

Fernand Léger

Transatlantische Brücke

Im Mittelpunkt der grossen Léger-Retrospektive in der Fondation Beyeler steht der Einfluss auf die amerikanische Pop Art. Weitere Schwerpunkte bilden die Präsentation der drei Fassungen des Gemäldes «Femme en bleu» sowie des monumentalen Wandbildes «Les plongeurs».

Um Fernand Léger und seinen Einfluss auf eine ganze Generation amerikanischer Künstler zu verstehen, müsse man, schlägt



Kurator Philippe Büttner vor, ganz vorn beginnen: bei «Légers grundlegendem Bildkonzept», das er 1913 fixierte. Damals begann er, seine zunächst abstrakten, vom Kubismus inspirierten Kompositionen aus einzelnen Bauteilen zu montieren.

Das Bild «Contraste de formes» besteht aus einzelnen, walzenförmigen Elementen, die der Künstler nach Art eines Lego-Bausatzes zusammen setzt. Dasselbe Prinzip wandte



Léger im gleichen Jahr auch im Gemälde «La femme au fauteuil» an – «mit der Folge, dass die Figur nun nicht mehr vorgibt, die Analogie zu einem <realen> ... Wesen zu sein», wie Philippe Büttner in seinem einleitenden Katalogtext erläutert.

«Vielmehr gibt sie sich klar als im Bild überhaupt erst gebaut zu erkennen.»

Wie schon die (bis heute nachwirkende) grosse Ausstellung von 1994 in Wolfsburg und Basel («Fernand Léger 1911 -1924. Der Rhythmus des modernen Lebens») zeigte, waren es nicht zuletzt die traumatischen Erlebnisse als Soldat im Ersten Weltkrieg, die Léger dazu brachten, sich den «éléments mécaniques» zuzuwenden. («Die Kartenspieler» von 1917 sind Beleg dafür, wie Menschen aus Fleisch und Blut zu gefährlichen Tötungsaus-

Wie sehr Fernand Léger (1881 bis 1955) von Amerika fasziniert war, wie sehr er als transatlantischer



Brückenbauer die amerikanischen Künstler – zum Beispiel Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Ellsworth Kelly – beeinflusste, sodass der Franzose zu Recht als «Vater der Pop Art» bezeichnet wird, das alles zeigt, kuratiert von Philippe Büttner, vom 1. Juni bis zum 7. September die [Fondation Beyeler](#) in Riehen in der Retrospektive «Fernand Léger: Paris – New York». Besondere Highlights der Ausstellung bilden die drei Versionen von «La femme en bleu» von 1912/13 sowie das monumentale Wandbild «Les Plongeurs» von 1943.

tomaten werden, mit röhrenförmigen, an Prothesen erinnernden Armen, und Fingern wie Greifzangen.): «Das Mechanische», kommentiert Kurator Büttner, «gab eine perfekte neue Dimension ab, zu der sich das Bild analog ver-



halten konnte. Denn auch eine zusammengeschaubte Mechanik ist von vorneherein kein gewachsenes Ganzes, sie ist eine Assemblage aus ihren Teilen... »

Genau dasselbe Prinzip verfolgte auch der Pop-Artist Ellsworth Kelly, als er zu Beginn der fünfziger Jahre begann, «shapes» zu isolieren

und als eigenständige Assemblagen an die Wand zu hängen. Tatsächlich ist es zum Auftakt der Ausstellung verblüffend zu sehen, wie auf Légers «Les deux cyclistes» farbige Trapezoide die unregelmässigen Vierecke in Kellys «Blue, Black, Red, Green» präfigurieren.

Auch für Jasper Johns Zielscheiben («targets») gibt es ein Vorbild in Légers Formenrepertoire («Composition circulaire» von 1928). Roy Lichtenstein ist aber der einzige der Amerikaner, der Léger durch ein eindeutiges – ironisch verfremdetes – Zitat die Ehre erweist:



Den jungen Mann in «Stepping Out» von 1978 (unten) kennen wir aus «Les trois musiciens» (links, Ausschnitt) von 1930. Allerdings trägt der Amerikaner eine Krawatte und nicht eine Schleife zum Sonntagsstaat wie der französische Bassist in Légers bäuerlicher Tanzkapelle). Wenn man will, hat der Junge auch noch in der Landpartie («Partie de campagne») von 1952/53 einen kleinen Auftritt.



Die Ausstellung hält noch weitere Überraschungen dieser Art bereit, die weniger offensichtlich sind. Sie zeigen, wie sehr die Arbeiten des Europäers die Pop-Künstler in den USA faszinierten. Denn die Versatzstücke aus den Werken des Franzosen «besaßen bereits jene emblematische Qualität», die zum typischen Umgang der Amerikaner mit den Versatzstücken aus der Alltagswelt gehörte. «Bausatzmässig schraubte» Léger «die Welt in seinen Bildern neu zusammen und lieferte so eine perfekte Blaupause für die Neuentdeckung des Trivialen durch die Pop Art.» (Philippe Büttner).

Aber auch umgekehrt wird ein Schuh draus: Die USA übten auf den Normannen Léger ei-

ne magische Anziehungskraft aus. Die Städte, die Wolkenkratzer und der Fortschrittsglaube, den die wagemutigen Bauten symbolisierten, wurde zu einem beherrschenden Thema von Légers reifen Jahren.

1940, kurz nach Kriegsausbruch, ging der überzeugte Kommunist Léger zum vierten Mal in die USA – und blieb dort bis am Ende des Krieges im Exil. Schon ein Jahr zuvor, auf seiner dritten Amerika-Tour, hatte er – erfolglos – einen Entwurf für ein Wandbild im Rockefeller Center in New York vorgestellt. Als er ein Jahr später zurückkehrte und in der 40. Strasse ein Atelier bezog, begann ein wahrer Triumphzug. Zahlreiche Ausstellungen und Lehraufträge an Universitäten belegten, wie gross die Wertschätzung war, die ihm das kulturbeflissene Amerika entgegen brachte.

1942 erhielt er von Wallace Harrison, dem Miterbauer des Rockefeller Center und Nelson Rockefellers Hausarchitekt, den Auftrag, das Wohnzimmer seines Privathauses auf Long Island mit einem grossformatigen, 3 Meter 70 auf 10 Meter 50 grossen Wandgemälde zu schmücken. Es wurde die grösste Auftragsarbeit, die Léger bis dahin je in Angriff genommen hatte. Als Motiv wählte er die Taucher, die er souverän, mit scheinbar leichter Hand auf der riesigen, dem Halbrund des Raumes folgenden Leinwand platzierte.

Mit Tanzenden und Tauchenden – «menschliche Körper, die sich frei im Raum bewegen, ohne die Erde zu berühren» (Léger) – beschäftigte sich der Künstler vorher und nachher mehrfach und in unterschiedlicher Weise, wie zahlreiche ausgestellte Werke belegen. Besonders wichtig war ihm die Trennung von Farbe und Form: «Ich habe die Farbe ... in grossen Feldern angeordnet, ohne sie dabei zu zwingen, Konturen von Gegenständen nachzufahren. Sie behält so ihre ganze Kraft und die Zeichnung ebenso.»

Schlagen die Entwürfe zum Wandbild noch dieses Vorgehen vor, entschied sich Léger bei der Ausführung für Schwarz-Weiss. Die aneinander genähten Leinwandbahnen wurden mit Tapetenkleister direkt auf die Wand geklebt, worauf der Meister die Zeichnung von



einem Entwurfsblatt auf das Grossformat übertrug. Harrison und seine Familie waren anwesend und entschieden mit dem Künstler, die Farbflächen, deren Umriss bereits mit Kohle eingetragen waren, nicht zu übernehmen – ein weiser Entscheid, wenn man sich aufgrund des Entwurfs die Dominanz vorstellt, die die Farbflächen auf dem XXL-Format entfaltet hätten. Die Leinwände wurden in den achtziger Jahren abgelöst, 1984 von der Sammlung Ludwig erworben und zwei Jahre später in ihrem Kölner Museum präsentiert.

Aus den Tauchern, Tänzern und Akrobaten seines amerikanischen Exils entwickelte Léger nach der im Dezember 1945 erfolgten Rück-



kehr nach Europa neue Varianten von Menschen, «die den Boden nicht berühren». Zum Beispiel Bauarbeiter auf hohen Gerüsten. Sie symbolisieren die Dynamik der Grosstadt, das typisch amerikanische Schnellergrösserhöher, das Léger in New York seit den dreissiger Jahren faszinierte. Die stolzen, wagemutigen Konstrukteure verkörpern aber auch die Vertreter der Arbeiterklasse., der technischen Intelligenz, der Garanten des Fortschritts und einer besseren Welt, zu deren Bau nach Légers Ansicht auch die Künstler ihren Beitrag leisten müssen.

Das erste Gerüst, noch ohne Menschen, malte Léger nach dem Ersten Weltkrieg – trotz der warmen Farben – als kühle Röhrenkonstruktion («Léchafaudage», 1919). Und 1950 schuf er dann nach einer Vorstudie mit sieben Arbeitern, sein ultimatives Baubild «Les constructeurs». Die Anklänge an berühmte Pressebilder über die tollkühnen Männer auf ihren schwankenden Gerüsten sind wohl kein Zufall. Auch auf den Fotografien ist der Stolz und die Zuversicht der Arbeiter – mitten in der Depression! – ein Hauptthema. Die «Gangs» der Wolkenkratzer-Monteur waren so berühmt wie Akrobaten-Truppen. Die Männer auf dem Bild unten, das beim Bau der



Manhattan Bank an der Wall Street 40 aufgenommen wurde, gehörten zum Beispiel zur «Eagle's Gang», deren Namen auf ihren Chef E. Eagle aus Baltimore zurückging. Mit seiner Bewunderung für die waghalsigen Monteure lag Léger also ganz im Trend der Zeit, wie auch eine Untersuchung der [University of Virginia über den Bau des Chrysler Buildings](#) belegt.¹ Die Übereinstimmung mit dem Bild Légers «Les Constructeurs» von 1950 ist erstaunlich. Allerdings fällt auf, dass Léger nicht eine «Gang» darstellt, sondern einen einzelnen Proletarier zusammen mit einem krawattierten Ingenieur oder Künstler, dessen Schiebermütze vielleicht die Solidarität mit dem bewunderten Proleten signalisieren soll.

Wie gesagt: Fernand Léger war nicht nur ein kreatives Kraftpaket, als Kunst-Handwerker ebenso brillant wie als Theoretiker, sondern ebenso ein politischer Kopf, der seine Werke gern gern mit politischen Botschaften auflud.



Fazit: Dem Team der Fondation Beyeler um Kurator Philippe Büttner ist es gelungen, Fernand Léger eine facettenreiche One-man-Show zu widmen, in der es sich lohnt, genau hinzusehen. Denn es gibt Entdeckungen zu machen, die über die Querbezüge zu den Pop-Artisten hinaus führen und vielen zu einem neuen Zugang zu Léger verhelfen können.

Zur Ausstellung ist ein Katalog erschienen: Fernand Léger – Paris-New York Ostfildern 2008 (Verlag Hatje-Cantz), 208 Seiten, Fr. 68.00 (Ausstellung) und ca. € 49.80 (Buchversand-Handel).

© Text und Bild (Seite 3 oben)

Jürg Bürgi, Riehen.

Abdruck honorarpflichtig.

© Bilder Seiten 1, 2 und 4 (rechts): Katalog (Pro Litteris, Zürich); Seite 3 unten Charles C. Ebbets (GE Building, Rockefeller Center, New York, 1932); Seite 4 links: unbekannt.

<http://www.juerg-buergi.ch>

¹ The emphasis on the worker is found consistently in the writings about the Chrysler Building. In the promotional brochure the story of Walter P. Chrysler is told as the idealization of the American dream, the rise of the common laborer through hard work and ingenuity to the top of America's fastest growing industry. More important than story of Chrysler is the importance of the workers captured in the mural on the ceiling of the lobby painted by Edward Trumbull. «Here was the base and also the central theme: brawny man power, symbolic of the vitality and the force typical of our age. Here, too, at the root of the mural was the symbol that Mr. Chrysler wished to dominate the whole: The power of the individual worker who labors with his hands, the muscled giant whose brain directs his boundless energy to the attainment of the triumphs of this mechanical era in that never-ending struggle to bend the elements to his will.» (Siehe «<http://xroads.virginia.edu/~1930s/display/chrysler/tradition.html>»)