis nach der Jahrhundertwende war Matisse' Karriere von Unsicherheit und dem Ausprobieren unterschiedlicher Stile bestimmt. Erst 1905 glückte ihm der Durchbruch, als er im Salon d'Automne das mit rohem Pinselstrich und strahlenden Farben gemalte Porträt *Frau mit Hut* präsentierte (S. 56, Abb. 2) und so für einen Skandal sorgte. Ein Kritiker beschimpfte ihn und die mit ihm ausstellenden Künstlerfreunde – zu denen André Derain, Maurice de Vlaminck und Albert Marquet gehörten – als „Fauves“ (Wilde). Was als Beleidigung gemeint war, erkoren die Maler selbstbewusst zu ihrem Gruppennamen.

Etwa in diese Zeit fällt die erste nachweisbare Begegnung zwischen Bonnard und Matisse. Im April 1906 besuchte Matisse Bonnard's Einzelausstellung in der Pariser Galerie Ambroise Vollard, 6, rue Laffitte, wo zwei Jahre zuvor auch seine eigene erste monografische Präsentation stattgefunden hatte. Der Händler, den Bonnard damals in seinem Atelier porträtierte (S. 27, Kat. 4), spielte vor allem in den Anfangsjahren ihrer Freundschaft eine wichtige Rolle. Die Einladungskarte zur Bonnard-Ausstellung, die Matisse auf der Rückseite mit einer Zeichnung versah und sorgfältig aufbewahrte, ist der früheste Hinweis auf ihre Verbundenheit (S. 220, Abb. 2). Vermutlich kannten sich die beiden zu diesem Zeitpunkt aber bereits einige Jahre, verkehrten sie doch in denselben Künstler- und Freundeskreisen.

In Kompendien zur Geschichte der Malerei werden Bonnard und Matisse gewöhnlich zwei entgegengesetzten Strömungen zugeordnet: Bonnard, mit seinem luftigen, lockeren Pinselduktus und dem Einsatz zarter, flirrender Farben, wird als Nachfolger des Impressionis-

mus eingestuft, ein Maler des 19. Jahrhunderts; Matisse, mit seinem Interesse für leuchtende Farben und flächige, stark konturierte Bildkompositionen, als ein weit ins 20. Jahrhundert vorausweisender Pionier. Möglich ist diese verzerrte Sichtweise dadurch geworden, dass Bonnard bereits als junger Künstler Erfolg hatte, während Matisse' Karriere erst nach der Jahrhundertwende begann, sich dann aber so rasant entwickelte, dass er bereits nach dem Ersten Weltkrieg zu den international bekanntesten Künstlern zählte. Bonnard gab dieser Vorstellung noch zusätzlich Nahrung, indem er sich selbst in einer immer wieder zitierten Aussage als „den letzten der Impressionisten“ bezeichnete.⁴ Bis heute werden die beiden Künstlerkollegen auch in vielen Museen unterschiedlichen Epochen zugeordnet. So ist es wenig überraschend, dass es nur wenige Kunstsammler gibt, die sich für Bonnard und Matisse gleichermaßen begeistern – trotz der engen Verbindung zwischen deren Œuvres.

Kam es zunächst eher vereinzelt zu Begegnungen der beiden Künstler, intensivierte sich im Laufe der Jahre ihre Freundschaft. Regelmäßig besuchten sie sich im Atelier und besprachen ihre Arbeiten. Als sie ihren Lebensmittelpunkt aus der geschäftigen Kunstmetropole Paris an die Französische Riviera verlegten, nahm ihr künstlerischer Austausch weiter zu. Matisse machte Ende 1917 den Anfang, als er mehr und mehr Zeit in Nizza verbrachte. 1921 mietete er dort eine repräsentative Wohnung mit Blick über die Promenade aufs Meer. Fortan lebte er an der Côte d'Azur; seine Frau Amélie und ihre gemeinsamen Kinder Jean und Pierre blieben in Paris. Bonnard entschloss sich erst 1926 zum dauerhaften Umzug nach Südfrankreich. Hatte er 1912 zunächst ein kleines Landhaus im Seinetal nahe Giverny erworben, kaufte er nun das auf einem Hügel in Le Cannet gelegene Haus Le Bosquet mit Blick aufs Mittelmeer und zog dort mit seiner Frau Marthe ein. Freudig empfangen wurde das Paar von Matisse, der aus dem etwa 30 Kilometer entfernten Nizza anreiste und einer der ersten Gäste war. Da beide Künstler Autos besaßen – Matisse beschäftigte sogar einen Chauffeur – stellte diese Distanz für ihre regelmäßigen Besuche kein Hindernis dar. Zahlreiche Werke der 1930er- und 1940er-Jahre haben die Umgebung von Le Bosquet zum Thema – darunter die sonnendurchflutete Landschaft *Le Cannet, la route rose* (S. 22, Kat. 3), die Bonnard 1944 bei einer Wohltätigkeitsauktion für kriegsflüchtige Kinder zur Verfügung stellte, an der sich Matisse als einziger weiterer Künstler mit seinem heute verschollenen Gemälde *Die schwarze Tür* (Abb. 5) ebenfalls beteiligte.



Abb. 3 Pierre Bonnard, *France-Champagne*, 1891, Bibliothèque nationale de France, Paris

Abb. 4 Pierre Bonnard, *Frau mit Hund*, 1891, Sterling and Francine Clark Institute, Williamstown, Massachusetts



Landschaft/Natur

DANIEL ZAMANI

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte sich die Landschaftsmalerei längst als eine maßgebliche Gattung der modernen Kunst etabliert. Verglichen mit der Bedeutsamkeit der Historienmalerei, hatte sie ursprünglich als nachrangiges Sujet gegolten. Im Anschluss an die industrielle Revolution entwickelte sie jedoch eine vollkommen neue Dynamik. Als Reaktion auf die Mechanisierungs- und Urbanisierungsprozesse verband man Landschaftsdarstellungen zunehmend mit Idealen wie Reinheit und Erhabenheit und brachte so die innig ersehnte Verbindung des Menschen mit der Natur zum Ausdruck. Darüber hinaus avancierte die Landschaftsmalerei ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zu einem zentralen Medium der modernistischen Innovation und trug wesentlich zu einer neuen Wertschätzung von Farbe und Form als eigenständigen, abstrakten Werten bei. In der Nachfolge ihrer avantgardistischen Vorgänger experimentierten sowohl Pierre Bonnard wie auch Henri Matisse mit der Gattung, wobei die Landschaft in ihrem jeweiligen Œuvre eine äußerst unterschiedliche Gewichtung erfuhr. Im Falle Bonnards war sie seiner Erkundung von Interieurs, Stilleben und Akten vollkommen ebenbürtig. Tatsächlich verdankte er einen Gutteil seines Rufs als lebender Erbe des Impressionismus seinen stimmungsvollen Darstellungen sonnendurchfluteter Mittelmeergegenden und

pastoraler Szenen. Umgekehrt galt Matisse vordergründig nie als Landschaftsmaler; ganz im Gegenteil waren seine Vorstöße in Richtung dieser Gattung sporadischer Natur und wurden zumeist von der unmittelbaren Erfahrung des Reisens motiviert.

Eine der bedeutendsten Stationen in Matisse' früher Entwicklung war seine 1904 unternommene Reise nach Saint-Tropez, jener idyllischen Halbinsel an der Côte d'Azur, die damals noch weitgehend unberührt vom modernen Tourismus war. Veranlasst durch eine Einladung seines Kollegen und Freunde Paul Signac, war dies der erste einer Reihe von längeren Aufenthalten, die in den mehr oder weniger dauerhaften Umzug nach Südfrankreich, den sogenannten Midi, mündeten. Der Mittelmeerraum, den bereits Auguste Renoir als „den schönsten Ort in der Welt“ gepriesen hatte, war zu diesem Zeitpunkt schon längst zu einer wichtigen Inspirationsquelle für die modernen Künstler geworden.¹ Genau genommen stand Matisse' Reise im Einklang mit dem Vermächtnis von Malern wie Pierre Puvis de Chavannes und Henri-Edmond Cross, deren stark idealisierte Werke den Mittelmeerraum als die arkadische Landschaft schlechthin schilderten und häufig mit einer Fülle idyllischer und utopischer Assoziationen verbunden waren.²

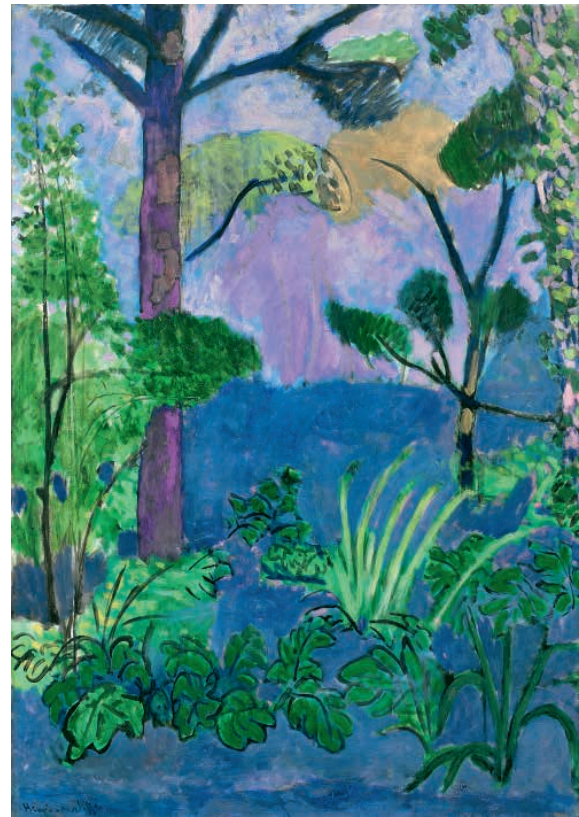


Abb. 1 Henri Matisse, *Luxus, Stille und Wollust*, 1904, Centre Pompidou, Paris

Abb. 2 Henri Matisse, *Marokkanische Landschaft (Akanthus)*, 1912, Moderna Museet, Stockholm

Das wichtigste Gemälde, das während Matisse' Aufenthalt in Saint-Tropez entstand, war *Die Bucht von Saint-Tropez* (Kat. 53), in dem die aufkeimende Faszination des Malers für das Licht des Midi deutlich zu erkennen ist. Bereits bald nach Erscheinen hatte Matisse Signacs Abhandlung *D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme* gelesen. Das 1899 veröffentlichte Buch fußte zu einem erheblichen Teil auf den zeitgenössischen Entwicklungen in der optischen Theorie.³ Signac vertrat darin die These, dass einzelne, sorgfältig choreografierte und miteinander verwobene Farbtupfer einem Gemälde eine größere Lebendigkeit verleihen. Auf der Suche nach einem Höchstmaß an Farbe und Licht sollten reine, intensiv leuchtende Farbtöne in einer optimalen Mischung von Pigmenten („mélange optique“) zusammenwirken und so auf der gesamten Bildoberfläche ein pulsierendes Schimmern erzeugen. In *Die Bucht von Saint-Tropez* tritt Matisse in einen Dialog mit den Prämissen Signacs und hält auf eindruckliche Weise den funkelnden Glanz des Sonnenuntergangs fest, der sich von der Bucht über die Insel ausbreitet. Im Vordergrund sieht man die nur schemenhaft wiedergegebenen Gestalten seiner Frau Amélie und ihres gemeinsamen Sohns Pierre, die sich am Strand entspannen. Dank ihrer dunkleren Schattierungen in Blau, Violett, Braun und Grün heben sich die Figuren von den intensiven, allesamt mit kurzen, stakkatoartigen Pinselstrichen hingeworfenen Orange-, Gelb- und Rottönen des Hintergrunds ab. Teile des Himmels über der Bucht wurden unbemalt belassen, sodass der weiße Grund die Lichtwirkung weiter steigert, während das intensive Gelb des abnehmenden Sonnenlichts gegen die kühleren, das Gebirge und das Meer beherrschenden Violett- und Blautöne ausgespielt wird.

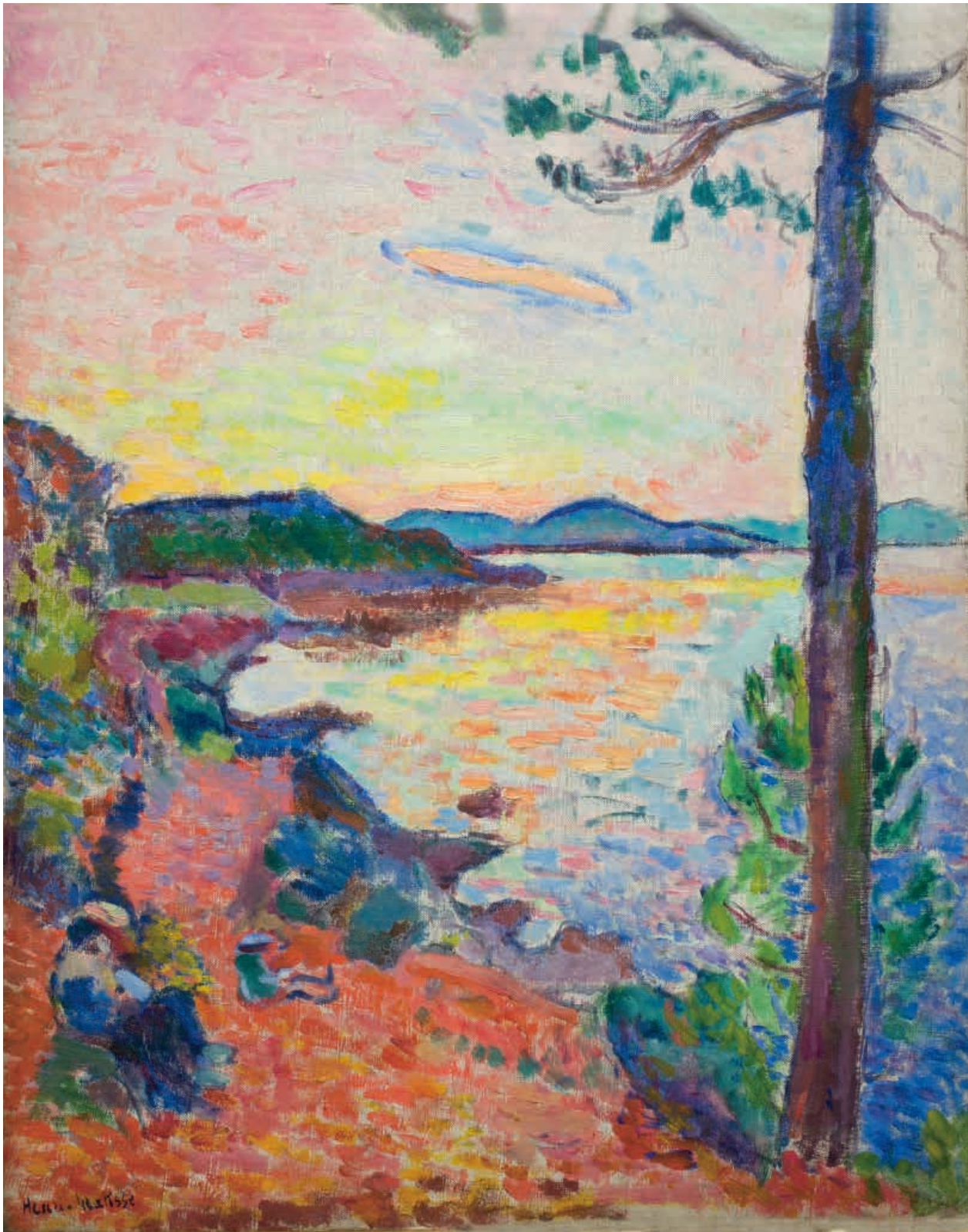
Nach Paris zurückgekehrt, nahm Matisse den Schauplatz dieses Bildes zum Ausgangspunkt für ein monumentaleres Gemälde (Abb. 1). Diese Komposition, die er später als „ein Bild aus reinen Regenbogenfarben“ beschrieb,⁴ korreliert auf noch offenkundigere Weise mit den Stiltheorien Signacs, der das Werk, unmittelbar nachdem es 1905 im Pariser Salon des Indépendants ausgestellt worden war, erwarb. Von großer farblicher Intensität, besteht seine Palette ausschließlich aus leuchtenden, juwelenartigen Tönen; die sorgfältig aufgetragenen Pinseltupfer kontrastieren erneut mit dem reinen Weiß der Leinwand und hüllen die Szene in einen vibrierenden Dunstschleier. Der Bildtitel – *Luxus, Stille und Wollust* – geht auf eine Zeile aus Charles Baudelaires Gedicht „Einladung zur Reise“ („L'invitation au voyage“, 1857) zurück, in dem der Dichter die traumartige Wirkung des Sonnen-

lichts über dem Ozean und der Erde evoziert. Hier vergegenwärtigt ein anonymen Erzähler die Reise an einen idyllischen Badeort, wo „Ordnung nur und Schönheit / Luxus, Stille und Wollust“ herrschen.⁵ Im Mittelpunkt dieses durch und durch romantischen Lobgesangs auf die Natur, der die imaginäre Reise eines Segelschiffs mit traditionellen Motiven des Bukolischen verquickt, steht die Sehnsucht nach einem Goldenen Zeitalter. Vergleichbar mit einem „Baudelaire'schen Gemälde“,⁶ geht Matisse' Komposition über die alltägliche Szenerie von *Die Bucht von Saint-Tropez* hinaus, da zu den ‚realen‘ Figuren Amélies und Pierres nun eine Gruppe nackter Frauen hinzuge treten ist, die sich im wärmenden Schein der untergehenden Sonne recken und deren Posen an Darstellungen von Renaissancegöttinnen oder -nymphen erinnern. Statt einer bürgerlichen Freizeitszene begegnet uns hier ein eher traumartiges Bild des Midi als Inbegriff zeitloser Schönheit und Freude. Wie schon der Kunsthistoriker James D. Herbert bemerkte, steht Matisse' Ikonografie vollkommen in Einklang mit dem Tenor zeitgenössischer Reiseberichte, etwa desjenigen eines gewissen Casimir Stryeowski, der seinen Riviera-Aufenthalt 1907 folgendermaßen schilderte: „An bestimmten sonnigen Morgen dort kommt man sich wie in einem Traumland vor, und wenn man sich etwas aus unserer Stadt zurückzieht und Zuflucht unter den Ölbäumen mit ihrem lichten Laubwerk sucht, könnte man wirklich meinen, man sei in eine Vergil'sche Atmosphäre versetzt worden. Man hält Ausschau nach der mit Blumen bekränzten Statue Pans, man hört die Flöte des Thyrsos, man meint Klytia zu sehen, wie sie sich dem Helios darbietet: Eine ganze lebendige Mythologie erfüllt die Einsamkeit mit Leben.“⁷

Matisse' Reise nach Saint-Tropez führte zu seiner lebenslangen Faszination für die Landschaft und das Licht des Mittelmeerraums. In seinem *Selbstporträt* von 1906 (S. 1, Kat. 1) verlieh er seiner Verbundenheit mit den Küstenstädten des Midi lebhaften Ausdruck. Unter Vermeidung aller Hinweise auf das Malermetier präsentiert er sich hier in dem gestreiften Hemd eines zeitgenössischen Matrosen und gibt somit dem Natürlichen und „Primitiven“ den Vorzug vor akademischen Gepflogenheiten oder altmeisterlicher Tradition. Unter all den südlichen Küstenstädten, von denen er sich in diesen Jahren angezogen fühlte, war zweifellos die bedeutendste das in der Nähe von Perpignan in den Pyrenäen gelegene Collioure. Zusammen mit seinem Kollegen André Derain unternahm er 1905 erstmals eine Reise an diesen Ort und kehrte in den Folgejahren nahezu ausnahmslos jeden Sommer dorthin zurück. Während eines dieser Aufent-



Kat. 52 Pierre Bonnard, *Die Familie im Garten (Grand-Lemps)*, um 1901, Kunsthhaus Zürich



Kat. 53 Henri Matisse, *Die Bucht von Saint-Tropez*, 1904, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf



Frauenbild/Akt

ELENA SCHROLL

„Meine Modelle, menschliche Gestalten, sind nie bloße Statisten in einem Interieur. Sie sind das Hauptthema meiner Arbeit“, äußerte Henri Matisse 1939 in seinem Aufsatz „Notizen eines Malers über das Zeichnen“.¹ Kaum ein anderes Sujet übte zeit seines Lebens eine derartige Faszination auf ihn aus wie der weibliche Akt. Als er um die Jahrhundertwende zu malen begann, näherte er sich dem menschlichen Körper in klassischen Studien nach dem Modell und setzte dieses in traditionellen Atelierposen ins Bild. Körperliche Proportionen standen neben dem Experimentieren mit Farbaufträgen im Vordergrund seiner Arbeit, während er den Raum oft nur durch breite Pinselstriche andeutete (Kat. 64). Mit der Zeit gewann der Bildhintergrund stärker an Relevanz, indem oft aufwendig inszenierte Kulissen hinzutraten.

Auch im Œuvre seines langjährigen Malerfreundes Pierre Bonnard sind Darstellungen des anderen Geschlechts von zentraler Bedeutung. Wie Matisse hatte auch Bonnard zunächst in Paris an der privaten Académie Julian, später an der École des Beaux-Arts studiert, wo er vor dem lebenden Modell wie auch anhand von Skulpturen in der Sammlung des Musée du Louvre zeichnen lernte. Bald wandte er sich jedoch von den tradierten Gesten der Aktmalerei ab. Die Erstarrung in klassisch arrangierten Posen wich der freien Bewegung seiner Prota-

gonistinnen in heimischen Innenräumen. Obschon sich die Umsetzung bei beiden Künstlern deutlich unterscheidet, tritt die weibliche Figur in ihrem Werk primär in Verbindung mit dem Interieur auf. Bei Matisse begegnet sie dem Betrachter vor allem in Form der träumerisch in sich versunkenen Odaliske vor orientalischem Dekor, während Bonnard intime Szenen in Bad und Boudoir zu seinem bevorzugten Thema machte.

Mit dem Gemälde *Olympia* von 1863 (Abb. 1) hatte der französische Künstler Édouard Manet nicht nur für große Empörung bei seinen Zeitgenossen gesorgt, sondern auch eine Entwicklung in der Aktmalerei eingeleitet, die zahlreiche Maler in der Nachfolge inspirierte. Kompositorisch steht die Darstellung der auf Kissen lagernden, unbedeckten Frau in der Tradition von Renaissance-Akten wie Tizians *Venus von Urbino* (1538, Uffizien, Florenz). Doch obwohl sich Manet an Werken seiner Vorgänger orientierte und durch den Titel einen mythologisierenden Kontext suggerierte, präsentierte er abweichend von bisherigen Bildkonventionen eine reale Frau und keine Göttin. Dabei hatte der profane unverhüllte Körper in der Kunst bis dato einem Tabu unterlegen, sodass Nacktheit zumeist unter dem Deckmantel religiöser, mythologischer oder historischer Stoffe auftrat. Manet befreite den Akt aus diesem Korsett und ver-

setzte ihn in die Gegenwart – eine künstlerische Strategie, an die auch Matisse und Bonnard in ihren Aktdarstellungen anknüpften.

Angeregt durch Reisen nach Algerien und Marokko, wurde das Motiv der Haremsdame in Matisse' Œuvre zu einem Lieblingssujet. Der Maler war voller Bewunderung für den Orient, sammelte fremdländische Artefakte, dekorative Stoffe, Gewänder und Teppiche. In seinem Nizzaer Studio am Place Charles-Félix arrangierte er exotische Gegenstände zu theaterhaften Bühnenbildern, die ihm bis 1938 als Szenerie für viele seiner Werke dienten. Im Unterschied zu Bonnard arbeitete er vor allem mit professionellen Modellen, die wie Schauspielerinnen in morgenländischen Kostümen in einer sorgfältig erdachten *Mise en Scène* auftreten. Häufig lagern die Odaliskinnen ausgestreckt auf einem Diwan mit schweren Kissen und folgen damit der Bildformel von Manet und seinen Vorläufern.

In *Liegender Akt mit Tuch* (Kat. 74) etwa ruht das Modell auf einer schemenhaft erkennbaren weißen Chaiselongue. Der Oberkörper der Frau wird von zwei bunt verzierten Kissen gestützt. Die Arme hat sie aufreizend zu ihrem Kopf geführt, was ihre entblößten Brüste hervorhebt. Ihr Geschlecht dagegen wird durch die helle Pluderhose verhüllt. Im Vergleich zu anderen Odaliskendarstellungen von Matisse zeichnet sich dieses Gemälde durch die schlichte Gestaltung des Raumes aus; der Hintergrund ist lediglich durch einen roten Stoff angedeutet. Immer wieder widmete sich der Künstler demselben Motiv, wobei die tradierte Venus-Pose fester Bestandteil seines Bildrepertoires blieb, so auch in den Gemälden *Akt auf einem gelben Sofa* (Kat. 76) und *Odaliskinnen* (Kat. 75). Wie sehr sein Werk mit diesem Bildarrangement assoziiert wird, verdeutlicht auch die humoristische Fotografie von Bonnard, der 1929 als Odaliske in der orientalistisch dekorierten Nische von Matisse' Atelier posierte (vgl. S. 68, Abb. 1).

Die erotisch aufgeladenen Inszenierungen der jungen, liegenden Odaliskinnen sind im Zusammenhang der französischen Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts zu verorten. Mit den ebenso dekadenten wie sinnlichen Haremsszenen von Jean-Auguste-Dominique Ingres und Eugène Delacroix war Matisse bestens vertraut (vgl. Abb. 2). Jedoch entfaltete er in dem Motiv seine eigene Bildsprache: Weitaus stärker als seine Vorgänger strebte er eine Einheit von Figur und Umgebung an, was er durch ein Spiel aus farbiger und ornamentaler Flächengestaltung zu bewerkstelligen suchte; dabei fungiert das Ornament nicht nur als schmückendes Beiwerk, sondern viel-

mehr als wesentliches Ausdrucksmittel. Blickfang der Komposition *Odaliske mit einem Tamburin* (Kat. 69) ist die sich auf einem Sessel rekelnde Frau, deren nackte Kurven von einem transparenten Stoff umspielt werden. Obwohl sie den Betrachter frontal anschaut, wirkt sie unzugänglich, ihr Gesicht liegt im Schatten. Unweigerlich schweift der Blick des Rezipienten von ihrem Körper weg und gleitet zu dem grün-gelb gestreiften Polstermöbel, dem feurig roten Boden, dem Tamburin in der oberen rechten Bildecke sowie den mit Blumenranken verzierten Tapeten. Das Modell tritt als Teil eines dekorativen Ensembles auf; es wird zum Zentrum einer orientalisierenden Fantasie, in der das Ideal einer weltentrückten Atmosphäre bildhafte Gestalt erlangt.

In den 1930er-Jahren richtete Matisse sein Interesse zunehmend auf die Vereinfachung von Formen und Flächen. Davon zeugt das 1935 entstandene Gemälde *Großer liegender Akt* (Kat. 79), für das seine Studioassistentin Lydia Delectorskaya posierte. Ausgestreckt auf einem blau-weiß karierten Grund liegt eine nackte Frau. Ihr Oberkörper ist auf den linken Arm gestützt, während der rechte gelassen hinter ihrem Kopf ruht. Mit ihrem Gesicht visiert sie den Betrachter und verwehrt ihm zugleich durch ihre leicht angewinkelte Beinhaltung den Blick auf ihre Scham. Die weibliche Gestalt nimmt nahezu die gesamte Bildfläche ein, im Hintergrund sind lediglich eine Vase mit gelben Blumen sowie ein spiralförmiger Stuhl rücken zu erkennen. Über fünf Monate hinweg widmete sich Matisse der Ausarbeitung des Motivs und dokumentierte die verschiedenen Entwicklungsstufen in insgesamt 22 zwischen Mai und Oktober entstandenen Fotografien (vgl. Abb. S. 24f.). Dadurch wissen wir, dass er die Formen von Figur und Raum zusehends zugunsten der Flächengestaltung reduzierte. Die weitgehend realitätsnahen Proportionen des Körpers wichen allmählich einem flachen, lang gezogenen Torso mit stämmigen Gliedmaßen und verhältnismäßig kleinem Kopf. Dabei zeichnet sich die kurvige Silhouette des Modells vor dem gleichmäßigen Gittermuster des Untergrunds ab, an dessen Stelle in früheren Versionen noch eine schlichte, monochrome Liege auszumachen war. Auch Blumenstrauß und Stuhl wurden während des Prozesses immer schemenhafter ausgestaltet, bis sie schließlich nur noch in ihren Grundzügen zu erahnen waren. Dass der Maler das Inkarnat des weiblichen Körpers in der Vase wiederholte, kann als Anspielung auf die bei Matisse gängige Verbindung von Weiblichkeit und Natur gedeutet werden, wobei das schneckenförmige Schmuckelement der Rückenlehne als ein weiteres Symbol für Blüte und Fruchtbarkeit fun-

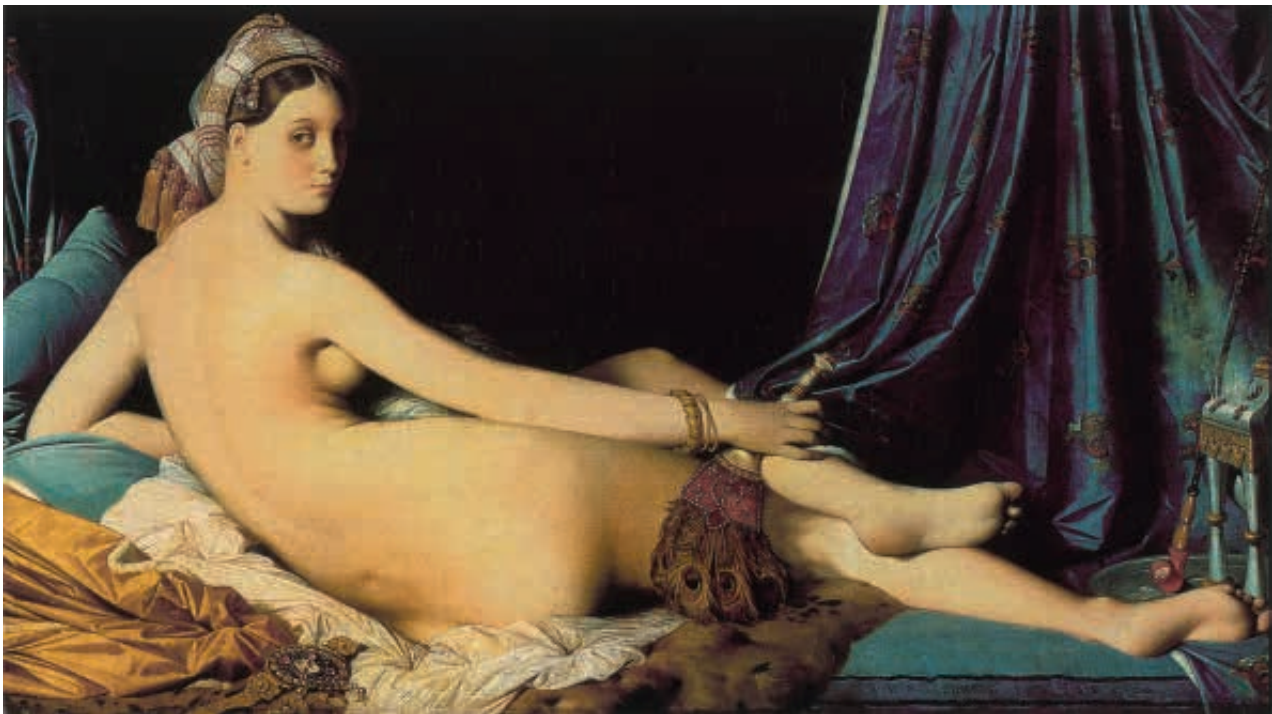
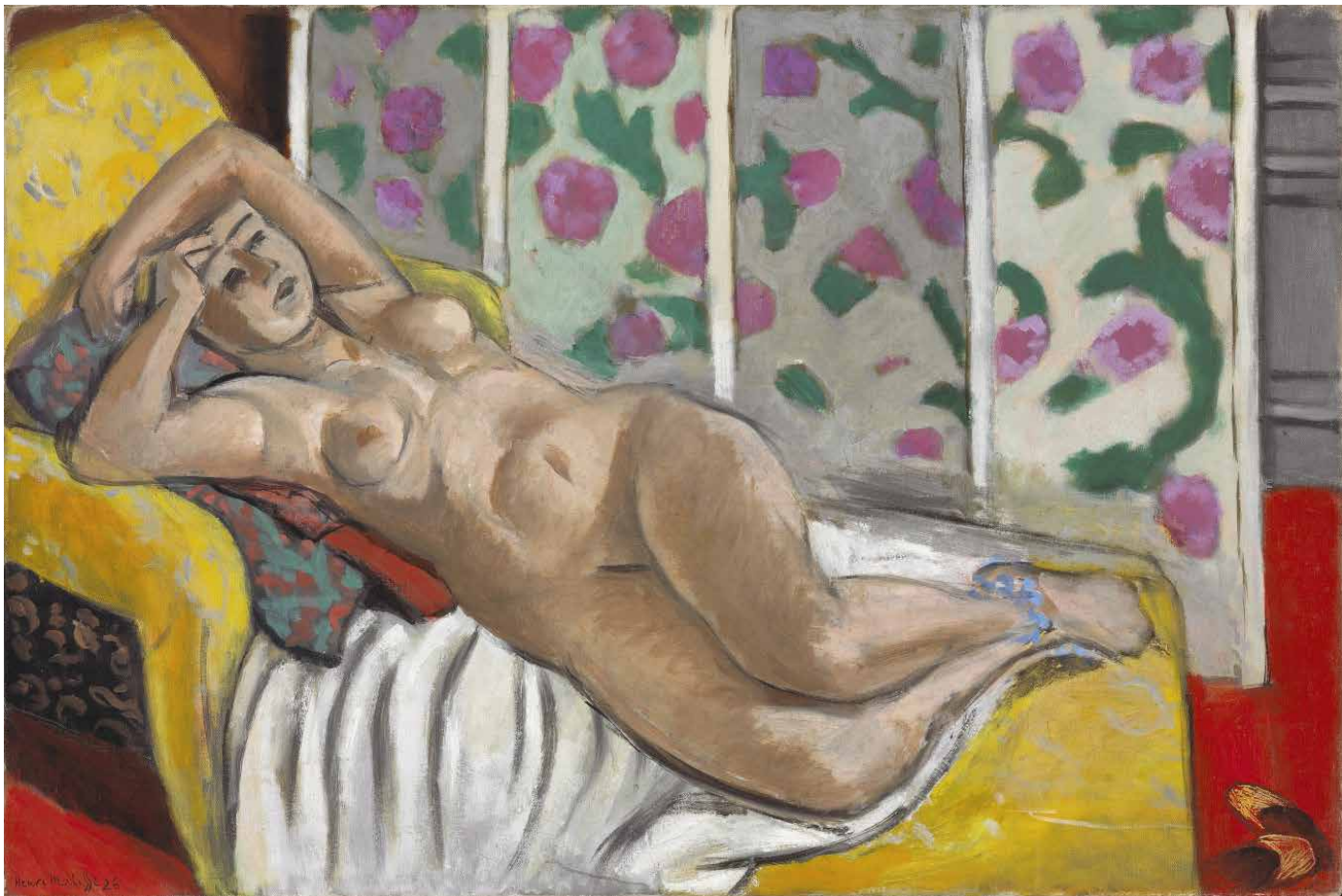


Abb. 1 Édouard Manet, *Olympia*, 1863, Musée d'Orsay, Paris

Abb. 2 Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Die große Odaliske*, 1814, Musée du Louvre, Paris



Kat. 76 Henri Matisse, *Akt auf einem gelben Sofa*, 1926, National Gallery of Canada, Ottawa



Kat. 77 Pierre Bonnard, *Der Kamin (Frau bei der Toilette)*, 1916, Privatbesitz



Abb. 1 Brassaï, Pierre Bonnard in seinem Studio in Le Cannet, 1946, Privatbesitz

Chronologie

LISA PREGITZER

Pierre Bonnard wird am 3. Oktober 1867 in Fontenay-aux-Roses, in der Nähe von Paris, geboren. Ab 1885 studiert er Rechtswissenschaften und belegt zugleich Malkurse an der Pariser Académie Julian. Anschließend schreibt er sich an der École des Beaux-Arts ein. 1893 macht er die Bekanntschaft von Maria Boursin, die sich Marthe de Mélny nennt und die bis zu ihrem Tod 1942 seine Lebensgefährtin und wichtigstes Modell bleibt. Mit seinen Entwürfen für Druck- und Werbegrafiken sowie seiner Anbindung an die Malergruppe der Nabis erlangt er bereits in den 1890er-Jahren Bekanntheit und hat finanziellen Erfolg.

Henri Matisse wird am 31. Dezember 1869 im nordfranzösischen Le Cateau-Cambrésis geboren. Nach einem Jura-studium in Paris sowie einer kurzen Tätigkeit als Anwaltsgehilfe wendet er sich 1891 von den Rechtswissenschaften ab und schreibt sich stattdessen an der Académie Julian ein. Seine Geliebte, Caroline Joblaud, bringt 1894 die gemeinsame Tochter Marguerite zur Welt. Vier Jahre später heiratet Matisse Amélie Parayre. Ihre Söhne Jean Gérard und Pierre werden 1899 und 1900 geboren. Während Bonnard bereits in den 1890er-Jahren zu Frankreichs namhaftesten Künstlern zählt, erlangt Matisse erst nach seiner Ausstellungsbeteiligung am Pariser Salon d'Automne von 1905 zusehends Anerkennung in der französischen Kunstszene.

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts verkehren Bonnard und Matisse in denselben Kreisen. Ihr erstes persönliches Kennenlernen ist jedoch nicht dokumentiert. Die nachfolgende Chronologie gibt Einblick in wichtige Etappen ihres Lebens im Zeitraum ihrer insgesamt über 40 Jahre währenden Künstlerfreundschaft, von Bonnards Einzelausstellung in der Galerie Vollard 1906 bis zu seinem Tod 1947.



Abb. 18 André Ostier, Pierre Bonnard in seinem Studio in Le Cannet, 1941



Abb. 19 Willy Maywald, Das Atelier von Henri Matisse in Vence, 1947

einer Reihe großformatiger Bilder von Frauen in luxuriösen Kostümen, die als Fortsetzung der Odalischen-Thematik gelten. Zwei dieser Gemälde – *Asien* (Kat. 84) und *Dame in Weiß* (S. 31, Abb. 8) – werden von Bonnard derart bewundert, dass Matisse sie ihm nach Le Cannet schickt. In einem Brief vom Mai 1946 (Abb. 16) bezieht sich Bonnard auf diese Werke:

„Mein lieber Matisse, Ihre 2 Bilder zieren (das ist das Wort) mein Eßzimmer, vor ockerfarbenem Hintergrund, was ihnen gut steht. Vor allem der Frau mit dem Halsband, deren Rot abends herrlich ist. Tagsüber spielt Blau die Hauptrolle. Welch ein intensives und vielfältiges Leben die Farben in diesem Licht doch führen! Mir fällt jeden Tag etwas auf, und ich danke Ihnen für diese Freude und diese Belehrung [...].“

Im August besucht der französisch-ungarische Fotograf Brassai Matisse und Bonnard. Er nimmt Bonnard vor vier von dessen späten Arbeiten auf (Abb. 1), darunter sein letztes Gemälde, *Der blühende Mandelbaum* (S. 65, Abb. 9). In seinen unter dem Titel *Les Artistes de ma vie* erschienenen Erinnerungen unterzieht Brassai den Luxus und die Opulenz von Matisse' Räumen in Le Réve und die asketische Bescheidenheit von Bonnards rustikaler Einrichtung in Le Bosquet einem Vergleich. Seine 1927 begonnenen Aufzeichnungen zur Malerei beendet Bonnard 1946 mit einem letzten, äußerst optimistischen Kalendereintrag:

„Ich hoffe, dass meine Malerei überdauern wird, ohne rissig zu werden. Ich würde mich den jungen Malern des Jahres 2000 gerne mit den Flügeln eines Schmetterlings präsentieren.“

1947

Bonnard stirbt am 23. Januar und wird neben seiner Frau Marthe auf dem Friedhof in Le Cannet begraben. Zu den zahlreichen Ehrungen, die dem Künstler in seinem Todesjahr zuteilwerden, zählt auch eine umfangreiche Retrospektive im Pariser Musée de l'Orangerie, für die Matisse Bonnards *Abend im Wohnzimmer* (Kat. 20) als Leihgabe zur Verfügung stellt. Matisse tauscht sich über den Tod seines Freundes mit Charles Terrasse aus, dem er nahelegt, eine Totenmaske seines Onkels anfertigen zu lassen. Terrasse berichtet ihm am 2. März über den Ablauf der Beerdigung:

„Sie, der Sie meinen Onkel Bonnard so gut gekannt haben, Sie verstehen, was wir alles an ihm verlieren. [...] Er ruht jetzt in Le Cannet. Wir haben ihn zu seiner letzten Ruhestätte geführt während eines kalten Tages. [...] Es schien, als wolle die Natur selbst, die er so sehr geliebt und so sehr gefeiert hat, an unserem Leid teilhaben.“

Im Winter 1947 veröffentlicht Christian Zervos, ein prominenter Kritiker und Herausgeber der Zeitschrift *Cahiers d'art*, einen Aufsatz über Bonnard, in dem er die zentrale Frage „Ist Pierre Bonnard ein großer Maler?“ mit einem klaren „Nein“ beantwortet. Matisse reagiert mit einem erbitterten Beschwerdebrief und übermalt zugleich seine eigene Ausgabe des Journals mit den Worten „Ja! Ich bezeuge, dass Pierre Bonnard ein großer Maler ist, für heute und bestimmt auch für die Zukunft [...]“ (Abb. 20).

Pierre Bonnard est-il un grand peintre ?

Oui ! Je certifie que

Jusqu'ici il était difficile de formuler un point de vue sur les peintures de Bonnard, connues seulement par des expositions d'importance limitée. L'impression qu'on en recevait chaque fois était trop fragmentaire pour qu'on en vint à aborder ces peintures de plain-pied et en connaître les élévations et les chutes.

La récente exposition de l'ensemble des recherches de Bonnard, organisée par le Musée de l'Orangerie, fait surgir son œuvre des raccourcis qui furent d'abord et n'en laisse plus rien ignorer.

Je dirai en conscience que cette exposition m'a bien déçu. Elle ne répondait pas à l'attente que donnait la renommée de l'artiste. Je l'avoue, il m'est impossible de passer par cette admiration et de consentir à celui-ci ne fût-ce qu'une petite part de la révérence qu'il inspire.

Peut-être suis-je porté à lui trop refuser. Ce ne serait pas, sans doute, se montrer juste envers lui que d'oublier quelques heureux mouvements dans ses tableaux, mais ce sont des mouvements si secondaires qu'ils autorisent la querelle que nous lui faisons. Je pense aussi, qu'en want de sécurité envers un homme qui n'a pas su marquer un temps décisif de réforme artistique, on arriverait à modifier certaines opinions susceptibles de jeter l'art dans des chemins de traverse.

Qui voudrait d'ailleurs suivre Bonnard en marche et en effort sur lui-même, préciser les points et les temps essentiels de son œuvre, établir le bilan de sa contribution à l'art contemporain et de ce qu'elle a vainement essayé d'y introduire, revenir longuement sur les titres de ses peintures selon les aperçus d'un ordre élevé et sans fléchir sur les données capitales de l'esthétique actuelle, qui a remis en jeu toutes les questions d'art et ne connaît aucune limite à son essai ; celui-là serait fortement surpris de la grande fortune dont cette œuvre jouit depuis quelques années.

A plus forte raison se sentira-t-on troublé et astreint à élever son veto contre les peintures de Bonnard, celui qui a pour mission d'accueillir les œuvres d'art, d'apprécier les instincts qui s'y exercent et d'en évaluer la profondeur et l'étendue.

Il n'y a rien de plus décisif pour éclaircir le genre et le degré d'objection que je lui fais, que d'indiquer sa place entre l'impressionnisme sur sa fin et la nouvelle génération, parvenue depuis à un prodigieux triomphe, et de rendre claire sa position dans l'entre-deux de ces tendances.

Bonnard, ne l'oublions pas, a vécu ses premières années de travail sous le beau rayon de l'impressionnisme. Il fut en quelque sorte le dernier organe assimilateur de cette esthétique. Mais ce fut un organe si faible qu'il n'en a jamais recueilli la veine vigoureuse.

Peut-on s'en étonner ? Dépourvu de nerf et faiblement original, il était impuissant à donner de l'essor à l'impressionnisme, en transfuser le sang dans une langue neuve, remettre ses éléments sur le métier ne, à la rigueur, les tourner à neuf. Bien qu'il soit persuadé qu'on ne doit plus considérer la peinture comme un art de sensibilité pure, selon la règle impressionniste, il ne peut pas faire intervenir l'esprit, et bien qu'il soit certain qu'il ne s'agit plus pour l'artiste de découvrir le monde, il ne trouve pas en lui les possibilités de le découvrir, comme l'ont fait et font encore les peintres du XIX^e siècle. Sa chance est la première heure de sa vie, sa force contre l'impressionnisme. Entre ses mains, celui-ci déclina et déperit, Bonnard ne fut qu'un disciple et l'œuvre de la grande œuvre qui ne saurait propre.

Un exemple, entre bien d'autres, fera mieux voir que nous sentons il ne peut être écarté de la doctrine de cette école aucune inspiration pour la peinture, mais qu'il est impossible de donner même à l'œuvre un sens à ses intentions.

Il n'y a pas de doute à l'avenir à se pencher sur qu

*Henri Matisse
Bonnard
est
un
grand
peintre
pour
aujourd'hui
à l'avenir
Henri Matisse
Jan. 1948*

L'éditeur Albert Skira, lors de la préparation de notre petit livre sur Pierre Bonnard en 1964, m'avait raconté comment Henri Matisse, chez qui il se trouvait, avait accueilli l'article de Christian Zervos contre Bonnard paru dans les Cahiers d'art à la fin de l'année 1947. Matisse était furieux et peiné. Il prit sa plume pour fustiger un tel texte. J'ai eu la chance, vingt années après le récit d'Albert Skira, de retrouver le témoignage écrit de cette colère. Je dois ce document à l'amabilité de Claude Dutuit, petit-fils d'Henri Matisse.

A.T.

Abb. 20 Artikel von Christian Zervos in Cahiers d'art, 1947, versehen mit handschriftlichem Vermerk von Henri Matisse, Januar 1948: „Ja! Ich bezeuge, dass Pierre Bonnard ein großer Maler ist, für heute und bestimmt auch für die Zukunft [...]“

UNVERKÄUFLICHE LESEPROBE



Felix Krämer

Matisse – Bonnard

Es lebe die Malerei!

Gebundenes Buch, Pappband, 240 Seiten, 23,0 x 28,0 cm

174 farbige Abbildungen, 66 s/w Abbildungen

ISBN: 978-3-7913-5631-0

Prestel

Erscheinungstermin: September 2017

Dieses Buch ist der Künstlerfreundschaft von Henri Matisse und Pierre Bonnard - zweier Pioniere der Modernen Kunst - gewidmet und erscheint begleitend zur großen Ausstellung im Städel Museum in Frankfurt.

„Es lebe die Malerei!“ – mit diesem Ausruf begrüßte Henri Matisse seinen Freund Pierre Bonnard am 13. August 1925. Die kurzen Worte auf einer Postkarte aus Amsterdam waren der Beginn eines Briefwechsels, der bis 1946 andauerte und ihre gegenseitige Wertschätzung deutlich macht. Das Buch beleuchtet ihre über 40 Jahre währende Künstlerfreundschaft vor dem Hintergrund ihres jeweiligen Beitrags zur Klassischen Moderne. Anhand von über 100 Kunstwerken eröffnet der Band einen spannungsreichen Dialog zwischen diesen Pionieren der Moderne und bietet neue Perspektiven auf die Entwicklung der europäischen Avantgarde vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges. Der oft verblüffend enge Austausch zwischen den Künstlern zeigt sich vor allem an ihrer intensiven Auseinandersetzung mit so zentralen Themen wie Interieur, Stilleben, Landschaft und Akt. Bereichert wird das Buch mit einer Reihe von Werken Henri Cartier-Bressons, der beide Maler in ihren Häusern in Südfrankreich besuchte und in seinen ikonischen Aufnahmen verewigte.



Der Titel im Katalog