

BERNARD BUFFET ODER DIE ENTLERUNG DER WELT

Jede Beschäftigung mit Bernard Buffet führt zunächst über die Klischees, die diesen Maler und sein Werk begleiten. Buffet, 1928 in Paris geboren und im Jahr 1999 durch Freitod aus dem Leben geschieden, gilt bis heute für grosse Teile insbesondere des französischen, aber auch des internationalen Kunstbetriebs als perfekte Illustration eines Künstlers, der seine gewaltige frühreife Begabung widerstandslos dem kommerziellen Erfolg und einem trivialen künstlerischen Populismus opferte und sich als «Kaufhausmaler» selbst aus dem seriösen Kunstbetrieb ausstiess. Von dieser negativen Bewertung ausgeklammert wird dabei allenfalls das Frühwerk zwischen 1947 und dem Anfang der fünfziger Jahre. In dieser Zeit entstehen die charakteristischen Interieurs, Stilleben und Passionsszenen Christi mit ihrer grüngrauen, extrem reduzierten Farb- und Motivpalette, die, vor dem kunsthistorischen Hintergrund von Francis Gruber, Georges Rouault, Chaïm Soutine und Alberto Giacometti, als adäquate Chiffren eines existenzialistischen Zeitgefühls verstanden werden. Karl und Jürg Im Obersteg sehen ihrer tiefen Betroffenheit durch die Erfahrung des Zweiten Weltkriegs darin Ausdruck gegeben und tragen innerhalb von wenigen Jahren eine bedeutende, 24 Bilder umfassende Werkgruppe zusammen. Buffet, der bereits als Fünfzehnjähriger an der Pariser Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts zugelassen wurde, 1948, als gerade Zwanzigjähriger, zusammen mit Bernard Lorjou den «Prix de la Critique» erhält und 1949 von der renommierten Pariser Galerie Drouant-David unter Vertrag genommen wird, gilt damals für kurze Zeit als eines der grössten französischen Maltalente überhaupt und als legitimer Nachfolger von Pablo Picasso.

Dem entspricht auch die Bewertung von vierzig Kunstkritikern in der Zeitschrift *Connaissance des Arts*, die 1955 Bernard Buffet auf Platz eins in der Rangliste der grössten französischen Maler der jüngeren Generation setzen. Mit der Erweiterung der Farb- und Themenpalette, die ebenfalls etwa ab Mitte der fünfziger Jahre einsetzt und nicht zuletzt durch das emblematisch gewordene Bild *Le Cirque: Tête de Clown*, 1955 (Le Pichon, Nr. 287), markiert wird, beginnt dann aber bereits auf breiter Front die Abkehr der Kunstkritik und der Museen von Bernard Buffet. Abrupt erlischt auch das Interesse der Sammler Im Obersteg. Das Porträt von Karl Im Obersteg aus dem Jahr 1954 bildet den Abschluss ihrer Erwerbungen. Bezeichnend dafür ist eine Passage im Katalog *Westkunst*, in der es heisst: «Ohne diese [...] geschmacksprägende Produktion [gemeint ist das Werk von Picasso, der Verf.] wäre beispielsweise der ganze «Miserabilismus» Bernard Buffets, das heisst sein Erfolg und sein freilich gleich mit billigsten Manierismen versetztes Erfolgsrezept, nicht denkbar gewesen.»¹ Verdikte wie dieses haben schliesslich dazu geführt, dass Buffet, der in den fünfziger und sechziger Jahren international einer der bekanntesten und meistverkauften Künstler war, trotz eines 1973 eröffneten privaten Buffet-Museums in Japan, bis weit in die neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts hinein in der Öffentlichkeit



so gut wie nicht mehr diskutiert wurde. Versäumt wurde damit bislang die Chance, das Panorama eines Werkes, das über 8000 Tafelbilder und mehr als 1000 Kaltnadelradierungen und Lithographien umfasst, auf seine gegenwärtige Bedeutung hin neu zu befragen. Daran änderte auch die bislang einzige retrospektive Ausstellung nichts, die seinem Œuvre in Deutschland in den neunziger Jahren gewidmet wurde.²

Erst in den letzten Jahren kündigt sich eine zögerliche Revision in der Wahrnehmung dieses ebenso umfangreichen wie komplexen Werkes an. So wurde beispielsweise in der 2002 eröffneten Ausstellung *Cher peintre ...* im Pariser Centre Pompidou³ neben Francis Picabia auch Bernard Buffet die Rolle eines Ahnherren heutiger figurativer Malerei von Martin Kippenberger über Luc Tuymans bis hin zu Neo Rauch zugewiesen. Trotz einiger inhaltlicher Unschärfen machte diese Ausstellung doch den solitären Status Buffets und seines stets aus einer scharfkantigen Linie entwickelten Bildprogramms deutlich, das auf Grund seiner Nähe zu bildnerischen Verfahren der Postmoderne und des Comics wie auch der kompromisslosen Härte seiner Sujets gerade aus der heutigen Perspektive eine hohe Aktualität gewinnt. Das gilt auch und in ganz besonderer Weise für Buffets Frühwerk, das in der Sammlung Im Obersteg in exemplarischer Qualität vorhanden ist und sich dabei unter weitgehender Aussparung der Interieurszenen auf die Stillleben sowie die Porträts und einige Seestücke konzentriert. *Nature morte au fer à repasser*, 1948, *Nature morte au poisson*, 1948, und *Le lapin écorché*, 1949, sind Musterbeispiele für das Vermögen des Künstlers, die Welt zu enträumlichen und die wenigen in ihr verbliebenen Dinge so weit zu entleeren, dass sie weder mimetisch noch allegorisch gelesen werden können, sondern in einer eisigen Selbstbezüglichkeit verharren.

In den streng rechtwinkligen Bildkompositionen, deren monochromienaher Ölmalerei in Grau- und Brauntönen bisweilen durch zusätzlichen Kreideauftrag noch staubiger und matter erscheint, als sie ohnehin ist, wirken die Objekte wie arretiert: gefangen in einer Erscheinungsform, die ihnen einen möglichen Illusionismus ebenso verweigert wie ihre potenzielle Abstraktion. Ihre Bedeutung gewinnen diese Arbeiten nicht in erster Linie als Allegorien eines existenzialistischen Lebensgefühls, als die sie die Kritik der vierziger und fünfziger Jahre vorwiegend interpretierte, sondern als ausserordentlich konsequent betriebene bildnerische Untersuchung einer weder psychologisierenden noch illustrierenden Figuration. Gleichzeitig ist bereits in den Arbeiten der Frühzeit, beispielsweise in *Paysage de Vaucluse*, 1951 (Kat. 29), oder *Deux chaises*, 1951, die Tendenz zu einer theatralischen Kulissenhaftigkeit angelegt, die kalkuliert in «Attitüden, Verallgemeinerungen und Typisierungen erstarrt»⁴ und damit die Künstlichkeit und Uneigentlichkeit des Dargestellten noch unterstreicht.

Marine, 1951, und *La plage*, 1951 (Kat. 22), betreiben demgegenüber die Entleerung des Bildes genau bis an den Punkt, an dem es sein eigenes Nicht-Sein als Thema gestaltet. In diesen Arbeiten, in denen Buffet seinen zumeist exzessiv betriebenen und bis auf die eigene Bildunterschrift ausgeweiteten Graphismus völlig zugunsten einer rein maleischen Argumentation zurücknimmt, wird die Nähe wie die Entfernung zum grossen und, bei rechtem Licht betrachtet, nahezu einzigen wirklichen Vorbild, Gustave Courbet,



Gustave Courbet, *La vague*, 1870, Öl auf Leinwand, 80,5 x 99,5 cm, Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz», Winterthur



H. Bernard Buffet







deutlich. Ähnlich wie in Courbets *La vague*, 1870 (Abb. S. 122), sind auch bei Buffet Wasser und Luft die einzigen Bildthemen, die ohne jegliche erzählerische Aufladung gestaltet werden. Aber während bei Courbet die Farbe zur Substanz wird und die Dynamik der Welle geradezu körperlich erlebbar scheint, dünnt Buffet diesen kernigen Realismus so weit aus, bis er phantomhafte Züge gewinnt.

Vor diesem Hintergrund erhält auch die von Anfang an bewusst manieristisch angelegte Pinselführung, der gigantische Ausstoss von mehr als 150 Bildern pro Jahr und die zunehmend serielle Anlage seines Werks, das sich scheinbar bedenkenlos durch alle nur denkbaren Themen hindurchbuchstabiert, eine neue Bedeutung. Statt als Beweis für eine ausgebrannte Künstlerexistenz zu dienen, führen die schablonenhafte Drastik des immergleichen Strichs und die krude Motivenzyklopädie, die von der Passion Christi zu den Schrecken des Krieges, von der Architektur über Rennautos und Dessous bis hin zu grossen, am Historienbild orientierten Zyklen zu Dantes *Inferno*, der Französischen Revolution



und Don Quichotte reicht, offensiv und gewalttätig vor, was es bedeutet, alles in Bildzeichen verwandeln zu können: die finale Verwandlung einer scheinbar erzählerisch-illustrierenden Haltung in eine klaustrophobe Selbstbezüglichkeit der Bilder, hinter deren festgefügt graphischer Struktur sich ein absolut transzendenzloses Nichts verbirgt.

Eben darin kann auch der entscheidende Unterschied zu den Strategien der Pop-Art gesehen werden, zu denen Buffets Werk mit seiner Hervorhebung von Oberflächen und der Konzentration auf plakative Themen, wie Rennautos und Dessous, immerhin einige formale Parallelen aufweist. Auch wenn Andy Warhol 1985 mit seinem expliziten Lob für Buffet⁵ die Parallele zur Pop-Art scheinbar noch einmal strapazierte, bleibt festzuhalten, dass Buffets Methode frei ist von jeder lustbetonten Feier der Oberfläche. Seine Bildwelten sind nicht bestimmt von der Überhöhung des Banalen, sondern eher zwanghaft getrieben, alles, was dem Künstler vor die Augen kommt, in die borstig-stacheligen Käfige seiner Bild-Exekutionsmaschinen einzufangen und sie dort in Zeichen einer tiefgreifenden Indifferenz zu verwandeln. Was Buffet tut, könnte man als eine Art Vivisektion am offenen Körper der Malerei bezeichnen, mit dem Ziel, ihr jedes Versprechen aus dem Leib zu schneiden und nichts mehr übrig zu lassen als ein gehäutetes fleischloses Skelett. Dabei höhlt die offensiv vorgezeigte totale Manierhaftigkeit beides aus: den möglichen Realismus des Bildes und seine eigene innere Wahrheit. Der produktive Schrecken, den dieses Werk auch heute noch auslösen kann, besteht in seiner «kontinuierlich negativen Herstellung einer Ästhetik des <interesselosen Unbehagens>, die jeden malerischen Entwicklungsroman, jede Psychologisierung ad absurdum führt und sich durch jeden Winkel und jeden Pinselstrich eines Werks zieht, dessen <Ende> in Isolation und Freitod wie eine makabre Pointe erscheint. Es wäre ein Leichtes zu behaupten, Buffet habe mit seiner Malerei <die Welt verrissen>, die ihn verrissen hat – aber seine Negation war eine viel frühere und umfassendere.»⁶

1 Laszlo Glozer, *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Ausst.kat. Museen der Stadt Köln 1981, S. 135.

2 *Bernard Buffet, Retrospektive*, documenta-Halle, Kassel, 1.5.–26.6.1994.

3 *Cher Peintre ..., Lieber Maler ..., Dear Painter ...: peintures figuratives depuis l'ultime Picabia*, Centre Georges Pompidou, Paris; Kunsthalle Wien; Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M. 2002–03.

4 Tilman Osterwold, «Introspection», in: *Bernard Buffet. Retrospektive*, hrsg. von Otto Letze und Thomas Buchsteiner, Texte von Jean-Jacques Fernier und Tilman Osterwold, documenta-Halle, Kassel 1994, S. 33.

5 Benjamin H. D. Buchloh, «Three Conversations in 1985: Claes Oldenburg, Andy Warhol, Robert Morris», in: *October*, Herbst 1994, Nr. 70, S. 33–54, insbes. S. 45.

6 Clemens Krümmel, «Der Maler Bernard Buffet – Zwischen Verriss und Rehabilitation», in: *Texte zur Kunst* 12 (2002), Heft 45, S. 85–94, Zitat S. 94.

