

DE

«Vivre notre temps!»»

Bonnard, Vallotton und
die Nabis

13.5. — 16.10.22

KUNST
MUSEUM
BERN

AUSSTELLUNGSBROSCHÜRE

BEGLEITPROGRAMM

Mardi **24 mai 2022**, 19:00 – 20:00

Fin de Siècle et les nouvelles formes d'art

Visite de l'exposition en dialogue avec Victoria Mühlig, conservatrice au Musée d'art de Pully, axée sur des supports populaires, tels que les revues, les affiches et les estampes

Sonntag, **3. Juli 2022**, 11:00 – 12:00

Die Sehnsucht nach «Vivre notre temps!»

Ausstellungsrundgang im Gespräch mit Bettina Hahnloser, Journalistin und Autorin sowie Urenkelin von Hedy und Arthur Hahnloser, über das Sammlerpaar und dessen Freundschaft zu «ihren» Nabis-Künstlern

Dimanche, **4 septembre 2022**, 11:00–12:00

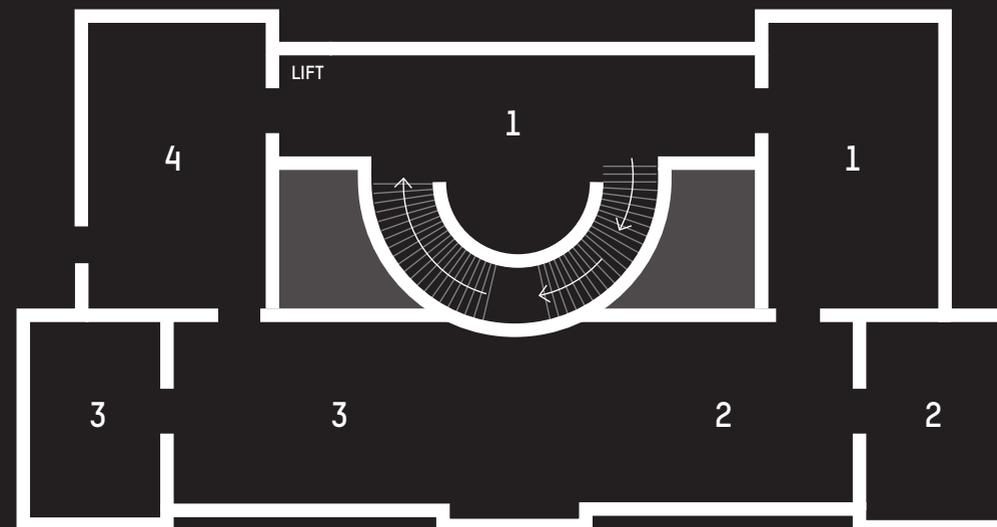
Félix Vallotton: le «Nabi étranger»

Visite de l'exposition en dialogue avec Katia Poletti, conservatrice de la Fondation Félix Vallotton, Lausanne, sur le Nabi franco-suisse



Saalplan

Obergeschoss



Räume

- | | | | |
|---|---|---|-----------------|
| 1 | «Vivre notre temps!»
Bonnard, Vallotton und
die Nabis | 3 | Intime Orte II |
| 2 | Intime Orte I | 4 | Korrespondenzen |

1 «Vivre notre temps!»

Bonnard, Vallotton und die Nabis

Die 1888 gegründete Gruppe der Nabis um die Künstler Pierre Bonnard, Maurice Denis, Félix Vallotton und Édouard Vuillard steht sinnbildlich für den Zerfall des Impressionismus und die Anfänge der modernen Kunst. Die Abschiedsausstellung der Sammlung Hahnloser/Jaeggli im Kunstmuseum Bern präsentiert deren bedeutendsten Werke von Malern dieser mutigen Bewegung.

Der Name der Gruppe leitet sich von *nebiim* ab, dem hebräischen Begriff für «Prophet» oder «Eingeweihter», was laut Paul Gauguin der Bestimmung dieser Künstler entsprach. Gauguins 1889 im Café Volpini ausgestellten elf Zinkografien mit Szenen aus der Bretagne, aus Martinique und Pont-Aven veranlassten Denis, seine berühmte Prämisse zu formulieren: «Es ist gut, sich daran zu erinnern, dass ein Gemälde, bevor es ein Schlachtpferd, eine nackte Frau oder irgendeine Anekdote ist, im Wesentlichen eine flache Oberfläche ist, die mit Farben bestrichen ist, die in einer bestimmten Reihenfolge aufgetragen wurden». Es verbindet sie weder ein einheitlicher Stil noch eine einheitliche Technik, auch variiert der Umgang mit der Spannung zwischen Oberfläche und Gegenstand bei jedem Gruppenmitglied. Dennoch ist es faszinierend, ihre doppelte Verwurzelung zu erkennen: in Gauguin und subtiler in Odilon Redon.

Vermutlich lernten sich Gauguin und Redon 1886 anlässlich der achten und letzten Impressionismus-Ausstellung kennen. Die Tatsache, dass beide Künstler eingeladen werden, ist symptomatisch für die Krise und das Auseinanderbrechen des Impressionismus. Gauguin verurteilt das «Schmarotzertum» der Impressionist:innen in Bezug auf den Gegenstand, findet jedoch lobende Worte für Redons Art und Weise, «Ambiguität» beizubehalten.

In einem Brief an Emile Schuffenecker aus Pont-Aven von 1888 schreibt er: «Ein Rat: Male nicht zu viel nach dem Leben. Kunst ist Abstraktion: Trenne sie von der Natur, indem du über sie meditierst; richte deine Aufmerksamkeit auf die Schöpfung, die daraus resultieren wird». Die Nabis lassen sich genau in diesem Widerstreit zwischen den alten Darstellungsformen und dem Streben nach einer neuen, erst im Entstehen begriffenen künstlerischen Form positionieren.

Die Ausstellung «*Vivre notre temps!*» Vallotton, Bonnard und die Nabis zeigt, wie sich die Künstler der Nabis, noch mit den Mitteln der figürlichen Darstellung arbeitend, allmählich der Abstraktion zuwenden. Ihre neugierige und experimentelle Haltung gegenüber der Tradition kommt im Titel der Ausstellung zum Ausdruck. Das Motto «Vivre notre temps!» ist in Aufzeichnungen von Hedy Hahnloser von 1940 nachzulesen, in denen sie ihre Überzeugung äussert, dass nur durch den Austausch mit Künstler:innen und kreativen Zeitgenoss:innen die Bedeutung und Ziele der eigenen Generation besser verstanden werden können. Ein solches Verständnis ist laut der Kunstsammlerin notwendig, wenn es darum geht, in der eigenen Zeit Spuren zu hinterlassen.

Hin- und hergerissen zwischen Altem und Neuem, zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, zwischen Mimesis und Experiment und inspiriert von Gauguin und Redon, ebnet die Ideen der Nabis – der *Propheten* – den Weg für die Entwicklung der abstrakten und ungenständlichen Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Maurice Denis,
Mais c'est le cœur qui bat trop vite, 1899

Neben den in der Ausstellung gezeigten Künstlern Maurice Denis (1870–1943), Pierre Bonnard, Félix Vallotton und Édouard Vuillard, gehören weitere Künstler zu der Gruppe der Nabis. Die wichtigsten davon sind Paul Sérusier, Paul Ranson, Aristide Maillol und Ker-Xavier Roussel. Während des Kunststudiums an der Pariser Académie Julian schlossen sie sich zusammen, um sich von den anderen Ateliers abzuheben. Der Name Nabis macht sie laut Denis zu einer Art «Eingeweihten» und vereint sie zu einem «mystischen Geheimbund». Aufgrund von Denis' Faszination für kirchliche Aufführungen und Riten sowie seiner kunsttheoretischen Schriften wird er als «Nabi der schönen Ikonen» und Theoretiker der Gruppe bezeichnet.

Die bei Paul Gauguin und Sérusier beobachtete Reduktion nennt Denis als Inspirationsquelle, die es ihm erlaube, Empfindungen und Gemütszustände künstlerisch auszudrücken. Sein Schaffen ist stilistisch vorerst dem Symbolismus und Synthetismus zuzurechnen, um die Jahrhundertwende setzt er sich vermehrt mit klassischer Kunst auseinander. Inhaltlich sind die Werke durch christliche Themen, familiäre und landschaftliche Szenen geprägt. Sein Frühwerk, zu dem auch noch die präsentierten Lithografien gehören, sei laut dem Künstler «erfüllt von der Liebe, dem Entzücken im Angesicht der Schönheit der Frau und des Kindes», er strebe «allein de[n] Ausdruck von aufrichtigen Gefühlen» an. Die ausgestellten Drucke zeigen dementsprechend intime und religiös aufgeladene Szenen von Kindern und Müttern. Viele der Titel, wie *Mais c'est le cœur qui bat trop vite* (1899), laden zusätzlich zu einer kontemplativen Betrachtung seiner religiösen Kunst ein. Seine Werke zeichnen sich durch die für die Nabis-Künstler charakteristischen Farbflächen, die Synthese und Stilisierung der Formen sowie die dekorative Gestaltung der Stoffe aus und bilden Harmonien in blassen Farben.

Édouard Vuillard,
Roses rouges et étoffes sur une table, 1900/1901

Édouard Vuillard (1868–1940) kommt durch seine Mutter, die Schneiderin ist und ihr Atelier zu Hause hat, früh in Berührung mit den unterschiedlichsten Stoffen und deren Verarbeitung. Später interessiert er sich für die Pariser Haute Couture. Er entwickelt ein einzigartiges Gespür für Materialien und Texturen sowie die Gattung des familiären Interieurs. Maurice Denis sagt über Vuillards Raumdekorationen: «Bereits in seinen Bildern drückte sich die malerische Intimität der Interieurs unserer Zeit aus; mittlerweile hat man gesehen, wie gut er sie auszustatten weiss und mit welcher Vorstellungskraft und Meisterschaft es ihm gelingt, mit Leimfarbe Wände zu gestalten, die so prachtvoll anmuten wie mittelalterliche Tapisserien.»

Um die Jahrhundertwende treten in seinen Interieurs Aktfiguren auf. Im Gegensatz zu den Künstlerfreunden Pierre Bonnard und Félix Vallotton, die sich intensiv mit der Aktmalerei auseinandersetzen, handelt es sich bei Vuillard um wenige private Studien. Diese künstlerischen Experimente sind dennoch nicht zu unterschätzen: Sie münden in Vuillards Spiel mit extremen Perspektiven und einem virtuosen Umgang in der Darstellung von Stoffen. Vuillards Aktdarstellungen wirken wie figürliche Stillleben, in denen das Modell mit alltäglichen und textilen Accessoires eine malerische Verbindung eingeht und Figur und Raum scheinbar miteinander verschmelzen. Eine Figur kann auch gänzlich fehlen, wie im Gemälde *Roses rouges et étoffes sur une table* (1900/1901). Die Tücher, die das Aktmodell normalerweise locker um sich legen würde, sind hier zum zentralen Bildthema geworden und ersetzen gleichsam den Körper.

2 Intime Orte I

Ihr privates Umfeld und das Alltagsleben sind für die Nabis-Künstler wichtige Inspirationsquellen. Meistens treten ihre Figuren in intimen häuslichen Situationen in Erscheinung, sei es in einem ungestörten Moment im Ankleidezimmer oder im Schlafzimmer, Esszimmer oder Salon, auf dem Balkon, der Terrasse oder im Garten hinter dem Haus. Hier finden sie den Ausgangspunkt für ihre formalen Experimente.

Pierre Bonnard etwa setzt in seinen Spiegel-Gemälden seine Figuren als kompositorisches Mittel ein. In *Effet de glace ou Le tub* (1909) dient der Spiegel als Grenze wie auch als Erweiterung des Raumes. Ein genauer Blick auf das Werk lässt erkennen, dass sich lediglich die Haarbürste und die zwei Flakons auf dem Sims vor dem Spiegel im «realen» Bildraum befinden und nicht dem Spiegelbild angehören. Indem er mehrere visuelle Ebenen kombiniert, löst Bonnard nicht nur die Grenze zwischen Bild und Realität auf, sondern scheint auch mit dem Blick der Betrachter:innen zu spielen: Schauen wir das Gemälde oder vielmehr den Spiegel darin an? Der Künstler findet hier einen Weg, um die Komplexität der menschlichen Wahrnehmung mit den Mitteln der Malerei zu beschreiben.

Die Nahansichten von Akten oder Frauen mit Hüten von Félix Vallotton wirken unrealistisch, auch wenn sie figurativ gemalt sind. Die häufig monochromen Hintergründe lassen die Figuren wie eingefroren erscheinen, emotionslos und beinahe abstrakt. Darüber hinaus verwischen in seinen, auf Fotos basierenden und aus jeglichem Kontext herausgelösten Gemälden die Grenzen zwischen Portrait und Stillleben. Ein weiterer interessanter Aspekt einer solchen Strategie tritt in Bonnards Gemälde *La carafe provençale (Marthe Bonnard et son*

chien Ubu) (1915) zutage, wo sowohl die Frau als auch der Hund in ihren Posen erstarrt zu sein scheinen. Sie wirken, als seien sie Teil des Arrangements von Geschirr und Früchten auf dem Tisch. Statt eine zentrale Rolle in der Komposition einzunehmen, wird mit den Figuren die räumliche Perspektive ausser Kraft gesetzt und die Grenze zwischen Vorder- und Hintergrund markiert. Anstatt eine Geschichte zu erzählen, betreibt Bonnard ein Spiel mit den Farben. Dieses führt dazu, dass trotz seines figurativen Motivs, dieses Werk an der Grenze zur Abstraktion verortet werden kann.

Interieurs mit häuslichen Sujets werden auch von Édouard Vuillard bevorzugt und sind ein wiederkehrendes Motiv. Seinen kleinformatigen Arbeiten ist eine introspektive, subtil beunruhigende Stimmung zu eigen. Diese erzielt der Künstler, indem er den Raum in seinen Kompositionen flächig darstellt und verdichtet, bis dieser die Figuren gleichsam zu verschlucken scheint. Es ist offensichtlich, dass er sich, statt realistisch zu beschreiben, für die Unabhängigkeit der Bildfläche interessiert. Seine Figuren besetzen den Raum nicht, sondern verschmelzen geradezu mit ihm; es bildet sich eine Einheit von Farbe und flächiger Komposition. Offenbar sind die Körper (wie etwa in *Nu dans le salon rayé*, 1905) nicht der Ausgangspunkt, sondern scheinen vielmehr als Ergebnis der dramatischen Flächen und gekratzten Linien zutage zu treten. «Ich male keine Portraits», pflegt Vuillard zu sagen, «ich male Personen in ihrer Umgebung». Genau wie Odilon Redon findet er Gefallen daran, die Dinge zu verschleiern, zu verwischen und geheimnisvoll erscheinen zu lassen.

Félix Vallotton,
Femme nue couchée dormant, 1913

Félix Vallotton (1865–1925) hat sich selbst als Aktmaler bezeichnet. So bildet denn auch die Gattung der Aktbilder seine grösste Werkgruppe. Die Figur in ***Femme nue couchée dormant*** (1913) zeichnet sich durch stilisierte Körperlinien aus und scheint beinahe vor dem monochromen Hintergrund zu schweben. Diese radikale Reduktion lässt die Szene surreal, traumhaft wirken. Sie ist weder räumlich noch zeitlich einzuordnen, alles Erzählerische fehlt. Die Schlafende ist durch eine Drehung ihres Oberkörpers den Betrachter:innen zugewandt. Ihre geschlossenen Lider widersprechen jedoch einer Öffnung gegen ein Aussen. Vielmehr scheint sie in sich selbst versunken zu sein und ihre Gedanken nach innen gerichtet zu haben. Darin entspricht sie einer von Vallotton bevorzugten Inszenierung von Nacktheit, welche damals aufgrund der offensichtlichen Selbstbezogenheit für Proteste sorgt.

Insbesondere das Loslösen von Nacktheit aus einem literarischen Kontext bedeutet für Hedy Hahnloser einen Tabubruch, wie sie 1916 in einem Brief an Richard Bühler festhält: «Da Vallotton das Object nicht in eine persönliche Affektstimmung hineindrängt oder künstelt [...], so bleibt den Stimmungs-sucht-leuten [sic] nichts übrig [...]. Es bleibt nur übrig zu lieben oder zu hassen.» Das «Leerwerden» der Modelle beschreibt sie weiter als eine «Abstractionstat», denn erst durch die Auflösung des Objekts könne dieses in der «gewollten neuen Form» erscheinen. Formal erinnert die Flächigkeit von Körper und Raum an Werke von Paul Gauguin. Diese führt zu einer Spannung zwischen Gegenstand und Abstraktion, welche Vallotton und andere Nabis-Künstler auch an den Traumwelten von Odilon Redon so fasziniert. So bleibt das Nackte in Vallottons Darstellungen in gewissem Sinne etwas Neutrales, das bis heute Spielraum für neue Interpretationen bietet.

Pierre Bonnard,
La Nappe à carreaux rouges ou
Le Déjeuner du chien, 1910

Kurz vor der Jahrhundertwende experimentiert Pierre Bonnard (1867–1947) vermehrt mit einem impressionistischen Malstil, mit dem Verhältnis von Figur und Raum und mit ungewohnten Perspektiven. Um 1910 häuft sich das Motiv des häuslichen Interieurs, wobei Bonnard die Darstellung von ihm nahe stehenden Menschen in einer vertrauten Umgebung bevorzugt. Dabei greift er immer wieder auf die gleichen Bildelemente zurück, so etwa einen gedeckten Tisch mit variierenden Gegenständen und eine lediglich skizzierte Umgebung. Oft sind die dargestellten Subjekte und Objekte durch den Bildrand angeschnitten. Bei Bonnard resultiert das Ausschnitthafte und Fragmentarische auch aus seinem Interesse für die Fotografie und den japanischen Holzschnitt.

Ein Beispiel des häuslichen Interieurs ist das Gemälde ***La Nappe à carreaux rouges ou Le Déjeuner du chien*** (1910). Anders als bei einer klassischen Genreszene, sind es hier nicht die Gegenstände, sondern die Farben, die das Bild organisieren. Der gedeckte Tisch dominiert das Gemälde und teilt dieses in ein Unten und Oben. Er markiert eine Senkrechten, die durch die Struktur der weissen Wand verlängert wird. Die zentralen Figuren – Marthe Bonnard und der Hund – dienen dem Künstler lediglich dazu, die vordere und hintere Bildebene zu konstruieren. Trotz aller perspektivischen Unregelmässigkeiten wird gleichzeitig Raumtiefe erzeugt. Bonnard folgt damit seiner erst in den 1930er Jahren formulierten grundlegenden Feststellung: «Immer heisst es, man müsse sich der Natur unterordnen. Manchmal muss man sich dem Bild unterordnen.» Am oberen Bildrand sitzt in einer ruhigen, in sich gekehrten Haltung seine Frau Marthe, die er wiederholt porträtiert. Ihr Ausdruck verleiht dem Bild eine Art Zeitlosigkeit. Diesen Eindruck hält Bonnard 1936 schriftlich fest: «Das Kunstwerk: Ein Anhalten der Zeit».

3 Intime Orte II

Die Nabis sehen die Malerei und die angewandten Künste als eng miteinander verknüpft an. Neben Gemälden produzieren sie auch Drucke, Buchillustrationen, Möbel, Skulpturen, Tapeten, Buntglasfenster und Tapisserien. Sie alle weisen formale Prinzipien auf, die die Künstler bereits in ihren Malereien entwickelten: eine ornamentale Bildsprache und Zweidimensionalität bei Maurice Denis oder eine in der Materialität des jeweiligen Mediums begründete Erneuerung der Form bei Édouard Vuillard. Letzterer erkennt in Tapisserien ein Modell, wie das «Ausdrücken eines intimen Gefühls auf einer grösseren Fläche» umgesetzt werden kann.

Im Gegensatz zu den Impressionist:innen sind die Nabis nicht daran interessiert, das pulsierende Leben der Grossstadt mit ihren dicht bevölkerten Boulevards und den von Leben erfüllten Plätzen und Parks darzustellen. Stattdessen richten sie den Blick auf ihre nächste Umgebung, ihr Wohnviertel; sie sind auf der Suche nach lokalem Flair und dehnen ihr Empfindungsvermögen für intime Lebenswelten in den öffentlichen Raum aus. Die Nabis identifizieren das Zuhause als Ort der Authentizität, nach dessen Vorbild sie die öffentliche Sphäre umzugestalten versuchen. So gesehen, ist der Rückzug der Nabis in das häusliche Umfeld nicht absolut. Er ist vielmehr als strategischer Zug zu verstehen, der von der Überzeugung geleitet ist, dass die Malerei Formen der Intersubjektivität begünstigen kann, die eine neue und lebendige öffentliche Kultur hervorzubringen vermag.

Sowohl die Szenen in Gärten als auch diejenigen in Städten zeigen Dimensionen von Intimität. Es handelt sich um Ausblicke aus dem Fenster – quasi Schnappschüsse aus dem Innenraum –, sei es mit dem Fokus auf Familienmitgliedern, die sich im Garten dem Damenspiel widmen, dem Ecktisch in einem Café oder den Strassen, wo die Künstlerfreunde verkehren. Die Fassade des Louvre, der Arc de Triomphe oder der Eiffelturm hingegen tauchen nur selten oder nur aus der Ferne auf.

Die Ansichten von Paris sind nicht die einzigen Landschaften, die die Nabis anfertigen; auch von ihren späteren gemeinsamen Aufenthalten in der Normandie gibt es eine Reihe von Gemälden. Diese Bilder werden nur selten vor dem Motiv gemalt, sondern entstehen erst in den Ateliers der Künstler. Es handelt sich somit um Darstellungen, in denen Fragmente und Erinnerungen versammelt sind. Pierre Bonnards *Dans un jardin méridional (La Sieste)* (1914) ist ein Beispiel für eine solche Vielfalt an Eindrücken: von Elementen, die wie in der abstrakten Malerei zu einer Art Montage ohne Perspektive und Erzählstrang zusammengefügt werden. Auch hier nähert sich Bonnard trotz des figurativen Bildinhalts der Abstraktion an. Eine ähnliche Strategie der fragmentarischen Darstellung und ein vergleichbares «fotografisches Auge» liegt auch Vuillards Serie *Paysage et intérieur* (1899) zugrunde, die das Leben in den Strassen von Paris sowie Interieurs und die Umgebung zeigt. Die angeschnittenen, häufig dezentralen Ansichten mit unterschiedlichen Blickwinkeln, die zwischen Nahansicht und Fernblick wechseln, bilden die einzige Möglichkeit, Eindrücke des modernen Lebens zu schildern, die in ihrer Fülle nur fragmentarisch erfasst werden können.

Pierre Bonnard, *Dans un jardin méridional (La Sieste)*, 1914

Landschaften und besonders die Gärten seiner wechselnden Wohnorte bilden von Anfang an zentrale Bildmotive Pierre Bonnards (1867–1947). Seit 1909 reist er regelmäßig nach Südfrankreich. Die Landschaft und das Licht des mediterranen Südens regen ihn zu antinaturalistischen Farbexperimenten an. 1912 kauft er ein Haus in der Normandie, dessen Garten ihn vermutlich zu *Dans un jardin méridional (La Sieste)* (1914) inspiriert: obwohl der Titel einen anderen Ort – im Süden – verspricht. Auch der Umgang mit Farbe und Licht deutet auf seine Erfahrungen im südlichen Mittelmeerraum hin: Marthe Bonnard hält ihre Siesta inmitten eines üppigen, grell-leuchtenden Farbteppichs. Trotz der Verschiebung vom Innen- in den Aussenraum erscheint der Garten als Ort des Rückzugs, der Intimität und kann als eine Erweiterung von Bonnards Motiv des häuslichen Interieurs gesehen werden. Der Garten erscheint als Arkadien, in dem die dargestellten Figuren mit der Natur und deren Licht- und Farbeindrücken verschmelzen.

Kurz vor dem Ersten Weltkrieg ziehen sich die Nabis-Freunde vermehrt in abgeschiedene, ländliche Gegenden der Mittelmeerküste zurück. Sie mieten Villen in der Nähe von Saint-Tropez, Cannes oder Antibes, wo sich auch Künstler aus dem Umfeld der Gruppe der Fauves aufhalten und arbeiten. Zwischen Bonnard und Henri Matisse entwickelt sich ein enger Austausch. Es sind die künstlerischen Experimente, die Bonnard im Süden macht, die sein malerisches Werk prägen und über welche er später sagt: «Gewiss, die Farbe hatte mich gepackt. Ich opferte die Form, und zwar beinahe unbewusst.» 1918 schreibt er an Hedy und Arthur Hahnloser: «Ich denke daran, einen Teil des Winters in Antibes zu verbringen, meine Frau bedarf der Sonne des Südens, wichtig ist, dass ich am selben Ort bleibe, wenn ich arbeiten will». Einige Jahre später kauft das Sammlerpaar eine durch Bonnard vermittelte Villa in Cannes mit Meereszugang, wo sie sich fortan treffen.

Félix Vallotton, *Place Clichy*, 1901

Das Gemälde *Place Clichy* (1901) gehört zu einer Werkgruppe, die Félix Vallotton (1865–1925) im Sommer 1901 malt und in seinem Werkverzeichnis mit «bords de Seine, peinture» betitelt. Erst einige Jahre später gelangt das Gemälde in die Sammlung Hahnloser. Der in Lausanne geborene Künstler lebt seit seinem 17. Lebensjahr in Paris und meint mit dem Titel natürlich das Seineufer von Paris. *Place Clichy* (1901) zeigt als einziges Werk in dieser Reihe ein innerstädtisches Motiv ohne die Seine.

Der Platz, welcher im Norden der Stadt und am Fuss des Quartiers Montmartre liegt, spielt in der Biografie des Künstlers eine zentrale Rolle: Hier leben und arbeiten seine Künstlerfreunde um die Gruppe der Nabis, Pierre Bonnard und Édouard Vuillard. Für ihn gehört der Platz damit zu seinen «intimen Orten». Umgeben von Cafés und Ateliers bildet dieser um die Jahrhundertwende das Zentrum des Pariser Nachtlebens und der europäischen Avantgarde. Auch in Werken von Bonnard und anderen Künstler:innen wird der Ort des Treffens und der Inspiration verewigt.

Umso mehr erstaunt es, dass auf Vallottons Ansicht eine seltsame Leere im Vordergrund dominiert, anstelle der zu erwartenden Menschenmassen und des imposanten Kriegsendenkmals, welches den Platz kennzeichnet und damals auf zahlreichen Postkarten und impressionistischen Darstellungen abgebildet ist. Der von der Gruppe als der «fremde Nabi» bezeichnete Vallotton konzentriert sich auf das Alltägliche und Unspektakuläre der pulsierenden «Hauptstadt des 19. Jahrhunderts».

4 Korrespondenzen

Um die Jahrhundertwende beflügelt die Idee einer Geistesverwandtschaft zwischen den Künsten und das Ideal ihrer Vereinigung alle erdenklichen Formen des Austausches zwischen den Disziplinen. Im Zuge der Vorbereitungen für einen Vortrag, in dem er die Rolle religiöser Kunst rehabilitieren will, notiert Maurice Denis 1923: «Mir wurde Symbolismus vorgeworfen. Das Bild meiner jungen Jahre: [Henri] Bergson und [Claude] Debussy, [Stéphane] Mallarmé, O.[dilon] Redon». Die Reihenfolge, in der die Namen aufgelistet sind, ist keineswegs bedeutungslos: Musik folgt unmittelbar auf die Philosophie, den anderen Künsten aber ist sie vorangestellt. Das belegt nicht nur, welches Prestige die Musik bei den Nabis-Malern genießt, sondern zeugt auch von ihrer generellen Vorbildfunktion als Form der künstlerischen Kommunikation mit offenem Ausgang, die hauptsächlich unser Empfindungsvermögen und die Vorstellungskraft anspricht.

Die Nabis interessieren sich nicht nur für Musik. 1890 teilt Édouard Vuillard das Atelier nicht nur mit Pierre Bonnard, seinem besten Freund, sondern auch mit dem Schauspieler und Theaterregisseur Aurélien Lugné-Poe. 1893 produziert Vuillard Bühnenbilder und Programmhefte für das Théâtre de l'Œuvre, woraus sich bald eine enge Zusammenarbeit entwickelt. Durch die wichtige Rolle, die Literat:innen in der Kunstkritik am Ende des Jahrhunderts in Frankreich spielen, bilden sich zudem intensive Kontakte zu Poesie und Literatur. Die 1889 gegründete Zeitschrift *La Revue blanche* publiziert Werke von avantgardistischen Schriftsteller:innen, Kritiker:innen und Künstler:innen und agiert als Medium, um tagesaktuelle Angelegenheiten gesellschaftlicher und politischer Art zu diskutieren. Dem symbolistischen Schriftsteller André Gide zufolge ist *La Revue blanche* der «Treffpunkt, der offen für jede Sichtweise war». Die Künstler der Nabis werden regelmässig eingeladen, künstlerische Arbeiten beizusteuern.

1894 schafft Pierre Bonnard sein berühmtes und eingangs gezeigtes Plakat für *La Revue blanche*. Die Behandlung der silhouettenhaften Formen und die flächige Gestaltung der Farben sind ein klares Signal, dass dieses Bild in der Tat primär, wie es Maurice Denis definierte, «eine flache Oberfläche ist, die mit Farben bestrichen ist, die in einer bestimmten Reihenfolge aufgetragen wurden». Die gesamte Komposition funktioniert wie ein «image devinette», ein Bilderrätsel ohne Lösungshinweis. Indem er Verwirrung zwischen Objekten, Ebenen und Zeichen stiftet, betreibt Bonnard eine Art Versteckspiel mit seinen Betrachter:innen und den wild wuchernden Widersprüchlichkeiten. Indem er die Darstellung auf die zentrale Figur hin ausrichtet und auf jegliches Dekor verzichtet, eliminiert er nicht etwa das psychologische Element, sondern abstrahiert es vielmehr und bindet es in die Figur selbst ein.

Obwohl die Produktion von Lithografien und Plakaten herkömmlich als etwas verstanden wird, das die Nabis getrennt von ihren Errungenschaften in der Malerei verfolgen, besteht kein Zweifel daran, dass ihr Umgang mit all diesen Medien einer ihnen gemeinsamen Auseinandersetzung mit dem Ornamentalen entspringt. Die Nabis begründen ihre Praxis des Dekorativen mit dem Traum von einer öffentlichen Kunst. Neu und aufregend am Plakat ist in den 1880er-Jahren nicht nur seine innovative Formensprache, sondern auch die einfache Zugänglichkeit und Sichtbarkeit in der Öffentlichkeit, die eine sehr viel weitreichendere ästhetische Erfahrung ermöglicht. Indem sie eine neue Beziehung zwischen öffentlicher und privater Sphäre, zwischen populärer und hoher Kunst aushandeln, leisten die Nabis einen Beitrag zur Dynamik der Moderne.

Pierre Bonnard, *La Passante*, 1984

Zwischen 1894 und 1900 interessiert sich Pierre Bonnard (1867–1947) besonders für die Darstellung der Strassen von Paris. Der literarischen Figur des Flaneurs entsprechend, spaziert er jeden Morgen durch Paris mit seinen anonymen Menschenmassen. Die während den Spaziergängen gewonnenen Beobachtungen des Alltäglichen reflektiert er in seiner Kunst. Den anonymen Stadtmenschen präsentiert Bonnard teilweise in Nahaufnahmen, die eine ambivalente Intimität erzeugen. Er interessiert sich besonders für die Darstellung des weiblichen Äquivalents zum Flaneur, die «Passante», die in seinen Werken *La Passante* (1894), *Femme au parapluie* (1895) und *Le fiacre* (1894) zum Hauptmotiv wird.

Bonnards Geburtsjahr 1867 fällt auf das Todesjahr von Charles Baudelaire, einem der bedeutendsten französischen Dichter. Berühmt wird er mit dem 1857 erschienenen Gedichtband *Les fleurs du mal*, der zu einem Skandal führt. Bis heute lassen sich Künstler:innen von seinen Texten inspirieren, wie Odilon Redons Zeichnungen *Les fleurs du mal* (1890) – offensichtlich – und Bonnards Gemälde *La Passante* (1984) – subtiler – belegen. In seinem Gedichtband verhandelt Baudelaire das aufkommende Phänomen der Grossstadt und einer damit einhergehenden Entfremdung. Sein Gedicht *A une passante* widmet er einer unbekanntem Pariserin: «Betäubend heulte die Strasse rings um mich. [...] ging eine Frau vorüber [...] Flüchtige Schönheit, von deren Blick ich plötzlich neu geboren war, soll ich dich in der Ewigkeit erst wiedersehen? Anderswo, sehr weit von hier! zu spät! *niemals* vielleicht! Denn ich weiss nicht, wohin du enteilst, du kennst den Weg nicht, den ich gehe». Der Autor impliziert damit die (Un)möglichkeit einer Begegnung in der Grossstadt. Auch Bonnards «Passante» scheint trotz der Nahansicht fern und fremd: ihr Kopf ist gesenkt, wodurch sich uns ihr Blick entzieht. Der schnelle Pinselstrich verstärkt die Dynamik der Szene und so bleibt sie, wie bei Baudelaire und anderen Literat:innen beschrieben, eine Bewegungsfigur, die nicht zu fassen ist.

La Revue blanche, 1889 – 1903

Die Nabis-Künstler gehören zu den Malern der *La Revue blanche*, einer der damals bekanntesten Kunstzeitschriften. Die von den Brüdern Thadée, Alexandre und Alfred Natanson 1889 gegründete Zeitschrift ist «gegen alles, was für, und alles, was gegen war». Freundschaft und Vielfalt verbinden die Nabis mit der *La Revue blanche*. Weiss als Synthese aller Farben bildet Name und Programm der Zeitschrift und lässt sich um die Idee der Nabis einer Verbindung von Kunst und Leben erweitern: über die Grenzen von Dichtung, Malerei und Musik hinweg, bildet sie bald Sammelpunkt der intellektuellen Avantgarde. Besonders Thadée Natanson wird Freund und Förderer der Nabis und veröffentlicht die Lithografien von Maurice Denis, Édouard Vuillard und Pierre Bonnard.

Einer der wichtigsten Illustratoren der *La Revue blanche* wird Félix Vallotton (1865–1925), der von sich sagt, « was mich charakterisiert, ist das Bedürfnis, mich durch Form, Umriss, Linie und Volumen auszudrücken». Um diesem Anspruch gerecht zu werden, experimentiert er in dem damals kaum mehr verwendeten Medium des Holzschnittes. Kurz vor der Jahrhundertwende feiert er mit seinen scharf konturierten und flächigen Holzschnitten in Frankreich und darüber hinaus Erfolge. Die Wichtigkeit der Vielfalt im menschlichen und künstlerischen Austausch und Ausdruck widerspiegelt auch Vallottons Holzschnitt-Serie bekannter Kunstschaffender und Intellektueller jener Zeit, unter ihnen beispielsweise Paul Verlaine, der auch für *La Revue blanche* schrieb.

DIE AUSSTELLUNG

Dauer der Ausstellung	13.5. – 16.10.22
Eintrittspreis	CHF 10/red. CHF 7 Lernende, Studierende: CHF 5 Kinder bis 16 Jahre: gratis
Öffnungszeiten	Dienstag: 10:00 – 21:00, Mittwoch – Sonntag: 10:00 – 17:00
Feiertage	Geöffnet an allen Feiertagen 10:00 – 17:00 Geöffnet am Pfingstmontag, 6.6.22 Geschlossen am Nationalfeiertag, 1.8.22
Private Führungen/Schulen	T +41 (0)31 328 09 11 vermittlung@kunstmuseumbn.ch

Kuratorin Marta Dziewańska

Kuratorische Assistentin Livia Wermuth

Mit der Unterstützung von



Kanton Bern
Canton de Berne



Partner Kunstmuseum Bern



Burggemeinde
Bern



UNIGA
Fine Art Insurance

Medienpartner

SonntagsZeitung

Kunstmuseum Bern, Hodlerstrasse 8–12, 3011 Bern
www.kunstmuseumbn.ch, info@kunstmuseumbn.ch, T +41 (0)31 328 09 44