

Manuel Mayer

Die erträumte Kunst Pierre Puvis de Chavannes'

Eine Studie zum Verhältnis von Forschung und Kunstkritik im Angesicht einer Malerei zwischen Staffelei- und Wandbild

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde

Würzburg 2018

Erschienen 2020 auf ART-Dok

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-70085

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/7008>

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007008>

*Die erträumte Kunst Pierre Puvis de Chavannes' –
Eine Studie zum Verhältnis von Forschung und
Kunstkritik im Angesicht einer Malerei zwischen
Staffelei- und Wandbild*

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von
Manuel Mayer
aus Würzburg
2018

Erstgutachter:

Prof. Dr. Damian Dombrowski

Zweitgutachter:

Prof. Dr. Josef Kern

Inhalt

Vorwort (S.1)

I) Einführung (S.3)

II) Zwischen Wissenschaft und Kunstkritik - Zur Begründung der aktuellen Puvis- Forschung in der Monographie des Kunstkritikers Marius Vachon von 1895/1900 (S.7)

III) Zu den Wurzeln der Vachon-Monographie in der zeitgenössischen Puvis-Kritik (S.17)

1) *Théophile Gautier und der Beginn einer Puvis-Kritik des Idealismus Ende der 1850er Jahre (S.17)*

2) *Jules-Antoine Castagnary und der Beginn einer Puvis-Kritik des Realismus in den 1860er Jahren (S.22)*

3) *Die Puvis-Kritik des Symbolismus im Zeichen der allgemeinen Anerkennung des Malers seit den 1880er Jahren (S.27)*

Joris-Karl Huysmans, Arthur Baignières und Eduard Aynard 1879, 1881 und 1884 (S.27) – Théodor de Wyzewa 1894 (S.29) – Die Entwicklung der Vorstellung von der "Abstraktion" und "Modernität" der Malerei Puvis' aus dem symbolistischen "Traum"-Begriff (S.33) – "La Plume", Mathias Morhardt und das Geburtstags-Bankett von 1895 zu Ehren Puvis de Chavannes' (S.36) – Sadakichi Hartmann und die wachsende Bedeutung der englischsprachigen Kunstkritik (S.46)

IV) Von der zeitgenössisch-kritischen zur historisch-wissenschaftlichen Betrachtung der Puvis-Malerei (S.50)

1) *Zur Bedeutung der beiden Monographie-Ausgaben Marius Vachons für die Entwicklung der Forschungsperspektive nach dem Tod des Künstlers 1898 (S.50)*

2) *Der Puvis-Aufsatz des Malers und Kunsttheoretikers Maurice Denis von 1924 als Übergangerscheinung zwischen Kritik und Forschung (S.53)*

3) *Der Puvis-Aufsatz des Kunstschriftstellers Camille Mauclair von 1928 und die zunehmende Verwissenschaftlichung des kunstkritischen Vachon-Ansatzes (S.61)*

V) Die Etablierung der kunsthistorischen Puvis-Untersuchung (S.63)

1) *Der Beginn der kunsthistorischen Betrachtung mit René Jullians Aufsatz von 1938 zur Bedeutung des Jugendwerkes des Malers (S.63)*

2) *Der Aufsatz Robert Goldwaters von 1946 und der Beginn der Favorisierung des Staffeleibildes im Werk Puvis de Chavannes' (S.68)*

3) *Der Katalog der Puvis-Ausstellung zu Toronto von 1975-76 und seine Rolle für die zunehmende Konzentration der Forschung auf das Staffeleibild des Malers (S.76)*

4) *Der Katalog der Puvis-Schau zu Paris und Ottawa von 1976-77 und die Festlegung auf die avantgardistische Rolle des Staffeleibildes Puvis de Chavannes' (S.80)*

Das Vorwort zum Katalog von Jacques Foucart (S.81) – Der Aufsatz von Aimée Brown Price und die Verselbständigung des Staffeleibildes auf Basis der dekorativen Funktion des Wandbildes (S.84) – Der Katalogteil und die Beteiligung von Louise d'Argencourt (S.88) – Die Rezension der Ausstellung von Thomas Gaetgens (S.90)

5) *Die Dissertation von G.M. Tapley Jr. aus dem Jahre 1979 und die Nutzung des Wandbildes zur Formulierung einer dekorativen Staffeleibildästhetik (S.92)*

6) *Die sozial-politische Deutung der Malerei Puvis de Chavannes' im Aufsatz von Claudine Mitchell 1987 (S.95)*

7) *Die Abhandlung Stefan Germers von 1988 zur "Historizität" und "Autonomie" der Wandmalerei im Frankreich des 19. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Puvis-Forschung (S.98)*

Zur Gliederung der Untersuchung (S.98) – Die Analyse der Puvis-Dekoration zu Lyon (S.103) – Germers Beitrag zur Begründung eines "autonomen" Staffeleibildes auf den Grundlagen der Wandmalerei (S.112) – Zum "Verdrängungsprozess" in der "Karikatur" Puvis' (S.114)

8) *Aimée Brown Price und die Puvis-Ausstellung zu Amsterdam 1994 (S.117)*

9) *Zum Katalog der Puvis-Ausstellung des Musée des Beaux-Arts zu Lyon 1998 (S.120)*

10) *Der Katalog der Puvis-Schau des Palazzo Grassi 2002 (S.123)*

11) *Die Abhandlung Jennifer Shaws von 2002 und die politische Neudeutung des kunstkritischen "Traum"-Begriffs (S.125)*

12) *Der Katalog der Puvis-Ausstellung zu Amiens 2005-2006 (S.128)*

13) *Der kunstkritische "Traum" als "Stimmung" in Kerstin Thomas' Untersuchung zu Puvis de Chavannes, Seurat und Gauguin von 2010 (S.129)*

14) *Die Puvis-Monographie und der Catalogue Raisonné von Brown Price aus dem Jahre 2010 und die beiden Puvis-Ausstellungen in Japan von 2014 (S.133)*

Zur Monographie (S.133) – Zum Catalogue Raisonné (S.137) – Zu den Puvis-Ausstellungen in Japan (S.138)

VI) Zusammenfassung (S.140)

Anhang (S.150)

1) Die Zitate in ihrer Originalfassung (S.150)

2) Literaturverzeichnis (S.177)

3) Abbildungen (S. 183)

Vorwort

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Kunst des Staffelei- und Wandbildmalers Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) auf dem Wege des Nachvollzugs der Forschungsgeschichte. Sie ist aus einer Analyse der Wanddekoration Puvis' im Musée des Beaux-Arts zu Lyon hervorgegangen, die im Anschluss an diese Studie, gewissermaßen als ihr Pendant, zur Publikation vorzubereiten ist. Denn im Zuge der Beschäftigung mit der Malerei Puvis de Chavannes' und ihrer Geschichte ist deutlich geworden, dass die Beobachtungen der Forschung immer wieder von dem abweichen, was sich dem Betrachter vor den Werken Puvis' unmittelbar darbietet. Deshalb drängte sich die jeweils eigenständige Auseinandersetzung mit der Malerei und ihrer Forschungsgeschichte immer nachhaltiger auf, bis schließlich die Überzeugung entstand, dass Kunstgeschichte, die sich bereits dem Worte nach aus den Sachgebieten Kunst und Geschichte zusammensetzt, als Ganzes in diesem Rahmen nurmehr aus seinen beiden Teilen gefügt werden könne.

Dadurch entstand die Notwendigkeit, die vorliegende Untersuchung der Kunst Puvis de Chavannes' aus der Perspektive seiner schriftlichen Überlieferung separat und zuerst zu geben, damit in angemessener Art und Weise das Fußes auf den Leistungen der wissenschaftlichen Vorgänger deutlich gemacht werden kann. Dass diese Begründung angesichts der ihr folgenden Studie durchaus als ein Widerspruch empfunden werden kann, sobald die grundsätzlich kritische Einstellung der Abhandlung gegenüber den vorangegangenen Puvis-Betrachtungen sinnfällig wird, sollte den Leser nicht von der Beobachtung abhalten, dass dieser Gegensatz vollkommen mit demjenigen Widerspruch übereinght, den die Forschung aus der Kunstkritik für ihr Puvis-Bild abgeleitet hat.

Denn mit der Ablösung des bisherigen Forschungswiderspruches von den optischen Tatsachen der Malerei kann es künftig möglich werden, Puvis' Leistung als eine einzigartige, künstlerische Position in der Geschichte der Kunst zu begreifen. Dadurch erhält selbst der kritischste unter den Lesern dieser vielleicht

bislang kritischsten Studie zur Puvis-Literatur schließlich doch auch die Chance, in der vorliegenden Abhandlung eine entschiedene Reverenz gegenüber den wissenschaftlichen Vorgängern zu erkennen.

Die dazu erforderlich gewordene Darlegung einer weitgehend fremdsprachigen Literatur hat für diesen Zweck einen Zitateschatz zutagegefördert, der in seiner Heterogenität nicht dazu angetan war, den sprachlichen Zusammenhang dieser Studie zu stärken. In Ermangelung bereits bestehender Übersetzungen ins Deutsche hat sich der Autor deshalb dazu veranlasst gesehen, sämtliche in diesem Text auftretenden Zitate der Forschungs- wie der Quellenliteratur eigenhändig in seine Muttersprache zu übertragen. Um dabei jedoch nicht auf die Originalwortlaute verzichten zu müssen und um einen wissenschaftlich lückenlosen Nachvollzug gewährleisten zu können, wurden die Ursprungszitate in der Reihenfolge ihres Auftretens unter Angabe ihrer jeweiligen Fußnote zu einem eigenen Apparat im Anhang zusammengefasst.

Sofern Werke Puvis de Chavannes' den besprochenen Autoren zum unmittelbaren Vorwurf ihrer Äußerungen dienten, sind sie in der Reihenfolge ihres Auftretens im Anhang zu einem Abbildungsteil versammelt worden.

Ergänzt und abgeschlossen wird dieser Anhang und mit ihm die gesamte Großgliederung der Arbeit durch ein Literaturverzeichnis, das alle konsultierten Publikationen systematisch geordnet präsentiert.

I) Einführung

Pierre Puvis de Chavannes umspannte 74 Lebens- und um die 50 Schaffensjahre. Sein Wirken liegt in einer Zeit, in der Künste wie Wissenschaften erhebliche Entwicklungen durchliefen. Gemeinhin wird dieses Phänomen 'Fortschritt' genannt. Tatsächlich aber dehnt sich mit Puvis de Chavannes inmitten dieses allgemeinen Voranschreitens, das als Fundament des modernistischen Zeitgebäudes hohe Achtung findet, ein malerisches Werk aus, das sich und seiner Zeit bis heute ein Widerspruch geblieben ist.

Schließlich ist es ein Schaffen, das genau soviel Fortschritt zu liefern scheint, wie es Rückschritt verkörpern soll. Puvis gilt heute als Schöpfer einer modernen Staffeleibildabstraktion aus dem Geist der vermeintlich veralteten Wandbildallegorie. Er wird dadurch zum Vertreter einer avantgardistischen Bildauffassung gemacht, die aufgrund ihrer wesensmäßigen Verwandtschaft mit der angeblich zu seiner Zeit längst überholten Wandmalerei so unbefriedigend ausfallen muss, dass sie gerade ihres Mangels wegen zu den Kühnheiten seiner Zeit und der beginnenden Moderne gerechnet wird.

Tatsache inmitten dieses ungelösten Widerspruchs bleibt allerdings, dass jenes verwirrend gegensätzliche Puvis-Bild gerade nicht von einer breiten Bevölkerungsschicht getragen, sondern vielmehr von einer über viele Jahre gewachsenen und eng bemessenen Tradition kunsthistorischen und kunstkritischen Untersuchens befördert worden ist, die ihrem Wesen nach zuallererst ein literarisches und kein malerisches Phänomen ist.

Überschaut man aber gerade im Angesicht dieser Literatur die durch sie verhandelten Werke Puvis de Chavannes', wie sie dem Leser in der Reihenfolge ihrer Zitierung zum Abbildungsteil zusammentreten, dann sieht man schon alleine den Bildthemen und –gegenständen nach, wie wenig der Künstler ausschließlich aus literarischen Quellen schöpfte. Vielmehr herrscht in seinen Arbeiten die Fülle der umgebenden Natur und somit auch der mit ihr verknüpfte Umfang menschlicher Wissenschaften. Zwangsläufig muss es dem Kunsthistoriker in seiner literarischen Äußerung zu Bewusstsein kommen, dass die Herkunft des

malerischen Ausdrucks genauso wenig malerisch ist, wie der Ursprung dieser literarischen Einsicht aus der Malerei literarisch.

In diesem Moment kann dem Wissenschaftler einleuchten, dass sich die diversen nichtmalerischen Themengebiete Puvis' ihrem malerischen Ausdruck gegenüber genauso gegensätzlich verhalten, wie dasjenige, was aus nichtliterarischen Quellen der Malerei zur Literatur des Kunsthistorikers wird. Puvis ist dem Wissenschaftler also nur in seinem eigenen Fache widersprüchlich, einem Fache, das sich gerade aufgrund seiner vielfältigen Ansätze auch immer wieder selbst zum Widerspruch werden kann.

Versucht also die Kunstgeschichte, die in Methodendiskussionen immer auch ihr Streben nach Einung der eigenen Vielfalt andeutet, ein eindeutiges Puvis-Bild zu schaffen, welches ihren Lesern heute widersprüchlich erscheint, so zeugt sie damit in gewisser Weise auch das eigene Spiegelbild in ihrem Gegenstand.

Wenn deshalb eine in sich widersprüchliche Wissenschaft das eindeutige Puvis-Bild eines endgültigen, künstlerischen Widerspruchs begründen will, so schafft sie damit gerade nur das eigene Abbild. In diesem Moment gelangt man von den jeweiligen Einzelwidersprüchen innerhalb der Kunst und ihrer Wissenschaft in den Widerspruch von Kunst und Wissenschaft ganz allgemein und damit in jene Unentschiedenheit, die zwischen dem unliterarischen Betrachten der Kunst und dem betrachtungslosen Schreiben über diese Kunst schwankt. An seiner gegenwärtigen Widersprüchlichkeit fällt deshalb das Schreiben der Wissenschaft zum Lesen ihrer Kunst auseinander.

Deshalb ist forschende Unentschiedenheit die eigentlich Spiegelachse des Zusammenhanges von Wissenschaft und Kunst. Wenn die Kunst als Untersuchungsgegenstand genau in der selben Art und Weise dasjenige ist, was dem Schreiben in der Vergangenheit Puvis' notwendig vorausgeht, wie es umgekehrt das daraus resultierende, schriftlich wissenschaftliche Ergebnis ist, das dieser Untersuchung in der Zukunft als Rezipiertes im Leser folgt, dann wird die gegenwärtige Unentschiedenheit, wie sie zwischen das Gestern und den Morgen tritt, zur entscheidenden Brücke innerhalb der Gegensätze. Einzig über sie hinweg gelangt man zu der Einsicht, dass Wissenschaft stets ein gegenwärtig noch

unabgewogenes Problem im Forscher voraussetzt, das – aus der Vergangenheit herkommend – nach einer Lösung in der Zukunft trachtet. Nur deshalb wird die aktuelle, noch ungelöste Gegenwärtigkeit, wie sie zwischen Schreiben und Lesen pendelt, zum Kern der künftigen Lösung eines historisch überlieferten Wissenschaftsproblems.

Aus diesem Grunde beginnt die vorliegende Studie mit der Perspektive des Kunsthistorikers und Museumskurators René Jullian mit dem Jahre 1938 auf dem schwankenden Fundament des Widerspruchs in der eigenen Wissenschaft. Denn Jullian gilt heute als frühester wissenschaftlicher Autor zu Puvis, weil er der erste war, der Marius Vachons kunstkritische Monographie über den Maler als wichtigste und damit frühestmögliche Arbeit der Puvis-Geschichtsschreibung anerkannte. Damit hat er die wissenschaftlich historische Sichtweise zur Kunst Puvis' auf dem Quellenstatus ihrer Kunstkritik begründet und ist dadurch selbst zum Begründer einer bis anhin wirksamen Tradition der Puvis-Betrachtung geworden.

Wenn Jullian also das Künftige der Wissenschaft in der Quelle des historisch Vergangenen etabliert sieht, dann liegt das Verbindende und die Lösung dieses Widerspruchs darin, dass der Autor in seinen beiden einander entgegengesetzten Teilen, in der Vergangenheit, wie in der Zukunft, genau auf die gleiche Art und Weise zweimal spiegelbildlich an sich selbst ausgeklammert ist. Er verliert seine zukunftsweisende Bedeutung des frühesten Puvis-Historikers, weil er in der Vergangenheit Vachons längst dazu vorherbestimmt worden war. Gerade aber innerhalb dieser Spiegelung wird die Ausklammerung seiner Gegenwart als Historiker zum entscheidenden Kernbestandteil der Lösung.

Die vorliegende Untersuchung zu Puvis beginnt daher mit der Rückwendung auf die zukunftssträchtige Nachfolge des Forschungsbeginns in Jullian und damit in der widersprüchlichen Offenheit zwischen Damals und Heute, das heißt zwischen zeitgenössischer Kunstkritik und moderner Forschung.

Die dazugehörige Methode ist so einfach wie natürlich. Ausgehend vom Verweis René Jullians auf die Stellung Marius Vachons als des wichtigsten Puvis-Historikers vor Jullian selbst, befasst sich die Studie anhand der Vachon'schen

Lebens- und Werkmonographie zu Puvis de Chavannes mit der Gründung und Wegbereitung der Puvis-Forschung in ihrer eigenen Quelle, der Kunstkritik. Während dabei im zeitlichen Verlauf des Vachon-Textes selbst chronologisch auf den weiteren Gang der Forschung und damit auf den heutigen Standpunkt vorangeschritten wird, gerät man an der Widersprüchlichkeit des Autors ins Stocken.

Die Zielrichtung Vachons auf die künftige Nachfolge ist nur in Bindung an das früheste und längst vergangene kritische Schreiben Théophile Gautiers zu begreifen. Ein Verständnis der Puvis-Forschung, das muss an diesem Punkte deutlich werden, kann sich nur aus dem Rückblick auf die Fundierung der Puvis-Kritik mit Gautier erarbeiten lassen und gerät an diesem mitten hinein in den Widerspruch zu seinem Zeitgenossen und Gegner Jules-Antoine Castagnary.

Dadurch wird der chronologisch auf den heutigen Standpunkt ausgerichtete Impuls in sein Gegenteil verkehrt. Aus der Quelle der Kunstkritik gelangt der Wissenschaftler in die eigene Disziplin und damit in seine Bedeutung für das heutige Verständnis Puvis de Chavannes' zurück.

II) Zwischen Wissenschaft und Kunstkritik - Zur Begründung der aktuellen Puvis-Forschung in der Monographie des Kunstkritikers Marius Vachon von 1895/1900

"Ich wäre mehr als verlegen, irgendeine Ästhetik zu entwickeln, wo ich doch ein grundlegend instinktives Wesen und gerade das Gegenteil eines Komplizierten bin. Wenn ich einmal darüber nachdenke, was ich bis jetzt alles machen konnte, dann entdecke ich dabei nicht die Suche nach etwas, sondern das Bedürfnis nach Zusammenfassung, ohne jemals ins Episodische zu verfallen; die Szenen, die ich mir ausdenke, bleiben dabei mehr oder weniger wahrscheinlich und menschlich... Ich glaube nicht, dass man ein Gehirn analysieren kann, wie man das Räderwerk einer Uhr beschreibt. Der Künstler ist ungreifbar; unterstellt man ihm eine Technik und Absichten außerhalb der Ersichtlichkeit, so ist man bereits ziemlich sicher, sich zu täuschen. Seine Technik ist nichts anderes als sein Temperament und seine Absichten gehen, sofern er gesunden Geistes ist, vom einfachen Menschenverstand aus; - (...) Man muss ein Bild einfach von vorne betrachten, in Ruhe und niemals von hinten, wo der Maler nichts versteckt hat."¹

Dieses Zitat Pierre Puvis de Chavannes' entstammt der Lebens- und Werkbesprechung, die Marius Vachon, ein mit dem Künstler persönlich bekannter Journalist, Kritiker, Museumskonservator und *Inspecteur général du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts*,² 1895, also drei Jahre vor dem Ableben des Malers, erstmals veröffentlichte. Eine zweite, textlich nicht wesentlich veränderte Ausgabe erschien im Jahre 1900 kurz nach dem Tod des Künstlers.

Obwohl Vachon seinen eigenen Text noch nach dem Tod Puvis' eine "*critique*"³ nannte, erhob der Historiker René Jullian den Autor in seiner Untersuchung zum

¹ Aus einem Brief Pierre Puvis de Chavannes' an Marius Vachon, ohne Ort und Datum, in: Vachon: PUVIS 1895, S. 27-28 und in: Vachon: PUVIS 1900, S. 65-66.

² Passini, Michela: *VACHON, Marius*, in: *INHA* (website), <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/vachon-marius.html>.

³ Vachon, PUVIS 1900, S. 2.

Frühwerk des Künstlers 1938 in den Stand des wichtigsten Puvis-Historikers.⁴ Damit nahm die Tradition ihren Anfang, wonach Vachon bis heute als Gründungsfigur der historisch-wissenschaftlichen Betrachtung Puvis' gilt.

Schon ganz äußerlich betrachtet, lässt sich diese Entscheidung Jullians heute nur schwerlich nachvollziehen, folgt doch die Studie Vachons keinem wirklich zielführenden Aufbau. Es bleibt offen, inwieweit es sich bei Vachons Ansatz um eine Lebensbeschreibung, eine Anekdoten – und Zitatesammlung, eine idealistisch-parteiische Beurteilung oder doch vielmehr um eine phänomenologisch-ästhetische Untersuchung handelt. Im Grunde dient dem Autor jeder dieser Ansätze vor allem zur Begründung eines anderen. Die pittoreske Abwechslung von Betrachtungsmöglichkeiten überwiegt die zwingende Beweisführung.

Ein grundlegendes Verständnis des Vachon-Textes ermöglicht das Kapitel zu den "*ästhetischen Prinzipien*",⁵ weil der Autor darin versucht, das Wesentliche der Kunst Puvis' zu ergründen. Argumentative Stütze dieses Kapitels ist, wie in den meisten übrigen Kapiteln dieser kunstkritischen Studie auch, das Originalzitat des betrachteten Gegenstandes, das heißt, die Äußerung des befreundeten Künstlers. Im vorliegenden Falle handelt es sich um die eingangs zitierte Passage aus dem Brief Puvis' an Vachon, vom Künstler formuliert im Hinblick auf die Erstellung der hier untersuchten kritischen Studie des Autors.

So wenig es für sich genommen etwas Ungewöhnliches sein kann, dass der Verfasser den Künstler zitierte, so ist es doch recht eigentümlich, dass Vachon die Kritik Puvis' an der Formulierung einer Ästhetik ausgerechnet dazu nutzt, eine ebensolche Ästhetik zu formulieren. Es erscheint darin also nicht nur eine zutiefst widersprüchliche Haltung Vachons. Besonders problematisch an dem Vorgang ist vielmehr, dass der Autor mit Jullian gerade dadurch zur Gründungsfigur der Puvis-Wissenschaft aufstieg, dass er die Formulierung der Ästhetik des Untersuchungsgegenstandes der Verweigerung dieser Ästhetik durch seinen

⁴ Jullian: PUVIS 1938, S. 238, Fußnote 1: "*Die zur Konsultation nützlichste Veröffentlichung ist immer noch diejenige von Marius Vachon, Puvis de Chavannes, vor allem in ihrer zweiten Ausgabe (Paris [1900]);*"

⁵ Vachon, PUVIS 1900, S. 65: Das Kapitel ist "*Principes d'esthétique*" überschrieben.

Forschungsgegenstand verdankte und dabei unter Verkehrung des Ratschlages selbst zum quellenmäßigen Bestandteil der eigenen Ästhetik und Methode wurde. Vachon ist als Adressat der von ihm zitierten Puvis-Briefpassage deshalb nicht als ein objektiver Puvis-Historiker zu werten, sondern vielmehr als ein wesentlicher Bestandteil der von ihm selbst genutzten Quelle. Folglich sind alle aus dem Zitat abgeleiteten ästhetischen "*Prinzipien*" genau um den Grad der Einsicht in sein persönliches und ganz und gar subjektives Verhältnis zu Puvis verunklärt.

Es lässt sich also bereits erahnen, welche Folgewirkung es für die Forschung und das aktuelle Puvis-Bild haben musste, dass Vachon weder die Erwartungen eines historisch auf seinen Gegenstand zurückblickenden Forschers, noch diejenigen eines aus dem Zeitgenossentum in die Zukunft herausweisenden Kritikers erfüllt, sondern vielmehr zwischen den beiden Polen in einer profunden Widersprüchlichkeit verhaftet bleibt.

Denn wie im Briefzitat eingangs zu lesen war, sprach Puvis Vachon gegenüber die Befürchtung aus, dass der mit ihm befreundete Autor seiner Malerei in der entstehenden Monographie die schriftliche Definition einer "*Ästhetik*" unterstellen könnte, die für den Künstler inakzeptabel sei. Für den Maler, das wird aus seinen Briefzeilen deutlich, stellt sich "*Ästhetik*" nur als eine "*Suche nach etwas*" und damit nicht als Besitz einer vorhandenen Tatsache dar. Er selbst habe nie gesucht, sondern dasjenige, was er von vornherein an sich besaß, zur "*Zusammenfassung*" genutzt. Puvis zufolge ist also jede Suche und damit auch alles Ästhetisieren nur dazu da, um etwas zu erzielen, das man nicht kennen und demnach auch niemals haben könne. Folglich lasse sich nur dasjenige suchen, was man nicht nötig habe. Ästhetisierung sei daher die bloße Ablenkung von der Nutzung der eigenen Mittel. Damit wird alles Suchen zur Verschwendung, weil es im Gieren nach den Mitteln anderer nur dazu führen muss, die Verwendung der eigenen Möglichkeiten zu vernachlässigen. Die bereits an sich selbst bestehenden Mittel in der Suche nach fremden Medien zu vergessen, sie damit ihrer Verwirklichung derart zu berauben, dass aller Sinn des Geschaffenen zerstört werde, das ist die Angst, die sich in Puvis' Befürchtung Vachon gegenüber ausdrückt, weil das

Gefundene seiner Kunst nicht mehr etwas werden kann, das über sich selbst hinaus eine sogenannte Ästhetik sein könnte.

An dieser Stelle ist es nun besonders wichtig, sich das Ziel des Einwandes gegen das Ästhetisieren Vachons bewusst zu machen. Wenn es laut Puvis zu vermeiden wäre, etwas über die Kunst Hinausgehendes zu suchen und es daher gelte, die bestehenden, eigenen Mittel zu etwas "zusammenzufassen", das Puvis' Malerei gleichkommt, dann folgt zwangsläufig und unmissverständlich daraus, dass Puvis sich keine Aussage über die Qualität der schriftstellerischen Mittel Vachons anmaßt. Er spricht nur für seine eigenen Möglichkeiten und grenzt sie gegen die Unkenntnis von den individuellen Mitteln des Schriftstellers ab. Gerade also weil es ihm um Vachons persönliche Fähigkeiten zu tun ist, bleibt Puvis unfähig, diese von sich aus zu suchen. Denn das würde nur ein Ästhetisieren bedeuten, also ein Spekulieren über das, was Vachon bereits von vorherein als eingeborenen Besitz an sich selbst gehabt haben müsste. Puvis meint also, dass er gerade nicht sagen könne, was Vachon in Anbetracht der Malerei wirklich zu tun habe, sondern bekennt vielmehr die Schwäche seiner Vachon-Kenntnis als die Stärke seiner Selbstkenntnis, die weiß, sich von seinem Gegenüber genau in dem Maße fernzuhalten, wie es jenen auf sich selbst und seine Ausdrucksmittel zurückverweist. Puvis sieht also nicht, welche Mittel Vachon besitzt, geschweige denn, wie er diese nutzbringend zu verwenden habe, sondern nur, dass Vachon all dasjenige sein kann, was nicht das bereits malerisch Vollbrachte seiner selbst ihm gegenüber ist.

Daher rührt auch die sehr bestimmt formulierte Feststellung Puvis': "*Der Künstler ist ungreifbar.*" Vachon solle im Angesicht dieses Selbstbewusstseins nicht versuchen, ein weiterer Puvis sein zu wollen. Gerade darin offenbart das starke Selbstbewusstsein Puvis' seine entscheidende Schwäche gegenüber Vachon und damit auch die Einsicht, der völligen Unbekanntheit der ihm fremden schriftstellerischen Mittel auf Gedeih' und Verderb' ausgeliefert zu sein.

Vachon aber hat die starke Bekundung der Schwäche seines Freundes nicht verstanden, weil er die an ihn persönlich adressierten Zeilen zum öffentlichen Teil einer von Puvis gefürchteten Herbeiführung der Ästhetik seiner Kunst gemacht

und dabei behauptet hat, dem Freund und Künstler getreulich gefolgt zu sein. Ungetrübt verkündet der Autor nach Zitierung der Briefstelle: "*Diese Erklärung von vergeistigter Einfachheit war ein wertvoller und loyaler Ratschlag, den der Schriftsteller respektvoll befolgt hat, dadurch ein weiteres Mal darin bestärkt, von diesen Zeilen allen Anschein der Paradoxie, der Hypothese oder der Phantasie fernzuhalten.*"⁶ Dabei zeigt die Umsetzung dieser Gefolgschaft angesichts der zu untersuchenden Malerei in folgendem Satz ihre Widersprüchlichkeit auf: "*Es wäre ebenso indiskret wie unnützlich, einer Komposition einen zu eindeutigen Sinn abzuverlangen, die der Meister zweifellos als eine im Traum dahintreibende Poesie wünschte; (...)*"⁷ Was bei Puvis die zu vermeidende Befürchtung ist, dass das Schreiben über die Kunst hinwegführen könnte, das wird bei Vachon zur positiven Vorschrift verkehrt, gar nicht erst über Kunst zu schreiben. Folglich wird alles Bedenken Puvis' über die Möglichkeit einer Ästhetik, also eine zugegebene Schwäche gegenüber Vachon, welche dem Briefcharakter entsprechend die Bitte um Antwort beinhaltet, von Vachon zur Ästhetik selbst verwandelt, die ihm die Antwort auf die eigene Fragestellung nach den "*ästhetischen Prinzipien*" im selben Augenblick bereits erspart. Er selbst unterdrückt seine Beteiligung am Problem als Adressat und Antwortgeber des Puvis-Schreibens und erhebt das Nichtästhetisieren zur Formel der Ästhetik und damit das eigene Schreiben zu sprachlichem Sinnverlust, den Puvis von Beginn an in Vachons Mitteln vorausgesehen hatte. Es leuchtet daher ein, dass die Stärke in Puvis' oben genannter Schwähebekundung in der Fähigkeit des Künstlers liegt, sein Gegenüber von vornherein zu erkennen.

Vachon hat in der scheinbar getreuen Befolgung seines Meisters dessen Befürchtungen dadurch wahr gemacht, dass er seine Verantwortung der Reaktion übersehen und Puvis noch in der Bekundung seiner Schwäche, die an die Stärke des Gegenübers appelliert, in die Isolation seiner Briefäußerung geführt hat.

Das Entscheidende aber ist, dass Vachon erst in seinem Leser – der diesen Sprachmittel-Verlust mitleidend nachvollzieht – die malerischen Mittel seines

⁶ Vachon, PUVIS 1900, S 66.

⁷ ebd., S. 214-215.

Freundes verliert. Denn erst am Leser wird der Sinnverlust von Sprache und Malerei zu einem Spiegelverhältnis des Auseinanderdriftens ihres eigentlich angestrebten Zusammenhanges. Dieses Verhältnis beweist, wie sehr die Adresse Puvis' an Vachon erst in der Rezeption in ihren ganzen Sinn enthüllt. Denn nur hier und heute – im aktuellen Vorgang des Rezipierens – kann es geschehen, das aus dem Sinnverlust Vachons in die Sinnoffenheit der Malerei hinein geschlossen werden kann, wie sehr Puvis Vachon bereits erkannt hatte, als er ihm den Brief schrieb. Die erste Einsicht in die Kunst Puvis' ist also ihre Fähigkeit, sich im Moment des Nachvollzugs gerade in der Schwäche für ihr Gegenüber als dessen Kenner zu erkennen zu geben.

Was im Folgenden mit Vachon geschieht ist dementsprechend bezeichnend. Der Autor kann mit seiner Widerspruchslösung einer "*im Traum dahintreibenden Poesie*" nicht zufriedenstellend über die Kunst urteilen. Will er im "*Traum*" den vermeintlichen Befehl zum Nichtbegreifensollen der Kunst als festen Begriff erfassen, darf er diesen gerade nicht begreifen und verliert ihn in seinem Gegenpol der "*Poesie*", die in ihm selbst "*dahintreibt*". In der Verfestigung seines vagen "*Traum*"-Begriffes treibt Vachon in die Weite seines syntaktischen und damit narrativen Satzgefüges hinaus, in dessen Geschehen jetzt etwas noch viel Traumhafteres enthalten sein muss als im "*Traum*"-Begriff des Satzes selbst. Dabei aber zergliedert Vachon das Einheitsversprechen der erzählenden Satzstruktur an der Zweipoligkeit der Gegenbegriffe von "*Traum*" und "*Poesie*". Was der "*Traum*" an Bestand nur aus der fester in ihm liegenden Einheit der "*Poesie*" als seine eigene Auflösung gewinnt, das muss die "*Poesie*" aus ihrer Partnerschaft mit dem Partizipialattribut "*dahintreibenden*" als ihre eigene Auflösung zugunsten der festeren Einheit des sie umfangenden "*Traumes*" erreichen.

Im Gefolge dieses Widerspruches wird Vachon in die größere Weite seines Textzusammenhanges geführt. Auffälligerweise gelangt der Autor von der Feststellung der "*Unnützigkeit*" und "*Indiskretion*" der Sinnsuche in den "*Kompositionen*" Puvis' zu einem immer größer sich auswachsenden Aufwand sprachlichen Erfassenwollens des Werkes. Entscheidend dabei ist, dass sich die

Befangenheit Vachons im Widerspruch immer deutlicher zu Inhalt und Gestalt des Textes festsetzt, weil ihn sein Erfassenwollen so lange in die Begrifflichkeit der Sprache drängt, bis er in ihr vom Sinnverlust des Einzelbegriffes zu dessen Bedürfnis nach einem Satzzusammenhang geleitet wird.

So schreibt er über die Figur Puvis' grundsätzlich und doch ganz im Allgemeinen: *"In dieser Figur, die nur die Hülle ihrer selbst ist, hat er die Seele gesehen; er gebraucht sie nur zur Vergegenwärtigung einer edlen Idee, einer delikaten Empfindung, in der Nachbildung ihrer Grazie und Schönheit, (...)".*⁸ Die Folge sei ein *"Spektakel der Schönheit"*, die Konsequenz eine *"Dekoration von der am höchsten erhabenen und schlechthin vollendetsten Konzeption"*.⁹

Die Erhebung wird dabei zu einem Leitmotiv von Vachons Bemühung, Puvis' künstlerische Essenz im Grunde zu fassen. So wundert es nicht, dass er seine Aufmerksamkeit um das große Gemälde *Le génie, messenger de lumière* der späten Bostoner Dekoration zu konzentrieren beginnt, in dem auffliegende Musengestalten um einen jünglingshaften Genius versammelt sind. (Abb.1) Obwohl dieses Bild weder das letzte Werk Puvis' ist, noch eine besondere Vorliebe des Künstlers für fliegende Figuren nachweislich macht, will Vachon damit am Ende seiner Studie den programmatischen Abschluss des Puvis'schen Lebenswerkes erkennen. Geradezu angespornt von dieser Vorstellung, steigert er sich auch sprachlich in eine zunehmende Entrealisierung auf Grundlage eines materiell umso größer anwachsenden Sprachaufwandes hinein: *"So wie er im Leben voranschreitet, ebenso kühn erhebt sich Puvis de Chavannes über die Realität. Er sucht in der Vergegenwärtigung der Figuren, die seine Himmel mit poetischen Erscheinungen bevölkern, zugleich neuartige, dekorative Formen und den plastischen Ausdruck der Ideen, die einer Konzeption dienen, die mehr und mehr hochstehend ist, ohne dass er aufhört, die Natur, wie er selbst sagt, "um Erlaubnis" für eine ernsthafte und getreuliche Interpretation zu bitten."*¹⁰ Auch Vachon kann kaum *"aufhören"*, sich in der Steigerung nur immer tiefer in den Widerspruch hinabzuwenden. Was er zunächst noch verschwommen im

⁸ Vachon, PUVIS 1900, S. 77.

⁹ ebd., S. 78.

¹⁰ Vachon, PUVIS 1895, S.168 und Vachon, PUVIS 1900, S. 255.

Gegensatz aus passiver Statik von "*Traum*" und "*Poesie*" zur aktiven Bewegungskennzeichnung ihres sie verbindenden Attributes "*dahintreibenden*" fasste, ist jetzt noch deutlicher als Widerspruch zwischen Irrealität und Realität ans Tageslicht getreten. Dabei heftet sich der Autor in seiner Sprache selbst gerade in der Weise an das Auffliegen seiner favorisierten Bostoner Flugfiguren, wie er in ihnen versucht, aus dem Widerspruch der eigenen Sprache selbst herauszusteigen. Die Sprache nimmt zuerst in langen Aufzählungen Anlauf, um schließlich von einer letzten Reihe großer, aber vor Sinnfreiheit ganz leicht gewordener Begriffe den entscheidenden Schwung für den Absprung zu gewinnen. Alles ist nunmehr "(...) *Klarheit, Ausstrahlung, Streben, Aufschwung. Die spiritualistische Entwicklung ist komplett. Puvis de Chavannes hat triumphalerweise die unsterbliche Schönheit erobert.*"¹¹

Dabei zerfällt dieses Ende an seinem alten Widerspruch. Die mit Geschwindigkeit genommenen Begriffsverdichtungen, die im "*Aufschwung*" den entscheidenden Absprung in das letzte Begreifen hätten bringen sollen, werden von zwei Sätzen gefolgt, die das Unmittelbare des Erlebnisses, das Malereibetrachtung und Sprechen verbinden sollte, in einer nunmehr erläuternden Metaebene widerlegen. Denn der Absprung aus dem unmittelbar körperlichen "*Aufschwung*", der nichts mehr über das Malerische aussagt, landet lediglich im theoretischen Abschluss einer "*spiritualistischen Entwicklung*" und der Eroberung einer nur noch gemeinten, nicht faktisch nachvollziehbar "*unsterblichen Schönheit*".

Was also mit der Behauptung begann, alles von dieser Studie fernzuhalten, was "*Paradoxie*", "*Hypothese*" und "*Phantasie*" sei, schwingt sich in eine Vorstellung von Malerei auf, die aus sich selbst herausfliege, um darin die körperliche Sinnbefreiung des Textes theoretisch zu rechtfertigen. Es lässt sich also deutlich erkennen, dass die Begriffe Vachons, wie "*Traum*", "*Poesie*", "*Idee*", "*Dekoration*", "*Klarheit*", "*Ausstrahlung*", "*Streben*", "*Aufschwung*" und "*Schönheit*" eine endlos fortsetzbare Reihe von Synonymen ergeben, die das Widersprüchliche in ihrer vagen Offenheit in sich als gelöst behaupten soll, diese Lösung aber gerade dadurch verunmöglicht, dass ein jeder Begriff das Bedürfnis

¹¹ Vachon, PUVIS 1900, S. 256.

nach einem Nachfolgebegriff auf den Plan ruft und zwar solange, bis sich den Lesern der Begriff von der Malerei Puvis' in Verunklärung so weit entzogen hat, wie der Sinn dieser Worte.

In dem Moment, wo sich Vachon hinter den Widerspruch seiner Sprache ins Vergangene zurückzieht, erhebt sich die Malerei in Gestalt der auffliegenden Musen Puvis' mindestens "*ebenso kühn*" über die künftige Realität ihres Gelesenwerdens. Vachon entfernt sich nur in dem Grade in seinen Sprachwiderspruch, wie man als aktueller Leser dadurch die Einsicht in Puvis' Kunst verliert. Durch Vachons Sprache ist der Rezipient daher in genau derjenigen Art und Weise in die Rätselhaftigkeit hineingelangt, wie der optische Sinn der Malerei. Der Grund dafür liegt in der Tatsache, dass sich der Sinn der Puvis-Worte an den befreundeten Empfänger Vachon in deren Veröffentlichung genauso erübrigt hat, wie der Sinn einer aus sich selbst herausfliegenden Malerei zu Boston. Da auch der Verfasser der vorliegenden Studie diese Sprache mit Vachon teilt, macht Puvis nur noch so viel Sinn, wie das eigene Sprachmedium, und zwar in der Art und Weise, wie es zum Widerspruch seiner Kunst auseinanderfällt.

Aber gerade in diesem gemeinsamen Sinnverlust von Malerei und Sprache fasst der Leser den entscheidenden Zusammenhang. Es wird erkennbar, wie sehr Puvis immer genau dasjenige in seiner Kunst erlangt, was Vachon in seiner Sprache findet. Verliert sich Vachon in seine Sprache, so gibt die Malerei Puvis' hier und heute ihren optischen Sinn an alle aktuellen Rezipienten auf. Genau aber dadurch wird Aufgabe zur Aufgabenstellung. Der Leser hält den Zusammenhang des Widerspruchs als Sinn in Händen. Denn Puvis gibt durch Vachon als sein optisches Spiegelbild zu erkennen, dass der in diesem Augenblick nachvollziehende Rezipient die Puvis'sche Kunst der "*Zusammenfassung*" aus den eigenen, sprachlichen Mitteln als das hervorgebracht hat, was sie in Wirklichkeit ist, ein Gegenüber, das Betrachter ganz unmittelbar betrifft.

Bedeutsam für diese Einsicht in Puvis' Fähigkeit der "*Zusammenfassung*" ist dabei die Tatsache, dass Vachons Text im Sinnverlust seiner Sprachmittel nicht nur bis zum Leser in die Zukunft vorstoßen konnte, sondern in demselben Maße auch in

die genau entgegengesetzte Richtung seiner Vergangenheit. Dort nämlich erwähnte er sich den frühesten Kunstkritiker zu seinem wichtigsten Ahnen, wenn er schreibt: *"Die Dichter sind Seher, sind Propheten. Von der ersten Stunde an hat Théophile Gautier das Genie Puvis de Chavannes' erkannt. Während die fortschrittlichsten wie die reaktionärsten unter den Kritikern ihn verhöhnten und lächerlich machten, begrüßte er ihn als einen großen Maler, den man arbeiten lassen sollte. Stets ermutigte und verteidigte er ihn; (...)."*¹² So dehnt sich ein höherer Widerspruch aus dem innersten seiner Sprache – die ihn aus der Leserrezption in den Widerspruch mit der Malerei Puvis' gebracht hat – zwischen allen Heutigen und dem Ursprung dieser Auffassung in Gautier aus. Denn so, wie man als Leser Vachons der Findung des Puvis-Genies nachfolgen musste, eben so geht paradoxerweise dieser Findung in Gautier das Gefundene bereits in der Vergangenheit voraus. Gespiegelt an Vachon sieht man sich in Gautier auf die andere Seite des Zeitstrahls versetzt und erkennt, dass Vachon all sein Bemühen um ein späteres Lesen bereits im früheren Nachlesen Gautiers aufgehoben sehen musste. Damit bezog er sich auf einen Autor, der nicht umsonst am Beginn der Puvis-Kritik steht und dadurch die größtmögliche Nähe zum vergangenen Ursprung der künftigen Entfaltung des Puvis'schen Werkes aufweist. So liegt in Vachons Rückbeziehung auf Gautier die Beziehung auf dessen Zukunftsbeziehung, die in der noch unvollbracht-künftigen Entwicklung des jungen Genies einen Begriff von Genialität für einen Autor wie Vachon geben sollte, der das Geniale am bereits Geschaffenen direkt hinter sich sehen konnte. Vachon verlagerte dadurch die Findung des Genies in Gautier auf eine Persönlichkeit, die, wie sich im folgenden Kapitel zeigen wird, jene Findung am Anfang der Laufbahn Puvis' einer Zukunft des sich vollendenden Werkes und damit Autoren, wie Vachon, überantwortet hatte.

¹² Vachon, PUVIS 1900, S. 174-175.

III) Zu den Wurzeln der Vachon-Monographie in der zeitgenössischen Puvis-Kritik

1) *Théophile Gautier und der Beginn einer Puvis-Kritik des Idealismus Ende der 1850er Jahre*

Théophile Gautier war der erste Kunstkritiker, der Puvis de Chavannes' Werke öffentlich lobend besprach.¹³ Dies geschah in Gestalt zweier kurzer Zeitschriftenartikel, die im Zusammenhang mit den beiden Salonausstellungen von 1859 und 1861 Puvis' jeweiligen Beitrag besprachen. (Abb. 2,3 und 4) Auf diese Weise erlangte der Dichter, Romancier und Kritiker¹⁴ für Marius Vachon diejenige Bedeutung, welche Vachon seinerseits mit dem Jahre 1938 für den Historiker René Jullian einnahm, eben die des entscheidenden Vorgängers und Wegbereiters.

Charakteristisch für die beiden Artikel Théophile Gautiers ist die lose Reihung von Vorstellungen. Während der Autor im Aufsatz zur 1859 ausgestellten Jagdszene *Un retour de chasse* eine Reihe unverbundener Assoziationen zur antiken Mythologie und zu Kunstwerken der Antike und Renaissance anhäuften,¹⁵ reihte er im Jahre 1861 eine ebenso unverbundene Anzahl unbeantworteter Fragen zur potentiellen Herkunft und Technik des Malers der Pendantgemälde *Bellum* und *Concordia* aneinander.¹⁶ In beiden Fällen bleiben diese Reihungen jedoch ohne Ergebnisse. Gautier konnte Puvis weder in seiner Assoziationskette von 1859 Quellen für seine Kunst nachweisen, noch die Fragenkette von 1861 zur künstlerischen Abstammung des Malers tatsächlich beantworten.

Nichtsdestotrotz leitet der Kritiker sowohl aus der Assoziations- wie aus der Fragenreihe die Feststellung ab, dass es sich bei Puvis' Kunst um Wandmalerei im eigentlichsten Sinne handele. Dabei darf nicht übersehen werden, dass Gautier auf

¹³ Vgl. hierzu Drost, Wolfgang: *La peinture murale et la découverte de Puvis de Chavannes*, in: *Gautier critique d'art en 1859*, in: GAUTIER/DROST 1992, S. 497 ff.

¹⁴ Meyer, Hermann J. (Hg.): *Gautier, Théophile*, in: *Neues Konversations-Lexikon*, Bd. 7, S. 424.

¹⁵ Gautier, Théophile: *Feuilleton du 23 juin 1859*. *MM. Clésinger, Puvis de Chavannes, Lambron, Chaplin, Sieurac, Foulongne*, in: GAUTIER/DROST 1992, S. 74-81.

¹⁶ Gautier: *ABECEDAIRE* 1861, S. 103.

keiner der beiden Ausstellungen das Resultat eines tatsächlichen Dekorationsauftrages vor sich sah. Während er aus den unverbundenen Assoziationen von 1859 Puvis' "*sicheren Instinkt für dekorative Wandmalerei*" extrahiert, die "*ihre ganz eigenen Bedingungen*" habe,¹⁷ antwortet er auf seine Fragenreihe von 1861 ohne eine einzige Antwort: "*Man kann es nicht recht sagen, so befremdlich und außerhalb gewöhnlicher Kolorierung ist die Farbpalette; – es handelt sich um neutrale oder geschickt abgestimmte Farbtöne der Wandmalerei, die die Gebäude ohne grobe Realität überziehen und vielmehr die Idee der Objekte gebären, als dass sie diese selbst repräsentieren.*"¹⁸

Diese Definition der wandmalerischen "*Bedingungen*", die so nachhaltig das Puvis-Bild der späteren Kritik für die heutige Forschung vorbereitet hat, ist in ihrer Widersprüchlichkeit bezeichnend für die Auseinandersetzung mit der Malerei Puvis'. Gautier definiert die wandmalerischen Bedingungen im Hinblick auf die in *Un retour de chasse* dargestellte menschliche Figur bereits 1859 wie folgt: "*Ein gedämpfter und matter Freskenfarbton verkleidet ihre charmanten Formen und lässt sie auf der Oberfläche der Leinwand schweben.*"¹⁹ Was daran in erster Linie auffällt, ist die Tatsache, dass der Autor im "*Freskenfarbton*" Sinneseindrücke zu fassen vermeint, denen er im nächsten Schritt ihre Sinnlichkeit bereits wieder entzieht. Er häuft dazu die Attribute "*gedämpft*", "*matt*", "*charmant*" und "*verkleidet*" in ihrem Hinweis auf taktile Reize der ihnen zugeordneten Gegenstände zu einer die Sinne animierenden Kette derart an, dass sie dabei in ihren jeweiligen Einzelbedeutungen immer zugleich das Gegenteil, eben die Verminderung des Sinnesreizes meinen sollen. Will Gautier das Nichtberühren in endgültig festen Begriffen fassen, so ist er gezwungen, diese Begriffe in einem beweglichen Prädikat zu verbinden, das ausgerechnet die Statik für den Zusammenhang von Subjekt und Objekt ausdrücken soll. Er glaubt die Lösung daher im Begriff "*schweben*" zu finden, hebt mit ihm alle "*Formen*" der

¹⁷ Gautier, FEUILLETON 1859, in: GAUTIER/DROST 1992, S. 78.

¹⁸ Gautier, ABECEDAIRE 1861, S. 103; zu finden auch bei Vachon, PUVIS 1900, S. 175.

¹⁹ Gautier, FEUILLETON 1859, in: GAUTIER/DROST 1992, S. 78.

Figuren von der "*Oberfläche der Leinwand*" ab und löst den Bildzusammenhang im Sinn seiner Sprache auf.²⁰

Sieht man, was Gautier 1861 über die oben zitierte, "*befremdliche*" Farbgebung der beiden Pendantbilder sagt, dann erscheint dieser Vorgang in neuem Lichte. Gautier sieht das Ziel der Farbgebung darin, die Werte derart geschickt aufeinander abzustimmen, dass sie sich selbst neutralisieren und auflösen können. Die Wandmalerei nehme dadurch die negativ konnotierte "*Realität*" der Dinge zugunsten ihrer positiv konnotierten "*Idee*" zurück. In dieser Weise überziehe Puvis – das Synonym von 1859 ist "*verkleiden*" – die Wände und verhülle das körperlich Gemauerte der Wand zugunsten einer idealen, zweidimensionalen Flächigkeit.

Dazu ist es allerdings erforderlich, dass dieser Akt der Neutralisierung und Enträumlichung bei Gautier ungünstigerweise "*geboren*" werden muss. Das Neutrale und Unkörperliche der "*Idee*" muss paradoxerweise durch einen Vorgang der "*groben Realität*" hervorgebracht werden, während Gautier zugleich behauptet, dass die tatsächliche "*grobe Realität*" durch das auffällig unleibliche und schwache Gegenprädikat "*repräsentieren*" vergegenwärtigt sei. Ein Begriffstausch, bei dem die beiden Gegen-Objekte von "*Realität*" und "*Idee*" jeweils durch eine zusätzlich gegenteilige Prädikatskombination ergänzt werden, soll demnach den Widerspruch auflösen. Dabei wird die "*Idee*" in der Vorstellung ihres Geburtsvorganges doch letztlich zu einer "*Realität*" erniedrigt, die sich nicht mehr von der idealisierten Realität ihres "*repräsentierten*" Gegenbildes abheben kann. Die Gegensatzobjekte werden in ihren jeweils zusätzlich gegenteiligen Prädikaten austauschbar und der Sinn der Gautier'schen Sprache zur Provokation des Widerspruchs in seinem Leser aufgelöst.

So flüchtet sich Gautier, wie schon Vachon, vielmehr in eine Prophetie als in ein fassbares Ergebnis, wenn er den Artikel von 1859 im Brustton der Überzeugung eines Vachon'schen "*Sehers*" mit den Worten beendet: "*Wir würden gerne den Brauch sich verbreiten sehen, dass Paläste, Villen und Privatanwesen mit*

²⁰ Vgl. hierzu auch die Einschätzung der Kritik Gautiers im oben genannten *Neuen Konversations-Lexikon* von 1864, Bd. 7, S. 424: "*Seine Kritik ist geistreich, sprudelnd, aber etwas zu paradoxensüchtig*".

*Malereien vor Ort geschmückt werden. Wenn diese Mode wiederkehrt, wird man ohne Bedenken Herrn Puvis de Chavannes ein Schloss, einen Festsaal, ein Vestibül und eine monumentale Treppe anvertrauen können; er ist sichtlich dafür geboren, sein 'Retour de chasse' beweist es, die Wände mit Fresken im antiken oder renaissance-mäßigen Geschmack zu bedecken."*²¹ Puvis ist dabei bezeichnenderweise genausowenig der geschmackvolle Dekorateur von exklusiven Palästen und Villen geworden, wie der Vertreter einer historistischen Neo-Mode. Seine Wandmalerei erfüllte nicht gautier'sche Zukunftswünsche, sondern die Nachfrage einer breiten und heterogenen Öffentlichkeit.

So spiegelt sich in den Worten Gautiers kaum die ahnungsvolle Vorausschau eines "Sehers", sondern vielmehr das Bedürfnis eines Autors, sich den Luxus zeitgenössischer Dekoration dadurch zu gewinnen, dass er die Entscheidung über die faktische Qualität dieser Malerei durch das Auseinanderfallen seiner Sprache auf die Antwortfähigkeit seiner Leser verschob. In diesem Zusammenhang ist es kein Zufall, dass Gautier die Kritik von 1861 mit dem Geständnis beschließen musste, dass es sich bei seinem Text gar nicht um wirkliche Kritik handeln könne: *"Und die Kritik!", werden Sie jetzt sagen, 'die bleibt aus. Herr Puvis de Chavannes ist also perfekt?' Mein Gott, aber nein; er hat enorme Fehler; aber wir haben hier einen heranwachsenden Maler; töten wir ihn nicht sofort; lassen wir ihn machen. Wir werden ihn dann viel später kritisieren, – wenn er nur noch positive Eigenschaften hat."*²²

Im Hier und Jetzt keine Kritik an Mängeln zu üben, die Gautier nicht benennen kann und Kritik in einer Zukunft zu versprechen, die in ihrer jetzt nicht nachweisbaren Fehlerlosigkeit jeder Kritisierbarkeit die Grundlage entzieht, das ist die Umkehrspiegelung des Widerspruchs in seinen Gegenwiderspruch hinein, in dem Gautier mit der bloßen "Idee" seiner "Poesie" befangen bleibt.²³ Setzt Gautier zur Kritik an, dann entzieht sich der zu kritisierende Gegenstand in seine künftigen "positiven Eigenschaften". Steht dieser aber in seiner ganzen "Fehler"-

²¹ Gautier, FEUILLETON 1859, in: GAUTIER/DROST 1992, S. 78.

²² Gautier, ABECEDAIRE 1861, S. 106-107.

²³ Zur wesentlichen Verquickung von "Idee" und "Poesie" siehe bei Gautier, ABECEDAIRE 1861, vor allem S. 103-104.

Haftigkeit vor ihm, verschlägt es der Kritik Gautiers hier und jetzt die Sprache. Folglich spiegeln sich Autor und Gegenstand, Gautier und Puvis, in ihren jeweiligen Mitteln von Sprache und Malerei. Sich selbst widersprechend kommt diese Sprache nicht über ihren Ansatz hinaus. Weil sie dies aber im Angesicht einer Kunst tut, die genau im Zurückverschlagenwerden Gautier'scher Sprache in Richtung der heutigen Zukunft vor Gautier zurückschreckt, fasst man diese Kunst zum ersten Mal in ihrem Ansatz als eine Erwiderung im Angesicht ihres Gegenübers. Weil die Malerei Puvis' sich vor Gautiers Impuls auf seinen künftigen Leser hin in die Unergründlichkeit ihrer Vergangenheit zurückzieht, macht sie – den Verfasser der vorliegenden Studie miteinschließend – alle heutigen Rezipienten auf ihren gegenwärtigen Verlust für eine aktuelle Auseinandersetzung aufmerksam. So muss man im Reflex auf diesen Verlust dazu ansetzen, sie im Widerspruch zu Gautier als etwas zu begreifen, das seinen eigenen, eben malerisch aktuellen Bestand dem Rezipienten gegenüber beansprucht. Denn dass es Gautier mit seiner Sprache um Widerspruch zu tun war, zeigt schließlich die Antwort, die sie von ihrem entschiedendsten Gegner, dem realistischen Kunstkritiker Jules-Antoine Castagnary, erhielt.

2) *Jules-Antoine Castagnary und der Beginn einer Puvis-Kritik des Realismus in den 1860er Jahren*

Was Gautier unter den zeitgenössischen, sogenannten Befürwortern Puvis' galt, das stellte Jules-Antoine Castagnary unter den Gegnern des Künstlers dar.

Castagnarys Missfallen an der Malerei Puvis' äußerte sich erstmalig gegenüber den beiden im Salon des Jahres 1863 ausgestellten Pendants *Le Travail* und *Le Repos*.²⁴ (Abb. 5 und 6) Was ihn an den beiden Wandgemälden störte, war die Nachlässigkeit in der Zeichnung und die vermeintliche Ausblendung des Kolorits. Die Ursache für diesen Umstand meinte er darin zu erkennen, dass sich der Maler "als ein Denker" verstanden und deshalb nur wage "schmutzige Grisailen", von einer "traurigen und abstoßenden" Wirkung hervorgebracht habe.²⁵ Die Lebensfeindlichkeit, die Abwendung vom Körperlichen der Natur, wie sie Gautier im "Freskenfarbton" als wesentliche Qualität Puvis' begrüßte, ist für Castagnary das zentrale Problem dieser Malerei: "Er schaut nichts von der Natur, nichts vom lebendigen Modell ab: seine Figuren sind imaginär, ohne Zeichen der Abstammung, ohne einen individuellen Typ; seine Landschaften sind ohne Stunde, ohne Klima, ohne Licht.

*Ist das wirklich Malerei? Man hat von Fresken gesprochen (...) Glücklicherweise haben Fresken bisher auch nicht daran gedacht, ihre Szenen in eine ideale Welt zu transportieren, um der Kontrolle der Natur zu entkommen."*²⁶

Was bis heute übersehen wird, ist die Tatsache, dass diese Anschauung im Grunde vollkommen im Sinne des Gegners Gautier ist, da Castagnary den Maler genauso als einen Idealisten auffasst, wie sein Kontrahent. Damit ist Puvis, unter Vertauschung der Geschmacksvorzeichen, zweimal ein- und derselbe. Wie Gautier, so sieht also auch Castagnary eine Malerei vor sich, die durch die Unterdrückung realer Umstände auf ein imaginäres Ideal ausgerichtet sei.

²⁴ Castagnary: SALONS 1892, S. 129 ff.

²⁵ ebd., S. 130.

²⁶ ebd.

Castagnary ist sich mit Gautier darin einig, dass dieses Konzept sich der Kontrolle der Natur entziehen und von den Tatsachen der Realität ablösen wollte.

In seiner Salonbesprechung von 1869 wird das ein weiteres Mal deutlich. Castagnary beschäftigt sich hier mit zwei Wandgemälden, die für das Treppenhaus des Museums von Marseille vorgesehen waren und vor ihrer dortigen, endgültigen Installation im Pariser Salon gezeigt wurden.²⁷ Es handelt sich dabei um die heute im Museumstreppenhaus von Marseille fest eingefügten Darstellungen *Massilia. Colonie grecque* und *Marseille: Porte de l'Orient*. (Abb.7 und 8) Zwar hat Castagnary damit Gemälde gesehen, die zur Dekoration eines konkreten Raumes bestimmt waren. Doch wie schon Gautier, sah er diese Malereien nicht *in situ* und somit nicht in der für ihre Lösung verantwortlichen architektonischen Umgebung.

Wenn Castagnary sich also über die "*schlaffen Silhouetten*" empörte, die von einem "*verzweifelt flachen Farbton*"²⁸ gefüllt seien, dann entspricht das im Grunde der Gautier'schen Auffassung von der plastischen Zurückhaltung der "*äußeren Figurenkonturen von einer ganz athenischen Eleganz*",²⁹ die das Ergebnis des "*gedämpften und matten Freskenfarbtons*" seien. Wo Gautier betonte, dass die Wandmalerei die "*Idee*" der Objekte "*gebäre*", anstatt sie als "*grobe Realität*" zu "*repräsentieren*" und den gemalten Gegenstand auf diese Weise in eine "*Form*" "*verkleidet*" sieht, von der die Wand "*überzogen*" werden sollte, sieht Castagnary Gegenstände, die nur der äußeren Form nach, eben nur "*beinahe*" als das erscheinen würden, was sie in der Realität wirklich sein müssten.³⁰

Das macht deutlich, wie sehr nicht nur Castagnarys Definitionen, sondern auch das Zusammenfallen mit ihrem sprachlichen Ausdruck mit Gautiers Vorgehen übereinstimmen. Das beginnt bereits bei der Formulierung des folgenden Paradoxons: "*Herr Puvis de Chavannes zeichnet weder, noch malt er: er*

²⁷ Castagnary, SALONS 1892, S. 334.

²⁸ ebd., S. 335.

²⁹ Gautier, FEUILLETON 1859, in: GAUTIER/DROST 1992, S. 78.

³⁰ Castagnary, SALONS 1892, S. 335.

komponiert. Das ist seine Spezialität."³¹ Vor allem aber die Aufzählung all derjenigen Dinge, die Puvis nach dem Vorbild der Natur hätte malen können, die gefolgt ist von einer Reihe derjenigen Gegenstände, die Puvis zum Leidwesen Castagnarys faktisch gemalt hat,³² verdeutlicht dieses Widerspruchproblem auch im Hinblick auf die Gestaltung des dabei hervorwachsenden Textes. Die tatsächlich gemalten Dinge sind für den Autor letztlich dadurch gekennzeichnet, dass ihnen die Merkmale der zuvor aufgezählten realen Wirklichkeit nicht nur fehlen, sondern ihr absichtlich entnommen worden seien. Dadurch wird Castagnarys Vorstellung der Wirklichkeit zur Voraussetzung einer wirklichen Darstellung von Idealität. Folglich wird eine geistige Vorstellung des Autors von faktischen Dingen zur Bedingung eines idealisierenden Malvorgangs, der in seiner Malerei jedoch gegenständliche Fakten schafft, von der diese Vorstellung des Autors ausgehen konnte.

Beachtlich daran ist also, dass Castagnary dem Maler damit unterstellt, dass das dinglich Wirkliche ein grundlegender Ausgangspunkt seines idealistischen Schaffens sein müsse. Darin Vachon und Gautier vollkommen entsprechend, findet sich auch hier der herbeigeführte Widerspruch des Kunstgegenstandes in der Art und Weise seiner textlichen Herstellung wieder. Castagnary sieht sich deshalb dazu aufgefordert, den Abstraktionsvorgang Puvis' in seine eigene Kritik zu übersetzen, indem er im Folgenden eine Fülle von wirklichen Gegenstandsbegriffen anhäuft und sprachlich von sich selbst abstrahiert. Nur dadurch vermag er das gewünschte Bild Puvis' auf seinen Leser zu übertragen. Er stellt zu diesem Zweck die vorgestellten, aber vermeintlich wirklichen Dinglichkeitsbegriffe den verwirklichten, jedoch reduzierteren und abstrakteren Gegenbegriffen gegenüber. Castagnary, der Gegner der Abstraktion, wird damit selbst zum Abstrahierer von den eigenen Sprachmitteln. Dabei sieht er sich dazu gezwungen, die Definitionen der Verunsinnlichung der Malerei auf sehr anschauliche und plastische Weise sprachlich sinnfrei zu machen.

³¹ Castagnary, SALONS 1892, S. 334.

³² ebd., S. 335f.

Je mehr Castagnary der Malerei den Sinn abzuspochen versuchte, desto mehr erfüllte sie den Sinn seiner dazu notwendigen Sprachgebilde. Die Häufung von qualifizierenden Begriffen des Qualitätslosen ist dafür das kennzeichnende Merkmal: *"Er benötigt zum Ausdruck dessen, was er seine Idee nennt, imaginäre Körper, die sich in einem imaginären Umfeld bewegen. Er markiert auf seiner Leinwand schlaffe Silhouetten, füllt sie mit einem verzweifelt flachen Farbton und so werden, der Form folgend, die er dem Strich gegeben hat, aus diesen Beinahe-Objekten Beinahe-Männer, Beinahe-Frauen, Beinahe-Kinder, unbeweglich in einer Beinahe-Landschaft. Alles das ist schlaff, weichlich, unsicher, verwaschen im Ton und trostlos im Anblick."*³³ Es ist beachtlich wie viel Raum und Vorstellungskraft diese Dinge, die seiner eigenen Definition nach überhaupt keine sein sollten, in immer neuen, handfesten Begriffserfindungen einnehmen. Castagnary ist sichtlich gedrängt, das Unsagbare zu sagen, als sei gerade das ein unabweislicher, wenn auch unwillkommener Befehl einer vermeintlich ausdruckslosen Malerei.

Deshalb sieht sich Castagnary dazu genötigt, Puvis alles dasjenige sprachbildlich vorzuführen, was er im Hafen von Marseille aus dem prallen Leben hätte herausgreifen, studieren und wiedergeben können. Es entstand dabei eine besonders lange Aufzählung von Dingen der vorgestellten Wirklichkeit, die von einer auffällig kurzen Begriffsreihe gefolgt wird, in der der zerstörerische Abstrahierungsvorgang Puvis' in der Sprachabstrahierung Castagnarys aufscheint:³⁴ *"Für das wäre es doch nicht nötig gewesen zu komponieren, zu imaginieren, zu erfinden, zu korrigieren, zu bereinigen, zu vermindern. Man muss klar sehen, richtig empfinden, wiedergeben mit Kraft. Aber es ist ja viel leichter zu träumen, zu idealisieren, das zu suchen, was sie Stil nennen, als das Leben im Vorbeigehen zu greifen und festzuhalten."*³⁵

So hat sich ein grundlegender Gegensatz in Castagnarys Text gebildet, der nur noch in Übetragung auf den künftigen Leser für seinen Autor erträglich scheint. Dieser Widerspruch liegt zwischen der Kleinmachung der Malerei und der dazu

³³ Castagnary, SALONS 1892, S. 335.

³⁴ ebd., S. 336-337.

³⁵ ebd., S. 337.

notwendigen Darstellung ihrer immer größer werdenden Abstraktionsleistung, die den Autor selbst in immer deutlicheres Erstaunen versetzt. Je mehr Castagnary vermeintliche Realität gegen diesen Abstraktionsvorgang anführt, desto mehr wächst dieser Vorgang als eine unumstößliche Leistung Puvis' in der Sprache Castagnarys empor. Auf diese Weise widersteht die Kunst Puvis' in vollkommener Tatsächlichkeit der Eigenwirklichkeit Castagnarys.

Castagnarys Frage "*Ist das wirklich Malerei?*" wendet sich aufgrund der Widerstandsfähigkeit seines Kunstgegenstandes aus dem Text von 1861 spiegelbildlich zur Fragestellung nach der Sprachwirklichkeit ihres Autors um. Wenn Castagnary schließlich in seinem Text von 1864 Puvis zu denjenigen Künstlern rechnet, die "*(...), die Form um der Form Willen suchen, außerhalb jeder Idee von Lokalisierung in der Zeit und im Raum, (...)*"³⁶, dann manifestiert sich darin, wie bei Gautier, das Bedürfnis nach einer Definition des Undefinierbaren, die den Autor zum Teil des bemängelten Sinnverlustes seines Gegenstandes macht. In diesem Verlust des eigenen Sprachsinns kapituliert Castagnary vor der Leistung des Malers. In der Sprache um der Sprache Willen verliert sich Castagnary also gerade dann, wenn er seinem Gegenstand "*die Form um der Form Willen*" vorwirft. Aus dem Reflex Puvis' fällt seine Definition auf sich selbst zurück und zwingt ihn in die Hermetik der eigenen Begriffslosigkeit.

Der Unterschied, der zwischen Gautier und Castagnary also bislang im Blick auf Puvis behauptet wurde, löst sich bei eingehender Betrachtung der Texte in ihren Zusammenhang auf. Dadurch gelingt es dem Maler, zwei völlig gegensätzliche Autoren zu einem einheitlichen Gegensatz zu verbinden, in dessen Kontext sich nicht nur die Integrität des Puvis'schen Werkes widerspiegeln kann, sondern auch die Aufhebung des Parteiengegensatzes von Realismus und Idealismus, die aus einem gegeneinander Geschriebenen doch letztlich nur gemeinsamen Widerspruchswillen lesbar macht.

³⁶ Castagnary, SALONS 1892, S. 209.

3) *Die Puvis-Kritik des Symbolismus im Zeichen der allgemeinen Anerkennung des Malers seit den 1880er Jahren*

*Joris-Karl Huysmans, Arthur Baignières und Eduard Aynard
1879, 1881 und 1884*

Die 70er Jahre des Jahrhunderts standen ganz im Zeichen dieser parteiischen Sichtweise, die hier weiter darzulegen, eine Redundanz bedeuten würde. Erst mit dem Beginn der 1880er Jahre vollzog sich ein Generationenwechsel, der mit neuen künstlerischen Vorstellungen auch eine neue kritische Sprache brachte, die den bekannten Widerspruch in neue Formen überführte.

Der Schriftsteller und Kritiker Joris-Karl Huysmans steht beispielhaft für diese Wandlung. Nachdem der Autor auf den beiden Salonausstellungen von 1879 und 1881 die Gemälde *Enfant prodigue* (1879), *Jeunes Filles au bord de la mer* (1879) und *Le pauvre pêcheur* (1881) gesehen hatte, stellte er den dabei entstandenen persönlichen Konflikt mit der Malerei Puvis' in einem kritischen Artikel dar. Darin schreibt er von seiner "(...) unvernünftigen Bewunderung für das Werk des Herrn Puvis de Chavannes (...)"³⁷, für welches er nur "Achselzucken" übrig haben könne.³⁸ (Abb. 9, 10, 11) Völlig "(...) verärgert über diese Äfferei biblischen Ausmaßes (...)" erfülle ihn dabei dennoch "(...) Mitleid und Nachsicht, weil es das Werk eines Entgleisten ist, aber auch das Werk eines überzeugten Künstlers, der Vernarrtheiten der Öffentlichkeit gering schätzt und der, entgegengesetzt zu den anderen Malern, es verachtet, in der Kloake der Moden zu waten".³⁹ Dabei schließt Huysmans in folgendem Paradoxon: "Ungeachtet der Revolten, die von dieser Malerei in mir ausgelöst werden, wenn ich davor stehe, so kann ich mich doch einer gewissen Anziehung nicht erwehren, sobald ich fern von ihr bin."⁴⁰

³⁷ Huysmans: SALON 1879, S. 18.

³⁸ Huysmans: SALON 1881, S. 198.

³⁹ ebd.

⁴⁰ ebd.

Im selben Jahr lässt sich Arthur Baignières in der *Gazette des beaux-arts* über den Maler wie folgt vernehmen: "*Sein Talent ist eine korinthische Bronze, eine glückliche Zusammenfügung gegensätzlicher Metalle (...)*".⁴¹ Nach der Aufzählung seiner widersprüchlichen Eigenschaften attestiert er Puvis den "*richtigen Blick für die Natur*" und sein "*misteriöses Fluidum, das sich jedweder Analyse widersetzt (...)*".⁴²

Auch der im Fortschreiten des Jahrzehnts sich immer deutlicher durchsetzende, lobende Oberton der Kritiken, kann den bekannten Gegensatz der Anschauungen nicht zum Verstummen bringen. Schon der Kunstkritiker Eduard Aynard markiert mit seiner durchgehend als Würdigung verfassten Schrift von 1884 über die damals neu entstandene Dekoration des Treppenhauses des Musée des Beaux-Arts zu Lyon (Abb.12-15) das Problem recht eindrücklich. Sein Aufsatz beginnt mit folgenden Worten: "*Sicherlich, es gibt Entgleisungen im Vorgehen Puvis de Chavannes' (...) gewisse Schwächen oder gewisse Nachlässigkeiten (...) Es ist aber vielleicht Zeichen einer profunden Philosophie, das nicht zu vollenden, was enden muss.*"⁴³

Baignières verhält sich demgegenüber nicht anders, wenn er sagt: "*Trotz einer gewissen Willkür in der Farbgebung und Ausführung, spürt und findet man das Leben.*"⁴⁴

So ist die "*Idee*" Gautiers zur "*Philosophie*" und damit zu einem unerklärlichen *infinito* geworden, dessen schöne Endlosigkeit gerade in der Kritik seiner Unnatürlichkeit im Sinne Castagnarys unterbunden wird.

⁴¹ Baignières: PUVIS 1881, S. 426.

⁴² ebd., S. 426.

⁴³ Aynard: PUVIS 1884, S.12.

⁴⁴ Baignières, PUVIS 1881, S. 421.

Théodor de Wyzewa 1894

Mit der festen Etablierung der symbolistischen Kunstbewegung in den 1890er Jahren veränderte sich die Situation nurnmehr an der Oberfläche. Im Herzen der Kritik dieser Strömung, die Puvis äußerlich bewundernd gegenüberstand, fand sich der Widerspruchskonflikt tief eingeschlossen. Bei Théodor de Wyzewa beispielsweise zeigt sich sehr deutlich, mit wieviel Nachdruck das Paradoxon aus Verärgerung und Bewunderung gegenüber Puvis in einen einheitlichen Sinnzusammenhang aufgelöst werden sollte.

Dass Puvis nicht zeichnen könne, das entziehe sich nach Ansicht Wyzewas der Geschmacksfrage: *"Das ist, ich wiederhole es, keine persönliche Meinung, sondern ein Fakt, (...)"*⁴⁵ Daraus entspringt ihm folgender Widerspruch: *"Herr de Chavannes weiß weder zu zeichnen noch zu malen, aber er besitzt Genie, (...)"*⁴⁶ Doch dieses Genie liege bei einem Maler, dem Wyzewa eben noch die Fähigkeit zum Zeichnen abgesprochen hatte, gerade in der *"Absicht"*, die er zeichnenderweise mit der *"Komposition"* seiner Gemälde verfolge, das heißt, in einer *"harmonischen Ordnung der Linien"*, welche *"Emotion"* mitsamt geradezu *"poetischen"* Werten vermittele.⁴⁷

Zentral an diesem Widerspruch, wie er sich unter anderem eng an die *"Poesie"*-Vorstellung Gautiers anschließt, ist Wyzewas Auffassung, die *"Emotion"* führe über das, was dargestellt ist, hinaus: *"Bei den anderen Malern bewundern wir die Qualitäten, die sie haben, (...), während wir an den Gemälden des Herrn Puvis de Chavannes etwas anderes bewundern, als das, was in ihnen ist."*⁴⁸ Dieses paradoxale Außerhalb der Malerei, das aus ihren eigenen Mitteln heraus sich selbst übersteige, begreift Wyzewa als notwendige Selbstanzweiflung der Kunst. Die Malerei Puvis' *"(...) repräsentiert für uns, glaube ich, eine Reaktion auf gegensätzliche Exzesse, von denen wir genug hatten. In der Malerei wie in der Literatur war ein Moment gekommen, – es ist einige Jahre her – in dem wir des*

⁴⁵ Wyzewa: PUVIS 1894/1903, S. 365.

⁴⁶ ebd., S. 366.

⁴⁷ ebd.

⁴⁸ ebd., S. 368-369.

Realismus und der sogenannten Wahrheit genauso überdrüssig geworden waren, wie jenes brutalen Reliefs und jener verblendenden Farbigkeit, durch die man nicht abließ uns zu überhäufen. Ein Durst nach Traum, Emotion und Poesie hatte uns ergriffen. Gesättigt vom zu starken und grellen Licht, haben wir den Nebel ersehnt. Und so begannen wir, der poetischen und nebulösen Kunst des Herrn de Chavannes leidenschaftlich anzuhängen."⁴⁹ Erneut drückt sich ein deutliches Missfallen an dieser Kunst inmitten eines Lobes aus. Sie wird dargestellt als eine, die im Schaffen alles Schaffen negiere, sich von ihm löse und gerade dadurch den jungen Künstlern, welche sich durch Anforderungen überladen glaubten, ein Austreten aus dem Zwang des Anspruches ermöglichte. Das wird in den folgenden Ausführungen deutlich sichtbar, wenn Wyzewa zeigt, wie sich seine leidenschaftliche Anhänglichkeit der "*poetischen und nebulösen Kunst*" gegenüber äußerte: "*Wir haben sie geliebt mitsamt ihren schlimmsten Verfehlungen, mitsamt ihren Fehlern in der Zeichnung und mitsamt ihrem Mangel in der Farbe, so sehr hatten wir es satt, bei den anderen Malern das zu bewundern, was wir dort für gekonnt, für eine Zeichnung und eine Farbe hielten. Die Kunst des Herrn de Chavannes war auf diese Weise wie eine Genesung gewesen.*"⁵⁰

Für Wyzewa und die Symbolisten war es also keine Liebe zur Malerei trotz, sondern aufgrund ihrer Mängel. Als heilsam galt ihnen, dass Puvis' Kunst etwas bewundern ließ, das außer sich, das Abwendung von den eigenen Anforderungen sei. Schließlich besitzt die "*harmonische Ordnung der Linien*" für Wyzewa keinen zeichnerisch-malerischen Sinn, sondern allein den Zweck zur Selbstauflösung. Die Qualität dieser Malerei sei Kritik an ihrem eigenen Schaffensdrang, also das, was Wyzewa in Gestalt seiner eigenen Kunstkritik in eben diesem Moment schafft, Kritik am eigenen Schaffen.

In Wirklichkeit ist es seine schriftstellerische Tat, die er zum Selbstzweck erhebt. Das Unverständnis gegenüber der Leistung Puvis' drängt ihn an den Anfang seines Ausgangspunktes zurück, an seine Willensbekundung, sich um die Malerei kritisch zu bemühen. Indem dieser Wille genötigt ist, sich gleich selbst zum Ziel

⁴⁹ Wyzewa, PUVIS 1894/1903, S. 369.

⁵⁰ ebd.

seines Aufsatzes zu erklären, gelangt in der Unbefriedigtheit des Autors die Tatsache zum Ausdruck, dass diesem Willen nicht genüge geleistet wurde und die erwünschte Entbindung vor der Verpflichtung nicht eingetreten ist.

Dadurch wird er vom Paradoxon dazu geführt, den Widerspruch gegen sich selbst zu richten. Er hat sich bei der Darlegung seiner Bewunderung für die Mangelhaftigkeit der Malerei in einer Weise mit dem Bewusstsein für Puvis' vermeintliche Fehler angefüllt, dass er nicht mehr anders kann, als diese zu verwerfen und zu diskreditieren. Weil er aber seinen eigenen Mangel dabei nicht aufgeben, sondern als Leistung darstellen will, scheitert er am Versuch einer Akademisierung der eigenen Abstraktionsleistung. Es dürfe nämlich nicht sein, so Wyzewa unter Umkehrung seiner Heilungsmetapher in ihr unmittelbares Gegenbild, "(...) dass die Behandlung im Ganzen zu einer Krankheit werde. Heute kann die historische Rolle der Malerei des Herrn de Chavannes als beendet betrachtet werden. Sie hat vielleicht schon zu lange gedauert: denn ich war verblüfft, in den letzten Salons das beinah komplette Verschwinden der Farbe feststellen zu müssen. Von Jahr zu Jahr verbleicht und vernebelt sich diese Malerei mehr."⁵¹ Damit sei der aktuelle Einfluss Puvis' auf die Kunst Frankreichs "der verachtungswürdigste":⁵² "Ist nicht der Moment gekommen, unsere Bewunderung den Malern zuzuwenden, die Sorgfalt auf das Zeichnen und Malen verwenden und dabei für immer die Dankbarkeit und Achtung Herrn Puvis de Chavannes zu erhalten, die wir ihm schulden?"⁵³ Wyzewa hegt demnach Dankbarkeit und Achtung gegen den vermeintlich "verachtungswürdigsten" aller Maler und mindert damit die Kraft seiner kunstkritischen Aussage um genau jenen Grad, der spiegelbildlich für den Anstieg des Unmuts gegen die eigene Jugendbewunderung der Malerei Puvis' verantwortlich ist.

In Wyzewas Verwerfung seiner einstigen, jugendlichen Verehrung für den Maler, erscheint Puvis deshalb so jung, agil und neu, wie der einstige Stürmer und Dränger Wyzewa im Angesicht der eigenen Anfeindung veraltet. Dadurch erscheint im innersten Widerspruchsverhältnis dieses zweigesichtigen Puvis-

⁵¹ Wyzewa, PUVIS 1894/1903, S. 369-370.

⁵² ebd., S. 370.

⁵³ ebd.

Bildes der Entwicklungsgegensatz Wyzewas in einem Sprung von der eigenen, anhänglichen Jugendlichkeit ins selbstbewusste Erwachsensein. Vor allem fällt dabei auf, wie wenig diesen kritisch Erwachsenen die jugendlich unvoreingenommene Begierde nach neuen und reiferen Erträgen verlassen hat. Denn so, wie er in der Jugend anhand Puvis' Malerei gegen die Erstarrung des eigenen Jugendzustandes ankämpfte, so geht er hier im Erwachsensein gegen die Verkrustung eines alten, avantgardistischen Puvis-Bildes und damit gegen seine eigene Erstarrung im Jugendabbild vor. Unter spiegelbildlich gegensätzlichen Vorzeichen ist Puvis dem Autorn deshalb auch im Erwachsensein zum zweiten Mal das entscheidende Mittel zur Überwindung bereits bestehender, künstlerischer Zustände geworden. Der bei Wyzewa wirksam gewordene Gegensatz zweier sich widersprechender Puvis-Anschauungen führt somit gerade die künstlerische Integrität Puvis' vor Augen. Seine Kunst als spiegelbildlich zweimal gleiches Mittel zum Widerspruch gegen die etablierten Tatsachen der Jugend wie der Reife steht als lösendes Bindeglied genau im Zentrum dieser beiden Gegenpole ihres Autors.

Die Entwicklung der Vorstellung von der "Abstraktion" und "Modernität" der Malerei Puvis' aus dem symbolistischen "Traum"-Begriff

Der erwachsene Jugenddrang in der Kritik Wyzewas hatte für den Verlauf der 1890er Jahre große Bedeutung. Es lässt sich beobachten, dass die Widersprüchlichkeit im Angesicht der Malerei Puvis' eine Neuformulierung alter Ansätze beförderte, an deren Ende der Ansatz Vachons von 1895/1900 stehen sollte. Insgesamt begann sich mit Beginn der 1890er Jahre ein durchaus schwärmerischer Tonfall durchzusetzen, maßgeblich getragen von der aufkommenden Puvis-Bewunderung einer noch jungen, sogenannten symbolistischen Kunstbewegung. Eine neue Art der Verklärung der alten Rätselhaftigkeit Puvis'scher Malerei macht sich bemerkbar. So sieht Antonin Proust in Puvis' Kunst eine Atmosphäre, "(...) die (...) uns isoliert und selbst das Gebäude vergessen macht, in dem dieses Meisterwerk sich befindet."⁵⁴ Und mit Armand Silvestre gelangt man durch die Malerei Puvis' in die "*ruhigen Regionen des Traums, im Glanz der Legende, im noblen Kult des Schönen und der abgeschafften Götter*".⁵⁵ Jede Fähigkeit verwandelt sich dabei recht eindrücklich in eine Art Mangel und umgekehrt: "*Selbst die Unschlüssigkeiten der Faktur tragen dazu bei, die Verführung des Gedichtes zu erhöhen. Sind sie gewollt oder nicht?*"⁵⁶ Folge ist dabei häufig die Befragung des Lesers und somit die erstaunlich offene Darstellung der Hinterfragbarkeit des eigenen Ansatzes.

Diese Formulierungen schlagen demnach auch die Brücke zu Vachons Lebens- und Werkbeschreibung Puvis'. Seine Veröffentlichung steht im Zentrum einer allgemein verklärenden, symbolistischen Sichtweise aus der Tradition des Gautier'schen Idealismus. Dabei sollte nicht übersehen werden, wie sehr die Gegenposition Castagnarys in dieser Erbschaft mitenthalten ist. Denn im Verlauf der 1890er Jahre ist eine kritische Sprache entstanden, die deutlich gesteigerten

⁵⁴ Proust: PUVIS 1891, S. 300.

⁵⁵ Silvestre: PORTRAITS 1891, S. 13.

⁵⁶ Proust, PUVIS 1891, S. 300.

Wert auf technisch-empirische Begrifflichkeiten innerhalb ihrer symbolistisch verschwebenden Wortwahl legt. Es handelt sich dabei um eine zupackende Schreibweise, die dem Repertoire der realistischen Kritik eines Castagnary entstammt.

Die Verschmelzung idealistischer und realistischer Ansätze in der durch den Symbolismus beeinflussten Kritik, zeigt sich dementsprechend auch in der drängend summierenden Aufzählung Vachons, welche die Reihenfolge von "*Klarheit, Ausstrahlung, Streben, Aufschwung*" zur Verdeutlichung einer künftigen Genialität Puvis' zu nutzen versucht. Mit Vachons zeitlicher Sonderstellung um das Todesjahr des Künstlers 1898 sollte die Verbindung von symbolistisch verschleiern und körperlich empirischen Begrifflichkeiten vor allem in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg zu neuer Popularität für die Betrachtung Puvis' gelangen.

So kündigen sich mit dem Ende des Jahrhunderts Begriffswandlungen an. "*Traum*", "*Ideal*" und "*Poesie*" gehen in ihren von Gautier herstammenden Funktionen mehr und mehr in die an Castagnary erinnernden und bis heute gebräuchlichen Synonyme "*Vereinfachung*" und "*Abstraktion*" über. Zentrale Bedeutung beansprucht dabei vor allem Puvis' sogenannte "*Modernität*".

Schon 1891 verband Armand Silvestre den "*Traum*" mit Puvis' "*majestätischer Einfachheit der Eindrücke*", welche die "*wahre Modernität*" seines Werkes, eine "*konstante und (...) ewige Modernität*"⁵⁷ entstehen lasse. 1895 äusserte Roger Ballu: "*Wenn es ihm gefällt, in seinen Bildern zu vereinfachen und zu abstrahieren, (...), im Namen welcher Prinzipien sollte man ihn da eines Fehlers bezichtigen?*"⁵⁸ Am Ende des Jahrhunderts, im Todesjahr Puvis', kennt auch Léonce Bénédite nichts "*Erhabeneres*" und "*Idealeres*" als Puvis' "*luftig-archaische Ungelenkigkeit*", diese "*übernatürliche Klarheit*" in einer "*irrealen Welt*". "*Und doch*", so schließt er unter Verweis auf die Widersprüchlichkeit seines Gedankens, "*ist nichts moderner*" als das.⁵⁹

⁵⁷ Silvestre, PORTRAITS 1891, S. 25.

⁵⁸ Ballu/Caldwell, M. PUVIS 1895, S. 76.

⁵⁹ Bénédite: PUVIS 1898, S. 142-146.

Schon für Gautier war die Reduzierung des Leiblichen durch Dämpfung der Farbe und Zurücknahme des plastischen Körpervolumens Kennzeichen einer entrealisierenden Kunst Puvis'. Darin war er, ob freiwillig oder nicht, mit Castagnary einer Meinung, dem die Vereinfachung des Malers zum wesentlichen Ereignis seines eigenen Schreibens geriet. Silvestre knüpfte an diese Tradition an und assoziierte den Traum-Begriff mit einer „*Modernität*“, die nur durch eine besondere „*Einfachheit der Eindrücke*“ gekennzeichnet sei. Für Ballu konnte diese „*Einfachheit*“ nur auf dem Weg bewusster Abstraktion zustande kommen.

Daraus ergibt sich, dass bereits die späte Kunstkritik einen Modernitäts-Begriff ausprägte, der nur dasjenige für zeitgenössisch hielt, was durch eine Vereinfachung bis in die „*abstrakten*“ „*Traum*“-Vorstellungen hinein ausschließlich ins Jenseits alles Zeitgenössischen führen konnte.

Der Begriff des "*Traumes*", wie er aus den "*schwebenden*" Figurenformen Gautiers in den Symbolismus übergetreten ist, liegt also inmitten einer neuen Sichtweise, die aus der Tradition Castagnarys den "*Traum*" mit "*Klarheit, Ausstrahlung, Streben, Aufschwung*" im Gefolge Vachons in den Bereich "*unsterblicher Schönheit*" hinausführen will. Die ewige Gültigkeit dauernder Vereinfachung in Richtung einer zeitgenössisch "*abstrakten*" "*Modernität*" führt also letztlich in die jenseitige Realitätsferne einer Träumbarkeit dieses "*Traums*" und damit auf die geradezu provokative Widersprüchlichkeit zurück, dass Puvis' Kunst trotz ihres faktischen Bestandes für heutige Betrachter nichts Nachvollziehbares mehr darstellen soll.

*"La Plume", Mathias Morhardt und das
Geburtstags-Bankett von 1895 zu Ehren Puvis de Chavannes'*

Wie sehr sich die Symbolisten als Vertreter des eigentlichen Puvis-Bildes und damit zugleich als Überwinder des alten Streites idealistischer und realistischer Puvis-Kritik verstanden, zeigt das große Festbankett zu Ehren Puvis de Chavannes', wie es vor allem durch zwei Zeitschriftenartikel der Öffentlichkeit und Nachwelt überliefert worden ist.

Nur wenige Tage nach dem festlichen Bankett, bei dem man das Lebenswerk Puvis' genauso zu ehren, wie seinen 70. Geburtstag zu feiern gedachte, berichtete die Zeitschrift *La Plume* am 15. Januar 1895 in einer eigens dem Künstler gewidmeten Ausgabe ausführlich über die feierliche Zusammenkunft der ungefähr 550 geladenen Gäste im Hôtel Continental zu Paris.⁶⁰ Ergänzt wird diese Darstellung durch den 40 Jahre später im *Mercure de France* erschienenen Artikel zur Genese und zum Selbstverständnis der Veranstaltung aus der Sicht des Dichters und Journalisten Mathias Morhardt, der 1895 als Sekretär des Festkomitees fungierte.⁶¹

Die Durchsicht der Ausführungen macht deutlich, dass beide Zeitschriften, *La Plume* ebenso wie der *Mercure de France*, in nicht unbeträchtlichem Ausmaß an der Umsetzung der Bankett-Veranstaltung beteiligt gewesen sein müssen. Zumindest wird im Bankett-Artikel der *La Plume* darauf hingewiesen, dass die Zeitschrift zusammen mit den Magazinen *Mercure*, *La Revue Blanche*, *Eremitage*, *Société Nouvelle*, *Idée Libre* und *Art et la Vie* für die Sammlung und Drucklegung der vielen Gedichte verantwortlich zeichnete, die dem Maler in einem eigens für den Festakt angefertigten Album feierlich durch Auguste Rodin verehrt wurden.⁶² Das ist keine Nebensächlichkeit, wenn man bedenkt, dass *La Plume* 1895 den Aufwand nicht scheute, zahlreiche dieser Gedichte in ihrer Sonderausgabe selbst abzudrucken, darunter auch das Huldigungsgedicht des

⁶⁰ LA PLUME 1895, S. 46.

⁶¹ Morhardt: BANQUET 1935, S. 499-531.

⁶² LA PLUME 1895, S. 47, 55.

Hauptvertreter des dichterischen Symbolismus, die *Hommage* Stéphane Mallarmés. Gerade aber dadurch hat die Zeitschrift, die als Sprachrohr der symbolistischen Bewegung bekannt ist, der literarischen Bewegung des Symbolismus für die allgemeine Verehrung und Anerkennung Puvis de Chavannes' eine zentrale Rolle zugeteilt.

Wie sehr dabei die Verlautbarung eines allgemein anerkannten Puvis de Chavannes' dem Hinweis auf Leistungen der symbolistischen Bewegung und ihrer journalistischen Organe dienen konnte, legt zumindest die Angabe von Brown Price im Zusammenhang mit der Bankett-Veranstaltung zu Ehren Puvis' nahe, wonach *La Plume* als Organisatorin von Künstlerehrenbanketten bekannt war, deren journalistische Dar- und Auslegung die Zeitschrift selbst besorgte.⁶³ Wenn demgegenüber deutlich wird, dass der Sekretär des Organisationskomitees und spätere Verfasser des Bankett-Artikels des *Mercure de France*, Mathias Morhardt, in *La Plume* nicht nur als Sekretär, sondern auch als einer der beteiligten Dichter des Geschenkalbums genannt wird,⁶⁴ dann darf jedenfalls mit einigem Recht von einer eigenwilligen Personalverquickung gesprochen werden, bei der Veranstalter und Berichterstatter nicht mehr ohne Weiteres auseinanderzuhalten sind. Dadurch gerät die Überlieferung zum Puvis-Bankett und mit ihr das Bild von der Bedeutung dieser Abendveranstaltung in eine zumindest bedenkenswerte Stellung, welche die Frage nach sich zieht, inwieweit es angebracht ist, dass die Forschung eine Darstellung des Bankettes verfolgt, die direkt an der Berichterstattung der genannten Zeitschriftenorgane orientiert ist.⁶⁵ Mit dieser Frage steht folglich auch die vermeintliche Berühmtheit des Banketts auf dem Prüfstand.⁶⁶

Unabhängig davon, wie weit sich der Einfluss der *La Plume* und des *Mercure de France* auf die Planung und Ausführung des Banketts erstreckt haben mochte, so wird in der Darstellung dieses Festes deutlich, dass man der Bewegung des Symbolismus den Verdienst für die Entdeckung einer unanfechtbaren

⁶³ Brown Price: PUVIS 2010, Bd. 1, S. 158.

⁶⁴ LA PLUME 1895, S. 55.

⁶⁵ Vgl. die Thematisierung des Banketts bei Brown Price, PUVIS 2010, Bd. 1, S. 155ff.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 158.

Verehrungswürdigkeit der Kunst Puvis de Chavannes' durch die verschiedensten Parteiungen anzurechnen gedachte. Denn bei der Darstellung der öffentlichen Huldigung Puvis' liegt ein zentrales Augenmerk beider Aufsätze auf einem Phänomen, welches man das Brunétière-Problem nennen kann.

Der 1849 geborene Schriftsteller und Literaturkritiker Ferdinand Brunetière war eine zu seiner Zeit durchaus umstrittene Persönlichkeit. Mit seinen "dogmatischen" Ansichten galt er den Zeitgenossen als ein "doktrinärer" und "autoritärer" Geist⁶⁷ und Vertreter eines sogenannten "gemäßigten Klassizismus", dessen Fundament vor allem die "Bekämpfung des naturalistischen Romans" gewesen sei.⁶⁸ Seine Beteiligung als Festredner auf dem Puvis-Bankett im Namen der Literaten stellte nach Auskunft beider Artikel eine Provokation der veranstaltenden, künstlerischen Mehrheit dar.⁶⁹ Brunetière erschien ihr durchweg als Gegner der eigenen Ansichten. Da sich die Teilnahme Brunetières jedoch ungeachtet einer solchen oppositionellen Mehrheit durchgesetzt hatte, entstand ein Konflikt, dem die Zeitschriften keine geringfügige Aufmerksamkeit schenkten.

Folgt man dem Abdruck der Festreden in *La Plume*, dann finden sich – nach der Ansprache des Ministers "für öffentliche Bildung und schöne Künste" –⁷⁰ zwei Reden einander oppositionell gegenübergestellt. Die erste stammt von dem 1814 geborenen Politiker und Schriftsteller Jules Simon und genoss, wie die Zeitschrift kenntlich macht, großen Beifall.⁷¹ Bei der zweiten Ansprache handelt es sich um den Beitrag Brunetières. Dieser sei, ganz im Gegensatz zum ersteren, von Protesten begleitet gewesen.⁷²

In dieser Darstellung des Gegensatzes von Simon und Brunetière erinnert die Zeitschrift an den alten, kunstkritischen Widerspruch, wie er seit Gautier und Castagnary zwischen Idealismus und Realismus in Hinblick auf Puvis' Kunst

⁶⁷ Augé (Hg.): *Brunetière (Ferdinand)*, in: NOUVEAU LAROUSSE 1897-1904, Bd. 2, S. 313.

⁶⁸ Ohne Verf.: *Brunetière, F.*, in: HERDERS KONVERSATIONSLERIKON 1903., Bd. 2, S. 252.

⁶⁹ LA PLUME 1895, S. 47, 48ff; Morhardt, MERCURE 1935, S. 508ff.

⁷⁰ LA PLUME 1895, S. 47.

⁷¹ ebd., S. 47.

⁷² ebd., S. 48-49.

geherrscht hat. Dabei verweisen nicht nur die Verfasser des Zeitschriftenbeitrages, sondern auch die Redner selbst immer wieder auf diesen tradierten Dissenz.⁷³

Doch umso überraschender muss dem Leser der Inhalt dieser beiden gegnerischen Reden erscheinen. Denn es lässt sich feststellen, dass in Hinblick auf die Betrachtung des gemeinsamen Gegenstandes, die Kunst Puvis', keine Uneinigkeit besteht. Faktisch führen nicht nur die beiden Gegner, sondern auch die übrigen Redner immer wieder dieselben Kriterien für die Qualität und Bedeutung der Kunst an. Die Ansprachen bieten dabei nicht nur sinngemäß dasselbe, sondern entsprechen sich bis hinein ins Vokabular. Der Minister Leygues, der Politiker Simon, der Schriftsteller und Kritiker Brunetière, der Künstler Bonnat sowie die beiden Vertreter der "*Vereinigung der Künstler Marseilles*",⁷⁴ Cazin und Aicard, beanspruchen ein und dieselbe Sichtweise auf die Kunst Puvis', bei der ein gemeinsames Repertoire von Leitbegriffen Verwendung findet. So rufen sie gleichermaßen, ob mehr oder weniger ausführlich, eine "*ideale*" "*Seelen*"-Malerei des "*Denkens*" an, eine Kunst der "*Beruhigung*" und des "*Traums*", die Verwirklichung von "*Poesie*", "*Idee*" und "*ewiger Schönheit*".⁷⁵ Auf diese Weise gerät der überlieferte Widerspruch seit Gautier und Castagnary unter den Vorzeichen dieser Einigkeit in einen Widerspruch mit sich selbst, da seine vermeintlich widersprüchlichen Vertreter alles andere unternehmen, als sich gegenseitig zu widersprechen.

Bezeichnend dafür ist, wie sich Mathias Morhardt, der schon in *La Plume* ausdrücklich als derjenige genannt wurde, der die Einbeziehung Brunetières durchgesetzt hatte,⁷⁶ 40 Jahre später im *Mercure de France* über das Brunetière-Problem äußerte. Angesichts der Empörung des Dichtergenossen und kollegialen Mitglieds des Organisationskommités Catulle Mendès,⁷⁷ der auch als zeitweiliger Ehemann einer Tochter Théophile Gautiers bekannt ist,⁷⁸ verteidigte Morhardt die

⁷³ LA PLUME 1895: siehe in der Rede von Leygues, S. 47; am Ende der Rede von Simon, S. 48 und indirekter auch in der Rede Brunetières, S. 49f.

⁷⁴ ebd., S. 51.

⁷⁵ ebd., S. 47-51.

⁷⁶ ebd., S. 48.

⁷⁷ Morhardt, MERCURE 1935, S. 510.

⁷⁸ Augé (Hg.): *Gautier (Théophile)*, in: NOUVEAU LAROUSSE 1897-1904, Bd. 4, S. 791.

Beteiligung Brunetières mit folgenden Worten: *"Es war Brunetière höchstpersönlich, der darum bat, das Wort ergreifen zu dürfen. Puvis de Chavannes, das Komitee und Rodin haben beschlossen, stattzugeben. Darüberhinaus ist zu sagen, dass wir beabsichtigten, dem großen Künstler eine so einstimmige Huldigung wie nur möglich zu bereiten. Es ging nicht darum, eine Schlacht zu gewinnen. Die Gegner selbst kamen, um sich unter unsere Banner zu begeben. Konnten wir denn einen umfassenderen Sieg erwarten?..."*⁷⁹

Für Morhardts symbolistische Partei, der jener Gautier-nahe Dichter Mendès angehörte, lag die Lösung des alten Kritikerkonfliktes also in einer allgemeinen Einigkeit, wie sie nur durch die selbsteingestandene Niederlage der Partei Brunetières gegenüber den Vertretern des Symbolismus und damit gerade nicht durch die Auflösung, sondern die Aufrechterhaltung des alten Parteienkonfliktes zustande kommen konnte.

In dieser ganz eigenen Widersprüchlichkeit tritt der Symbolismus nur an die Stelle des früheren, angeblich rein Puvis-bejahenden Gautier-Idealismus. Morhardt konnte die Einigkeit nur in der Unterwerfung unter seine Vorstellung von Idealismus erreichen. Dadurch wird die eigene sieghafte Erhöhung im Bild einstimmiger Anerkennung Puvis' genau zu dem, was in allen Reden das zentrale Kriterium der Kunst Puvis' darstellt, ein idealistischer *"Traum"* von der Realität.

Das ist umso verwunderlicher, als die Feindseeligkeit dieser Partei gegenüber Brunetière ausgerechnet einem Manne galt, der als *"Klassizist"* gerade die *"Bekämpfung des naturalistischen Romans"* vertreten habe und in seiner Festrede unter Buhrufen der Symbolisten dieselbe idealistische Auffassung zu Puvis' Kunst äußerte, wie sein Gegner Simon unter Beifall. Denn auch für den Außenseiter Brunetière ist die Bewunderung für Puvis eine Vereinigung der unterschiedlichsten Herkünfte,⁸⁰ wie sie für den Minister eine Einigkeit jenseits

⁷⁹ Morhardt, MERCURE 1935, S. 511.

⁸⁰ Brunetière, in: LA PLUME 1895, S. 49: *"Und deshalb, werter und illustrer Meister, sind wir heute Abend in großer Zahl von allen Seiten des Horizonts herbeigeeilt, dich zu umgeben."*

des alten kunstkritischen Kampfes⁸¹ und für Simon eine Union der "*Realisten und Idealisten*"⁸² darstellt.

Da aber diese Einschätzung gerade von der Sichtweise einer "*Ideen*"-Kunst Puvis' getragen ist, die ganz im Sinne Gautiers "*Idee*" und "*Poesie*" zur Opposition gegen den groben Realismus verquickt,⁸³ so gerät die Einigkeit der gegensätzlichen Parteienvertreter zu ihrer gemeinsamen "*Traum*"-Vorstellung, in deren Widersprüchlichkeit sich schon Gautier und Castagnary einig waren.

Dass dieser "*Traum*" des Symbolismus so auffällig und konstant "*Poesie*" sein soll, versteht sich nämlich erst, wenn man den großen Stellenwert bemessen kann, der den Huldigungs-Gedichten und ihrer Zusammenfassung zu einem Geschenk-Album bis heute zukommt. Morhardt selbst, der Sekretär des Organisationskomitees der Veranstaltung, steht in der Liste der beteiligten Dichter, wenngleich sein Beitrag in *La Plume* nicht unter den auserwählten Poesien erscheint. Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass die Poeten den Rednern in genau der gleichen Weise bis ins Vokabular hinein folgen, wie die Redner zuvor dem "*Traum*" von "*Poesie*" Gautiers nacheiferten. Höhepunkt der daraus resultierenden sprachlichen Einstimmigkeit ist das Gedicht des Symbolisten Stéphane Mallarmé, das unter dem Titel *Hommage* in seiner dritten Strophe die zentrale Persönlichkeit seines Gegenstandes "*Puvis de Chavannes*" wie folgt umkreist:

⁸¹ Leygues, in: LA PLUME 1895, S. 47: "*Puvis de Chavannes wurde angefochten. Heute erhält er einstimmige Ehrbezeugungen.*"

⁸² Simon, in: LA PLUME 1895, S. 48: "*Junge und Alte, Realisten und Idealisten, die ganze Welt ist gekommen, Ihnen den Tribut ihrer Ehrbezeugungen zu zollen.*"

⁸³ Gautier, ABECEDAIRE 1861, S. 103-104: "*Dieser junge Künstler [Puvis, Anm. d. Verf.] ist, in einer Zeit des Prosaischen und des Realismus, auf natürliche Art und Weise heroisch, episch und monumental, (...)*"; und zum Gemälde Bellum: "*Es ist die Idee selbst, wahrnehmbar gemacht mit einer einzigartig poetischen Kraft.*"

"(...)

O solitaire Puvis

De Chavannes

jamais seul

(...)"⁸⁴

Es ist jene zentrale Stelle, wo Mallarmés Gedicht sich nach diversen verschleierte Anspielungen auf das Werk des Malers schließlich auf die dichterisch grundlegendste Auseinandersetzung mit seinem Gegenstand, die sprachliche Tatsache des Namenszuges des Künstlers einlässt. Vielleicht ist es gerade deshalb jene Stelle, wo die weitgehend ungenaue Übersetzung ins Deutsche von Carl Fischer am wenigsten irrtümlich wiedergibt:

"(...)

Unverstandener Puvis

De Chavannes

nie allein

(...)"⁸⁵

Denn "unverstanden" bleibt allein ein "solitärer" Puvis de Chavannes, der "nie allein" sein kann, weil er in einem Widerspruchsgebilde so unverständlich wird, dass auch seine Verschriftlichung keinen Sinn mehr aufschließt.

Nicht umsonst hat gerade der Mallarmé-Forscherin Doris Haas die eigene Ausgangsfragestellung nach Mallarmés "Flucht aus der Wirklichkeit"⁸⁶ so grundlegende Schwierigkeiten bereitet, dass sie ihre Frage nur durch die Wiederholung der Fragestellung zu beantworten vermochte. Denn aus der *Hommage* zieht die Autorin einen widersprüchlichen Schluss, der bis auf die Lösung ihrer Ausgangsfragestellung hin nachzuverfolgen ist. So schreibt sie in Beziehung auf das hier betreffende Gedicht: "Zukunft als endlose Zeitspanne, als Zeitlosigkeit, die nur einseitig begrenzt ist und ins Unendliche reicht, wird ebenso

⁸⁴ Mallarmé: *Hommage*, in: LA PLUME 1895, S. 57; siehe auch: MALLARME/ŒUVRES COMPLETES 1998, Bd. 1, S. 40 und S. 1199.

⁸⁵ Mallarmé/Fischer (Hg.): SÄMTLICHE GEDICHTE 1984, S. 136 und 137.

⁸⁶ Haas: MALLARME 1970.

wie die entgegengesetzt in unerschöpfliche Vorzeiten gehende Vergangenheit positiv gewertet."⁸⁷

In Folge eines derart "positiven" Widerspruchs einer sich selbst "entgegengesetzten" Zeitlichkeit gelangt die Untersuchung der Ausgangsfrage nach der "Flucht aus der Wirklichkeit" in Hinblick auf die gesamte Mallarmé-Dichtung schließlich zu folgendem Endergebnis: "Es geht also um die Dynamisierung, um die Aufrechterhaltung des Fluchtelementes, um die Wahrung des 'thematischen Impulses', damit die 'menschliche Freiheit', die nur in ihrer Opposition zur Unfreiheit Bestand hat und Ausdruck findet, sich manifestieren kann. Es fragt sich, ob die Kunst in ihrem Befreiungsstreben soweit gegangen ist, dass sie sich selbst aufgehoben hat, dass sie sich selbst den Boden der Auseinandersetzung entzogen hat."⁸⁸ Haas gelangt dadurch in eine Paradoxie. Die abschließende Antwort auf ihre Ausgangsfragestellung zur Dichtung Mallarmés ist selbst zur Frage an Ihren Leser geworden. Dadurch stellt die Autorin im Moment des Antwortens auf die Ausgangsfragestellung ihrem Rezipienten die Frage, inwieweit sich die Dichtung Mallarmés womöglich selbst die Grundlage ihrer Existenz entzogen haben könnte. Da sie damit eine Frage stellt, deren Beantwortung durch den Leser nicht nur für die Existenz der gesamten Dichtung Mallarmés, sondern im selben, fundamentalen Maße für die Ausgangsfrage der Forscherin von Bedeutung ist, kehrt die Autorin in ihrer abschließenden Antwort, das heißt in der Frage an ihren Leser, zur grundsätzlichen Hinterfragung der Dichtung Mallarmés und ihrer eigenen These zurück.

Diese Paradoxie spiegelt im Großen ihrer Studie wider, was sich im Hinblick auf die Einschätzung der *Hommage* im Kleinen anzeigte. Dort fand Haas den Widerspruch von Zukunft und Vergangenheit unter dem verbindenden Element der "endlosen Zeitspanne" vor. Demnach lässt sich die Paradoxie bei Haas mittels der *Hommage*, wie sie Puvis' Kunst als Paradoxon aus Einsam- und Geselligkeit im Namenszug des Künstlers fassen will, auch auf Mallarmés Verhältnis zu Puvis' Malerei übertragen, da die abschließende Frage der Autorin ihren Leser

⁸⁷ Haas: MALLARME 1970, S. 124-125.

⁸⁸ ebd., S. 161.

und damit einen jeden aktuellen Rezipienten zur Beantwortung der unter anderem in *Hommage* gefundenen Paradoxie in die Pflicht nimmt.

Es lässt sich daraus folgern, dass der sogenannte "*thematische Impuls*", wie ihn Haas aus Mallarmés Dichtung herleitete, im Ergebnis zur "*Aufrechterhaltung des Fluchtelementes*" geführt hat, mittels derer die Autorin fragend zu ihrer Leserrezption gelangt ist und dadurch die Kunst Puvis' im Auge der Dichtung Mallarmés zu einer ebenso dem Leser zufliehenden Fragestellung, wie seine Malerei zu lesen sei, erklärte.

Das bedeutet, dass die Haas'sche These in der Befragung ihrer Leser zum eigenen Thesenansatz nur in Mallarmés "*Fluchtelement*", und damit auch nur in seiner "*Flucht aus der Wirklichkeit*" seines Kunstgegenstandes in *Hommage* zurückkehren kann. Sobald aber dieser Kunstgegenstand des Gedichtes ein gegenseitiges Sich-Widersprechen von Einsam- und Geselligkeit sein soll und der Namenszug dabei in seine Bestandteile "*Puvis*" und "*De Chavannes*" auseinanderfällt, flieht auch der Zusammenhang und die Gegenwart des Malers als Fragwürdigkeit heutiger Leserbeantwortung zu. Es fragt sich also, wie Puvis' Kunst wirklich zu lesen sei, damit künftig nicht die zerstörerische Aufspaltung seines historisch als Einheit überlieferten Namenszuges das Ergebnis wird.

Denn in diesem Augenblick liegt die Antwort, zu der jeder schreibende Rezipient – auch der Verfasser der vorliegenden Studie – verpflichtet wurde, darin, dass sich alle Sprache selbst schreibend immer auch als Lesen rezipieren muss, damit sie sich aus eigener Widersprüchlichkeit im Schreiben über den Kunstgegenstand zum Lesen ihres

"(...) *Puvis*

De Chavannes

(...)"

umwenden kann.

Aus diesem Grunde darf abschließend festgehalten werden, dass in der Forschung zu Puvis' Ehrenbankett bislang noch nicht das gelesen wird, was dazu geschrieben steht. Deshalb auch findet man den Zusammenhang von Puvis' Malerei und Mallarmés Dichtung nicht in den von Brown Price vorgeschlagenen

"Abwesenheiten", dem "Unausgesprochenen" und der "Leere",⁸⁹ sondern vielmehr in der Tatsache, dass in diesem Bankett und seiner Dichtung ein Widerspruch zu lesen ist, der dem Dichten Mallarmés den Zusammenhang des Puvis-Werkes gegenüberstellt.

Betrachtet man schließlich unter all den abgedruckten, gleichartigen Verehrungsbezeugungen der Festredner des Banketts in *La Plume* die Wiedergabe der kurzen Ansprache Puvis de Chavannes',⁹⁰ dann sieht man die Rede des Malers dadurch hervorstechen, dass sie die Widersprüchlichkeit als einzige zum offenen Bekenntnis macht. Durch dieses Eingeständnis wird Puvis zum einzigen des Festes, der schon an sich selbst begreift, dass nicht zu fassen ist, wie sich unter die Freude über die einstimmige Verehrung doch im selben Augenblick die Befürchtung mischen mochte, dass dieses Lob dem eigenen Wirken noch vor seinem Tod das Ende bereiten könnte.

⁸⁹ Siehe die Diskussion des Mallarmé-Gedichtes im Zusammenhang mit dem Bankett bei Brown Price, PUVIS 2010, Bd. 1, S. 155-156.

⁹⁰ Puvis de Chavannes, in: LA PLUME 1895, S. 51.

Sadakichi Hartmann und die wachsende Bedeutung der englischsprachigen Kunstkritik

In dieser Zeit des reifen Symbolismus, ab Mitte der 1890er Jahre, beginnt sich ein über Frankreich hinausgehendes, vor allem amerikanisches Interesse an Puvis de Chavannes zu regen, das unter anderem mit der 1895 installierten Treppenhausdekoration des Künstlers in der Boston Public Library verknüpft sein dürfte.⁹¹ Der *"Veteran von über 70 Jahren"*⁹², wie der amerikanische Kunstkritiker Kenyon Cox Puvis nannte, war damit ein international besprochenes Phänomen geworden. Eine Vermehrung kunstkritischer Beiträge in englischer Sprache war die konsequente Folge, was nach dem Tod des Malers für die aufkommende Wissenschaft in englischer Sprache bedeutsam werden sollte.

Es fällt auf, dass die englischsprachige Kunstkritik in erster Linie nicht danach strebte, etwas Neues zu erarbeiten. Vielmehr suchte sie einen möglichst nahtlosen Anschluss an die französische Tradition zu erreichen.⁹³ Beispielhaft dafür ist der 1894 in *The Art Critic* erschienene Artikel des amerikanischen Schriftstellers Sadakichi Hartmann, dem die Betrachtung des Gemäldes *Le Pauvre Pêcheur* anlässlich eines Paris-Besuches vorausging.⁹⁴ (Abb.11)

Hartmann beginnt, ähnlich wie schon Huysmanns, mit der Darstellung seiner inneren Zerrissenheit gegenüber dem Gemälde: *"Am Anfang lachte ich auch über das so verdrießliche Kolorit und die archaische Zeichnung und machte Witze aufkosten des armen Fischers, der sich sein Schicksal so zu Herzen nimmt, und seiner Frau, die unter diesen Umständen sicherlich etwas anderes zu tun haben sollte, als Blumen zu pflücken. Doch wann immer ich die Galerie wieder besuchte, so konnte ich mir nicht erklären, wie es kam, dass ich noch länger vor dieser Leinwand stand als jeder andere; und nachdem ich Paris verlassen hatte, gewann sie immer mehr Macht über mich. Kaum eine Woche verging, dass sie mich nicht*

⁹¹ Vgl. dazu Brown Price, PUVIS 2010, Bd. II, S. 369 ff.

⁹² Cox: PUVIS 1895/1896, S. 563.

⁹³ Siehe hierzu auch die Übersetzungen französischer Kritiken ins Englische, wie diejenige von Roger Ballu durch E. Caldwell: PUVIS 1895.

⁹⁴ Hartmann: PUVIS 1894; zur Identität Hartmanns, der auch unter Pseudonymen veröffentlichte, vgl. Brown Price, PUVIS 2010, Bd. I, S. 236.

in meinen Alpträumen heimsuchte mit ihren schlammigen und kalkigen Farben."⁹⁵ Charakteristisch für Hartmann ist, dass er seinen Zeilen eine unausgesprochene Vorstellung von Normalität zugrundelegt, von der er, trotz gegenteiliger Impulse, nicht ablässt: *"Die vage und doch erhabene Idee dieses Bildes, seine grobe, übertriebene Einfachheit und sein exzentrischer Individualismus hat mit Sicherheit einige Faszination für jedermann."*⁹⁶ Unter stillschweigender Voraussetzung der positiven Qualität des Normalitätsstandards seiner selbst, relativiert der Autor jede Feststellung eines Vorteils der Malerei sogleich um ihre Abwertung. Dabei oszilliert er gegenüber der Kunst Puvis' zwischen Anziehung und Abweisung. Alles Lobenswerte steht damit zugleich im Verdacht der Abnormität. Die *"erhabene Idee"* ist *"vage"*, der *"Individualismus"* *"exzentrisch"* und die *"Einfachheit"* *"grob"* und *"übertrieben"*.⁹⁷ Dabei begegnet man der diffusen Widersprüchlichkeit Gautiers ebenso wieder, wie dem empirisch-harten Tonfall Castagnarys.

Dadurch spiegelt sich in den begrifflichen Widerspruchspaaren der jeweilige innere Widerspruch der beiden gegensätzlichen Vorbilder hindurch. Schon Gautier bedurfte zur Hervorhebung seiner idealistischen Begrifflichkeiten der Negativfolie der realistischen Antibegriffe. Wenn Hartmann aus der Paradoxie seiner Auffassung heraus in einen neuen Ansatz der sprachlichen Abstraktion findet, dann hat er damit das Vorbild Gautiers zugunsten einer Castagnary'schen Argumentation verlassen und spiegelt den großen Widerspruch der beiden Gegner in ihren jeweils persönlichen hinein.

Tatsächlich wendet sich Hartmann, nachdem er die Gegensatzbegriffe Gautier'scher Prägung kontrastiert hatte, einer wesentlich empirischer anmutenden Argumentation zu, die an Castagnarys Kritik der Maltechnik und den dazu erforderlichen Abstrahierungsvorgang erinnert. Die Bedeutung Puvis' erhält Hartmann jetzt *"nur aus den Eigentümlichkeiten seiner Technik"* und damit aus

⁹⁵ Hartmann, PUVIS 1894, S. 30.

⁹⁶ ebd.

⁹⁷ Vgl. dazu auch die Äußerung bei Cox: PUVIS 1895/1896, S. 565-566: *"(...) es mag einem nachgesehen werden, wenn man sich fragt, ob der Prozess der Vereinfachung und Weglassung nicht zu weit gegangen ist (...) wir vermissen den Charme des Details und die Verfeinerung der Form."*

dem, was "(...) *jenseits der Domäne der Malerei liegt.*"⁹⁸ Dieser tradierte Widerspruch in empirischer anmutender Gestalt führt den Autor tiefer in die Paradoxie: "*Farbe zu erhalten, nichts als Farbe, das ist Chavannes' oberstes Ziel.*" Denn Puvis "(...) *ist wirklich ein Fanatiker der Farbe, der keine Grenzen in seinem Werk kennt, außer die Grenzen der Farbe selbst.*"⁹⁹

Allerdings, so Hartmann, münde dieses technische Drängen nach purer Farbe in die Etablierung bestimmter, leitender "*Farbmotive*", die das dargestellte Sujet vollkommen bestimmen würden, so dass ein allgemeiner Grauton erreicht werde, der jene "*Farbmotive*" wiederum völlig abdämpfe. Ziel dieser paradoxalen Vorstellung einer Farbverabsolutierung bis in ihre "*eintönige*", graue Farblosigkeit hinein sei die Ausschaltung der "*Realität*" sowie die Hervorrufung von "*Träumerei*", das heißt derjenige symbolistische Zustand, von dem die Betrachtung, ganz im Gegensatz zu sich selbst, "*alpträumend*" ausgegangen war.¹⁰⁰

So schließt sich der Kreis der positiv gemeinten "*Traum*"-Argumentation bei ihrer negativen Ausgangsposition des "*Alptrausms*". Puvis "(...) *kümmert sich nicht darum, eine Geschichte zu erzählen oder eine Impression zu vermitteln, sondern zielt darauf ab, dem Betrachter Träumerei abzunötigen, bei ihm eine Gedankenassoziation hervorzurufen, die unvermeidlich ist beim Erblicken gewisser Farben.*"¹⁰¹ Einzelne Figuren würden dadurch "*bedeutungslos*".¹⁰² Das Sujet löse sich in reine "*Farbflecken*"¹⁰³ und "*Farbmotive*" auf, die, als allgemeines Grau, ganz "*unvermeidlich*" eine "*Gedankenassoziation*" im "*Traum*" hervorrufen sollen,¹⁰⁴ und dies in einem "*Traum*", der seinerseits ganz unweigerlich – wider den Willen Hartmanns – ein Sujet und mit ihm eine Bedeutung genannt werden muss.

⁹⁸ Hartmann, PUVIS 1894, S. 30.

⁹⁹ ebd.

¹⁰⁰ ebd., S. 31.

¹⁰¹ ebd., S.30.

¹⁰² ebd., S. 30.

¹⁰³ ebd., S. 31.

¹⁰⁴ ebd.

Damit ist auch die empirische Formulierung in den überlieferten Gegensatz überführt worden. In der Abwendung von der "vagen" und dennoch "erhabenen" "Idee" gelangte Hartmann in ihre Verbindung mit dem erzählenden Satzgefüge der "vagen und doch erhabenen Idee", dessen weitere dramatische Entwicklung in immer deutlicher "grober" und "übertriebener" Weise die eigene "Einfachheit" in seinem "exzentrischen Individualismus" wiederfand, der am Ende seiner Argumentation nurnmehr der Ausgangspunkt seines "Alptrausms" ist.

Daher ist es nicht verwunderlich, dass Hartmann am Ende der eigenen Kritik die Lösung seines bedrückenden "Traum"-Zustandes dem Rezipienten seines Textes überantwortet, wenn er hinterfragend äußert: "*Ob Chavannes' Freskos eines Tages den Beginn einer neuen Kunst der Malerei repräsentieren werden, kann ich nicht sagen, aber ich glaube fest daran, dass diese eine der Phasen ist, die eventuell zu einer neuen Kunst führen werden.*"¹⁰⁵

¹⁰⁵ Hartmann: PUVIS 1894, S. 31.

IV) Von der zeitgenössisch-kritischen zur
historisch-wissenschaftlichen Betrachtung der Puvis-Malerei

1) *Zur Bedeutung der beiden Monographie-Ausgaben Marius
Vachons für die Entwicklung der Forschungsperspektive nach
dem Tod des Künstlers 1898*

Nachdem auf diese Weise der Werdegang des kunstkritischen Diskurses zu Puvis de Chavannes im Hinblick auf die grundlegende Bedeutung für die Puvis-Monographie von Marius Vachon nachvollzogen werden konnte, ist in der dafür erforderlichen Konsequenz der chronologischen Darstellung das Datum der Erstauflage von Vachons kritischer Studie von 1895 erreicht. Es lässt sich deutlich erkennen, wie sehr dieser Puvis-Autor in die Tradition der Kunstkritik eingebettet war und dabei für die Zeit nach dem Ableben des Malers im Jahre 1898 wesentliche Grundlagen für eine historische Betrachtung geboten hat.

Von den Prinzipien idealistischer Kritik seit Gautier überzeugt, nutzte er doch ganz im Sinne seiner Zeit ein Vokabular, welches an die realistischen Konzepte Castagnarys erinnert. Es war die drängende Bewegungsverdeutlichung von "*Klarheit, Ausstrahlung, Streben, Aufschwung*", mit der Vachon auf recht anschauliche und realistische Weise den Leser im Ergebnis seiner Studie in eine idealistische Betrachtung von Puvis' "*unsterblicher Schönheit*" führen wollte.

Dies geschah dabei nicht an einer beliebigen Stelle des Textes, sondern in seinem Abschluss, mit dem sich Vachon die Überzeugung seines Lesers vom definitiv idealistischen Wesenszug der Puvis'schen Malerei versprach. So, wie sich dabei die "*unsterbliche Schönheit*" idealistischerweise aus ihrer realitätsfreudigen Bewegungskette abhebt, die nicht zufällig mit dem "*Aufschwung*" endet, in eben der gleichen Weise muss sich seine idealistische Überzeugung in gautier'scher Manier immer wieder von der Realität Castagnarys absetzen.

Das Erbe des gegnerischen Realisten ist damit die notwendige Negativfolie zur Abhebung der Schule Gautiers. Das widersprüchliche Bild, welches daraus für die

Kunst Puvis' resultiert, basiert folglich auf einer spiegelbildlich entsprechenden Paradoxie in der Auffassung Vachons von Kunstkritik, welche, wie im Folgenden zu zeigen ist, von der Forschung als historischer Standpunkt akzeptiert wurde.

In diesem Zusammenhang spielt 1898, das Todesjahr Puvis de Chavannes', eine nicht unwesentliche Rolle. Denn obwohl dieses Datum das eigentliche Ende der künstlerischen Entfaltung Puvis' markiert, hinderte es Vachon nicht daran, seine kritisch-monographische Erkenntnis von der "*unsterblichen Schönheit*" des Lebenswerkes aus der Betrachtung der Bostoner Dekoration und damit aus dem Status von 1895 herzuleiten und zwei Jahre nach dem Ableben des Künstlers im Jahre 1900 ein zweites Mal herauszugeben.

Diese konservative Haltung der Puvis-Kritik im Hinblick auf eine entstehende historische Perspektive spiegelt sich ab 1900 zunehmend in der gesamten, allmählich aus der Mode kommenden Symbolistenbewegung wider, deren zahlreiche Vertreter zur Vermeidung von Redundanz in diesem Rahmen nicht umfassend besprochen werden können.¹⁰⁶ Vor allem Maler-Theoretiker, wie Emile Bernard und Maurice Denis, sowie Kunstkritiker, wie Camille Mauclair sind hier zu nennen. Es handelte sich bei diesen um Repräsentanten einer jüngeren Generation, die nach der Jahrhundertwende, vor allem aber nach dem ersten Weltkrieg, im Rückblick auf ihre Jugend und die damit verbundene Puvis-Bewunderung eine Rechtfertigung für ihre ins Vergessen geratenen Ansätze suchten.

Kennzeichnend für diese Übergangsgeneration ist die Tatsache, dass sie im zunehmenden Verlust ihrer Zeitgenossenschaft mit Puvis eine historische Perspektive auf ihn mitvorbereitete, welche vollkommen aus der kunstkritischen Prägung ihrer Jugend gespeist blieb. Schon deshalb musste Maurice Denis seinem Puvis-Aufsatz von 1924, nachdem er das Erscheinen der späten Puvis-Werke bis 1898 noch miterlebt hatte, die eigentümliche Anmerkung vorausschicken: "*Ich*

¹⁰⁶ Es seien hier nur einige genannt: Ebe: DEKORATIONSFORMEN 1900, S. 55; Scheid: PUVIS 1907, S.53-54; Jean: PUVIS 1914, S. 154-157; Lechat: PUVIS 1920, S. 242-248.

habe Puvis de Chavannes nicht gekannt. Ich kann mich darüber nicht hinwegtrösten."¹⁰⁷

¹⁰⁷ Denis: PUVIS 1924, S. 5.

2) *Der Puvis-Aufsatz des Malers und Kunsttheoretikers Maurice Denis von 1924 als Übergangerscheinung zwischen Kritik und Forschung*

In Denis' Aufsatz *Puvis de Chavannes* zeigt sich ein deutlicher Zwiespalt zwischen Zeitgenossentum und Nachfolge an, sobald der Autor zu Beginn über den verehrten Maler schreibt: "Zu meiner Zeit galt er noch als Revolutionär, (...)", doch: "Die aktuelle Optik der jungen Malerschulen, der Kubisten und Post-Kubisten, hat die alten Blickwinkel dermaßen umgeworfen, dass Puvis de Chavannes heute nurmehr als überholter Akademiker gilt. (...) Mit einem Wort, er ist aus der Mode gekommen."¹⁰⁸

Denis sah sich offenbar selbst zwischen den genannten Fronten. Während er in der Vergangenheit den ins reaktionäre Antibild verkehrten "Revolutionär" Puvis erkennt, meint er auf der gegenüberliegend zukünftigen Seite die avantgardistischen Revolutionäre danach streben zu sehen, Denis' eigene Modernität vergessen und damit vergangen zu machen. Folglich begegnet man diesem Zwiespalt auch in Argumentation und Sprache.

Während Denis auf der einen Seite ganz den tradierten Ansichten der Symbolisten verhaftet bleibt, die in Puvis' Kunst "die Standarte (...) der Prozessionen ins Unendliche"¹⁰⁹ erkennen wollten, drängt es ihn auf der anderen Seite dem neuen Jahrhundert der technisch-konstruktiven "Kubisten" und "Post-Kubisten", und damit auch einer empirisch-technischen Anmutung seiner Sprache entgegen. Deshalb wird in seinen weiteren Ausführungen deutlich, dass er die Beweiskraft für das Symbolische und Ideale in einer zunehmend realistisch-haptischen Sichtweise zu fassen suchte. Auf diese Weise bereitete er zusammen mit anderen Vertretern seiner Generation den Grund für den Beginn der kunstwissenschaftlichen Perspektive wesentlich mit vor.

Der Autor definierte deshalb die vermeintliche Arbeitsmethode Puvis' wie folgt: "Um seinen Gedanken zu symbolisieren, um sein Gedicht zu schreiben, wendet

¹⁰⁸ Denis: PUVIS 1924, S. 10.

¹⁰⁹ Bernard: PUVIS 1903, S. 273.

Puvis de Chavannes eine eminent plastische Materie an. (...) Aber diese plastische Materie möchte Puvis so einfach, so generell, so gewöhnlich, ja wir können sagen: so banal wie nur möglich. Keine Tricks, keine Virtuosität, kein Geheimnis; sie ist weniger eine Materie als ein 'Material', (...)"¹¹⁰

Was sich in diesem Konzept darlegt, das ist das Ineinsfallen von behaupteter Vereinfachung im Werk Puvis' und tatsächlicher Simplifizierung der dazu notwendigen Sprache des Autors. Charakteristisch ist, dass Denis' konstruierte Kette von der "*Materie*" bis hin zum "*Material*" ihre Beweiskraft nicht im optischen Befund des malerischen Werkes findet. Die Begrifflichkeiten werden also nicht aus der Betrachtung der Gemälde abgeleitet, sondern behaupten sich vielmehr als rein sprachlogische Konstruktion. Angesichts der Abstraktion des Textes von seinem Vorbild zielt Denis auf eine umso greifbarere und sozusagen handwerklich zustandegebrachte Verwandlung der "*Materie*" ins "*Material*". Dabei geht er von der Sinnoffenheit des "*symbolischen Gedankens*" aus, dem wegen seiner plastischen Unschärfe das bekräftigende, jedoch idealistisch vage Synonym "*Gedicht*" zur Seite gestellt wird. Denis beginnt deshalb seine Argumentation in der Tradition des späten Zeitgenossen.

Da diese Bekräftigung den offenen Sinngehalt nicht zu fassen vermag, zieht Denis die "*Materie*" zu Rate, deren Vorstellung in einer Art und Weise ungenau bleibt, dass weder der Begriff "*Materie*" allein noch seine Steigerung zu "*plastischer Materie*" überzeugen können. Die zweifache Bekräftigung mit "*eminent plastisch*" scheint daher notwendig, gleicht allerdings den "*symbolisierten Gedanken*", wie er auch irgendein "*Gedicht*" sein könnte, zu indifferenter Widersprüchlichkeit aus. Denis' Argumente beiben daher sichtlich zwischen Geistigem und Leiblichem offen und sind darin zwischen Idealem und Realem unentschieden.

Der Autor, den Widerspruch meidend, beginnt deshalb die eben produzierte plastische Schärfe des Materie-Begriffs sprachlich aufzulösen und eine "*Materie*" zu unterstellen, die der Maler "*so einfach, so generell, so gewöhnlich, ja wir können sagen: so banal wie nur möglich*" gehabt haben wollte. Für diese Abstrahierung vom plastischen Materie-Begriff muss sich Denis also der

¹¹⁰ Denis, PUVIS 1924, S. 6.

sprachmateriell äußerst aufwendigen Reihung synonymer Begriffe bedienen, welche gerade die sinnliche Qualität dieses neuen Materie-Begriffes im Zuge ihrer angestrebten Entleiblichung zu immer größerer Sinnlichkeit und plastischer Anschaulichkeit steigert. Folgt der "*Materie*" dabei zunächst die allgemeine und schwache Qualifizierung "*einfach*", die sich schon in "*generell*" körperlich zu konkretisieren beginnt, so profanisiert sich das Ideale dieser Vorstellung in der folgenden Konkretisierung des "*gewöhnlich*", das im Moment größter Ideal-Aspiration des Autors folgerichtig ins grobe "*banal*" entladen und körperlich erniedrigt werden muss.

Bevor dieser letzte Schritt sich allerdings vollzieht, schaltet Denis das retardierende Moment des "*ja wir können sagen:*" ein, in dem sich der aufgestaute Druck seiner Abstraktionsleistung zu einer besonders deutlichen, leiblichen Sprachspannung bündelt, die im Greifenwollen seines höchsten und abstraktesten Erkenntnismomentes nicht zufällig die körperlich tiefste und schroffste Bedeutung, die '*Banalität*', erfasst.

Von der neuerlich errungenen Widersprüchlichkeit zu argumentativer Umkehr angehalten, kehrt Denis seine bisherige Reihung in die Kette der Verneinung von "*Tricks*", "*Virtuosität*" und "*Geheimnis*" um. Auffälligerweise schnürt sich diese neue Kette plastisch noch dichter um das Bedürfnis nach einem einzigen Zusammenhang und ist dabei doch nur die doppelte Umkehrung des Vorherigen. Denn die von der "*Materie*" ausgehende und bis zur '*Banalität*' reichende Vorstellung war im Gegensatz dazu eine positive Satzkonstruktion ohne Verneinungen, das heißt, ein Satz, der gute Qualitäten dadurch als eine Verbesserung suggerierte, dass sie unter Zunahme der Satz-Leiblichkeit immer negativer, eben "*banal*" wurden.

Dabei vollzieht sich ein bezeichnender Wechsel. Derart wie das "*einfach*" zu positiver Steigerung auf die positiv "*eminent plastische Materie*" negativierend folgte, so fügt sich an das letzte und negativste Glied dieser positiven Reihe des "*banal*" der noch negativere Begriff des "*Tricks*" an, der in einer durchwegs negierten Reihe zunehmend positiver Begriffe solange immer bessere Schlechtigkeit unterstellt, bis diese sich im abschließenden "*Geheimnis*" nahtlos

an die unscharfe Ausgangsbedeutung des zu "*symbolisierenden*" "*Gedankens*" anschließt. Dadurch wird auch die Verneinung des "*Geheimnisses*" in den positiven Vorgang des zu "*symbolisierenden*" "*Gedankens*" überführt.

Dabei stellt die Verneinung des "*Tricks*" in der Reihenfolge von der "*eminent plastischen Materie*" des zu "*symbolisierenden*" "*Gedankens*" bis hin zum positiven Gipfel des "*banal*" den negativen Höhepunkt zwischen den beiden Reihen dar, der in seiner Verneinung des "*kein*" wiederum zum Guten relativiert wird. Die positiv gemeinte Verneinung erhält dadurch eine ausgleichend starke Negativbedeutung zugeteilt, die die gesamte positive Erleichterung der zweiten Reihe bis hinauf ins "*Geheimnis*" negativ in die Sinnoffenheit des Ausgangsgedankens hinein auflöst. Daraus folgt für die abschließende Geheimnislosigkeit der "*Materie*", dass sie viel "*weniger*" ist als das.

Denn mit dem letzten Satz des Gedankens löst Denis alles Streben nach idealer Auflösung gerade im leiblichen Begriff des "*Materials*" auf und überführt den "*Traum*" in die Realität seines Schreibens. Dadurch wird die "*Materie*" zum "*banalen*" "*Material*" und ist in der argumentativen Bindung an diese dennoch genauso viel weniger als jene.

Schließlich versucht Denis den erreichten Widerspruch dadurch aufzuheben, dass er den allgemeineren und daher weiter assoziierten Materie-Begriff gegen den viel enger verstandenen Begriff eines bestimmten Materials eintauscht. Nur kann er in der Folge die spezifische Bestimmung des "*Materials*" nicht leisten, weil es diesem an festlegbarer Qualität eines begreifbaren Werkstoffes fehlt. Das liegt daran, dass er den Material-Begriff in einer sprachtheoretischen Fixierung eines ebenso losen Materie-Begriffes hält. Auf diesem Weg gelang dem Autor die Wandlung des Begriffes in sein Gegenteil nicht, weil der Materialbegriff auf dem Weg der ersten Abstraktions-Reihe vom Materiebegriff aus erreicht wurde, einer Reihe, die ihrerseits jedoch eine zunehmende Verleiblichung darstellte. Je mehr Denis die "*Materie*" in seiner Kette von qualifizierenden Attributen wortwörtlich '*banalisiert*', desto realistischer wird sie. Kaum ist also am Ende eine ideale Einfachheit von vollkommen realistischer Banalität erlangt, wendet sich die bislang positive Satzformulierung, die ohne Negationen auskam, in eine zweite

negative Gegenkette von durchwegs verneinten Nomen um. Auf diese Weise versucht der Autor die erreichte Leiblichkeit des "banal" gewordenen ersten Satzgefüges im zweiten zu verneinen, um dabei in dessen negierter Abstraktion bis hinab auf das "Geheimnis" gerade die Verneinung der Grundlage der eigenen Argumentation in der "eminent plastischen Materie" zu erreichen.

Denis nimmt sich also vor, über die eigene Sprache und ihre Grundlagen, wie sie in der "eminent plastischen Materie" liegen, hinauszusteigen und gelangt damit in die Plastizität des "'Materials'", das in seinem leiblichen Übergewicht über das Fehlen seiner qualitativen Bestimmung den Leser Denis' zum Widersprechen anhalten muss. Denn es ist nicht zu übersehen, dass das "'Material'" das einzige Wort ist, welches Denis in seiner Argumentation in Anführungszeichen setzt. In der Weise, wie er darin die Unbestimmtheit dieses Bestimmung verlangenden Begriffes nicht fassen kann, so ist es ihm auch unmöglich, sich über die individuellen Bedingungen und die Integrität der dazu angewandten Sprache hinwegzusetzen. Die Bestimmtheit einer Abstraktion von der "Materie" ins "'Material'" ist ihm selbst nur im übertragenen Sinne der Anführungszeichen und damit als reiner Wunsch- und "Traum"-Gedanke verständlich, der den Ausgangspunkt der eigenen Argumentation im nicht endgültig symbolisierten, sondern noch zu "symbolisierenden" "Gedanken" zum Ziel haben muss. Dadurch ist die "'Material'" gewordene "Materie" nur der "Traum" Denis', dem Leser hier und jetzt sein in Anführungszeichen gefasstes "'Material'" zur Auflösung zu übergeben.

In der weiteren Folge seiner Ausführungen sucht der Autor die Antwort in der materiellen Ausbreitung und technischen Stützung seines bisherigen Gedankengebäudes, wenn er weiter ausführt: "*Denkt man an die mysteriöse, unvorhersehbare, unanalysierbare Technik einer Figur Corots, so scheinen uns die materiellen Prozesse Puvis' mehr diejenigen eines Kunsthandwerkers denn eines Künstlers zu sein. Im Gegensatz zu so manchen Modernen, die nur Auge und Finger haben, machen hier Einbildungs- und Geisteskraft des Meisters die Werte*

der Malerei aus."¹¹¹ Die Mystik des Geisteskünstlers steht hier als fragmentiert Negatives einer begreifend umfassenden Technik des Handwerkers gegenüber. Dabei ist es gerade die *"Einbildungs- und Geisteskraft"*, die den Handwerker Puvis auszeichnen soll. Eine Lösung dieses Paradoxons verspricht sich Denis durch Einbeziehung der modernen Industrie: *"Ich gestehe, dass ich Puvis dafür danke, dass er versucht hat, mitten in der Phase des impressionistischen Empirismus, die Malerei zu industrialisieren. Die Malerei zu industrialisieren heißt im Grunde – so wie es die Alten verstanden – die Methode an die Stelle der Phantasie des Einzelnen und an den Platz des Herumprobierens der Autodidakten zu setzen. Es heißt die Tradition wieder auferstehen zu lassen. Es heißt eine Richtschnur nach der Vernunft und der Erfahrung einzurichten. Es heißt die normalen Bedingungen der Zusammenarbeit zwischen dem Meister und dem Schüler wieder aufzurichten und die Nutzung der unterschiedlichen Talente im Werk der Gemeinschaft wiederherzustellen."*¹¹²

Während der Begriff der *"Industrialisierung der Kunst"* an sich, das heißt in der ihm innewohnenden Pragmatik, auf die Massenproduktion der Zukunft vorausweist, leitet Denis daraus den Rückblick auf eine enge Vergangenheit der zunftgeregelten Werkstattbetriebe ab, der ihm gerade diejenige Modernität der Zukunft sichern soll, die er mittels seiner *"Industrialisierung"* aufgegeben hat: *"So bestehe ich auf der Tatsache, dass er ein moderner Maler ist. Er archaisiert nicht, er wiederholt nicht: er ist kein Ende, er ist ein Anfang."*¹¹³

Damit mündet die Lösung vom Unlösbareren des Widersprüchlichen immer deutlicher in eine Frage des Glaubens ein. Wo zu Beginn der zu *"symbolisierende"* *"Gedanke"* und das *"Gedicht"* die Fundamente der Vereinfachung der malerischen Mittel bildeten, da tritt jetzt der *"religiöse Wert des Werkes"* als Grundlage für eine industrielle *"Serienfabrikation des Ideals"*¹¹⁴ auf: *"Was den religiösen Wert des Werkes Puvis de Chavannes' und sein Beispiel anbelangt, welches für das Praktizieren in der geistlichen Kunst bewahrt werden*

¹¹¹ Denis, PUVIS 1924, S. 6-7.

¹¹² Denis, PUVIS 1924, S. 7.

¹¹³ ebd., S. 10.

¹¹⁴ ebd., S. 5.

*muss, so mögen wir diese doch vor allem in der Ergebung in sein Metier, in der Kargheit und Nüchternheit seiner Mittel suchen, (...)*¹¹⁵

Damit wird diese Malerei ohne "Tricks", "Virtuosität" und "Geheimnis", für Denis weit davon entfernt eine "mysteriöse, unvorhersehbare, unanalysierbare Technik" im Sinne Corots aufzuweisen, zu ihrer eigenen Gegendarstellung gewandelt: "Die psychologische Methode, der Kontakt mit der Natur, die Kargheit des Metiers im Werk Puvis de Chavannes' bezeugen intime Auseinandersetzungen, die man beinahe als mystische qualifizieren könnte."¹¹⁶ Schließlich handle es sich laut Denis um eine "Malerei als eine Funktion der Geisteskraft", eine "idealistische" Kunst,¹¹⁷ die erst jenseits ihrer selbst sich verwirklichen könne.

Auf diese Weise endet der Text Denis' mit folgenden Worten: "Vielleicht geht die idealistische Konzeption seiner Kunst sogar soweit, der Malerei die Mission zu erteilen, die spirituellen Wahrheiten zu unterrichten: So bin ich erstaunt, in der Erklärung, die Puvis seiner eigenen Dekoration der Sorbonne beigegeben hat, Folgendes zu lesen: 'Für mich stellt die Beredtsamkeit den höchsten Ausdruck der Kraft des menschlichen Geistes dar; der erste Platz ist der einzige, der ihr gebührt.' Noch vor der Philosophie, noch vor der epischen Dichtkunst! Welch Vertrauen in die Macht des Diskurses! Es ist bedauerndswert, dass die Katholiken niemals Herrn de Chenevières nacheiferten, der das Leben der Heiligen Genoveva im Panthéon beauftragte, und ihm nicht Mauern boten, um die Wahrheiten des Glaubens anzukündigen. Es gab in Puvis de Chavannes den Stoff zum großen christlichen Redner.

MAURICE DENIS."¹¹⁸

Mit diesen Worten flieht Denis, indem er das Materielle der Kunst Puvis' zugunsten eines "Ideals" zu verlassen suchte, aus der Materialität der dafür angewandten Sprache in diejenige des Künstlerzitats hinein. Es sind damit ebenso wenig seine eigenen Worte, in denen er den Ausstieg anstrebte, wie es die Malerei Puvis' ist, die dafür verantwortlich sein konnte. Vielmehr sind es die

¹¹⁵ ebd., S. 11.

¹¹⁶ Denis: PUVIS 1924, S. 11.

¹¹⁷ ebd., S. 12.

¹¹⁸ ebd.

vermeintlichen Worte Puvis' über diese Malerei, mit denen Denis den eigentlich letzten Schritt der grundlegenden Charakterisierung der Puvis-Malerei an das Jenseits seines Textes und damit an seinen Leser abtritt. Denis verlässt also die eigene Sprache noch bevor sich diese von sich selbst verabschieden konnte, weil sie, von ihm fortgestoßen, im zitierten Künstlerwort und damit in der Beziehung zum Kunstwerk der *Sorbonne* aufgefangen worden ist, in der die Beredtsamkeit schließlich doch ganz als eine den Leser ansprechende Malerei erscheinen muss. (Abb. 17)

Dadurch verkehrt sich die vorgebliche Huldigung in eine dem Autor selbst unbewusste Absage an die überzeitliche Bedeutung Puvis'. Nicht die aktuelle Wirksamkeit seiner Kunst, sondern die vergangene, weil nie verwirklichte Begabung zum "*großen, christlichen Redner*" ist das Ergebnis einer Studie, die das Wesentliche der Kunst Puvis' benennen sollte. Puvis bleibt für Denis daher allein der "*Traum*" vom großen Künstler, nicht seine wirkliche Umsetzung. Er vertritt somit die Auffassung, dass das Werk des Malers mit seinem Scheitern "*aus der Mode gekommen*" sei. Denn es habe laut Denis für Puvis die Chance zum "*großen, christlichen Redner*" gegeben. Am Ende dieser Chance auf das Rednertum und damit am Beginn der nutzbaren Zukunft seines Lesers steht jedoch in kapitalen Lettern einzig die Signatur des eigentlichen "*Redners*" "*MAURICE DENIS*". Mit seinem Namen setzt der Autor den entscheidenden, letzten Punkt hinter die Entdeckung einer verpassten Chance Puvis'.

Auf diese Weise zielt die behauptete Abstraktionsleistung des Künstlers von sich selbst ganz konsequent in die Verherrlichung der sprachlich beredten Abstraktionsleistung ihres Verfassers hinein. Die Herbeiführung des Jenseitigen in der Malerei wird nur zur Ablösung des Künstlernamens vom ungenutzten Redner-Talent und damit zur Abspaltung der abgesetzt und kapital gegebenen Namensunterschrift "*MAURICE DENIS*". In Puvis' Spiegelbild prallt sie von der Anmaßung des Redner-Stoffs zurück. Wenn "*MAURICE DENIS*" die letzten Worte der Herausarbeitung des ungenutzten Genies des Malers sind und alle Beredtsamkeit zum Namenszug des Autors ausfällt, dann fällt mit dem Puvis'schen Abfall von seiner eigentlichen Fähigkeit auch der Namenszug

"MAURICE DENIS" vom Sinn seiner Untersuchung ab. Dann hält man doch als Leser am Ende allein die Tatsache in Händen, dass er sich im "'Material'" Puvis' als zu "symbolisierenden" "Gegenstand" selbst großzuschreiben versuchte.

3) *Der Puvis-Aufsatz des Kunstschriftstellers Camille Mauclair von 1928 und die zunehmende Verwissenschaftlichung des kunstkritischen Vachon-Ansatzes*

Mauclairs Puvis-Aufsatz von 1928 teilt mit Denis' Text den Ansatz, die idealistischen Wurzeln mit einem von Castagnary herkommenden Erbe zu verbinden. Entscheidender Unterschied gegenüber Denis allerdings ist, dass Mauclair den monographischen Ansatz Vachons von 1895/1900 dabei unmittelbar aufgreift und ihm ein deutlich wissenschaftlicheres Gepräge verleiht.

Bereits die chronologische Gliederung des Stoffes leitet sich von Vachon her, weist aber mit dem Anhang einer Bibliographie, eines recht summarischen Werkkatalogs und eines alphabetisch geordneten Index erste, rudimentäre Grundzüge wissenschaftlichen Arbeitens auf, die allerdings auf das Außerhalb des eigentlichen Fließtextes beschränkt bleiben.

Für Mauclair stellt vor allem die Dekoration des Museumstreppenhauses von Lyon einen Beweis für dasjenige dar, was Puvis in seiner Kunst gesucht habe: *"In Lyon betritt die Kunst von Puvis aufs Entschiedenste die Abstraktion durch die Allegorie und deshalb ist es hier, wo man es ganz aus der Nähe zu lesen beginnen sollte, um es ganz zu genießen, hier, wo, mehr als andernorts, über 'das, was hinter der Leinwand ist' nachgedacht werden muss."*¹¹⁹

Der Satz fasst das ererbte Paradoxon paradigmatisch zusammen. Nicht nur soll darin der bekannte Gegensatz der Entfernung der Malerei von sich selbst in Richtung einer Verunsinnlichung durch "Abstraktion" ausgerechnet im sinnlichen Genuss des nahen Lesens gefasst werden. Vielmehr wird man als Leser förmlich dazu aufgefordert, diese Annäherung an die Entfernung der "Abstraktion" hinüber

¹¹⁹ Mauclair: PUVIS 1928, S. 60.

in die Ablösung der Sprache des Mauclair-Textes von der Zitierung dessen, "(...), was hinter der Leinwand ist" selbst abzuleiten. Es lässt sich also nicht allein konstatieren, dass sich Mauclair, wie bereits Denis, von den eigenen Worten zugunsten fremder verabschiedet. Vielmehr ist diese Zitierung zudem eine sinngemäß doppelte unter Rückbeziehung auf das Puvis-Brief-Zitat bei Vachon. Wie gezeigt wurde, hatte Puvis es darin für unnütz erklärt, ein Gemälde von hinten zu betrachten, "wo der Maler nichts versteckt hat."¹²⁰ Entscheidend daran ist, dass Mauclair nicht nur sinngemäß zitiert, was bereits Vachon zitiert hatte, sondern dass er damit die Aussage des Malers zu ihrem bewussten Gegenteil und somit zur Aufforderung seines Lesers verkehrt hat, nachdenkenderweise über "das, was hinter der Leinwand ist" ein abschließendes Urteil zu fällen, das Mauclair offensichtlich nicht fällen konnte. So wurde hier wiederholt, was Vachon bereits gegenüber seinem Freund vermochte, eine Verkehrung der Aussage Puvis' unter Beteuerung, dem Genie des Malers, wie es ausgewiesenermaßen dagegen sprach, zu folgen. So hat Mauclair einen fundamentalen Schritt für die Verwissenschaftlichung der kunstkritischen Perspektive vollzogen, weil er das Ziel der "Abstrahierung" und somit das "Jenseits" der Malerei zu einer wissenschaftlichen These und einem Forschungsvorhaben erklärte.

Dementsprechend aufschlussreich ist das Ergebnis dieses Textes. Mauclair erfüllt darin nicht die Anforderung seines Ansatzes, sondern stellt vielmehr die Frage, ob diese Kunst überhaupt jemals als eine solche verstanden werden könne. Folglich konnten seine abschließenden Kunstdefinitionen der "Ruhe" und des "Traums" für den Autor genau dann eintreten, sobald er die Verpflichtung zur Beantwortung seiner Ausgangsfrage an alle heutigen Leser abgetreten hatte.¹²¹

¹²⁰ Aus einem Brief Pierre Puvis de Chavannes' an Marius Vachon, in: Vachon, PUVIS 1895, S. 27-28 und in: Vachon, PUVIS 1900, S. 65-66.

¹²¹ Mauclair, PUVIS 1928, S. 156.

V) Die Etablierung der kunsthistorischen Puvis-Untersuchung

1) *Der Beginn der kunsthistorischen Betrachtung mit René Jullians Aufsatz von 1938 zur Bedeutung des Jugendwerkes des Malers*

Diese Umstände lassen verstehbar werden, wie der Kunsthistoriker und Museumskurator René Jullian in seinem Aufsatz von 1938 dazu gelangen konnte, Vachons Text die "nützlichste" Veröffentlichung unter den Arbeiten der "Historiker des Malers" zu nennen.¹²² Das Maclair'sche Aufgreifen des Vachon-Ansatzes in seiner Zuspitzung der idealistischen Abwendungsbewegung von den plastischen Grundlagen des malerischen Gegenstandes hin zu einem vermeintlich greifbar nahe liegenden, empirischen Desiderat der Forschung, ließ Vachon für die Nachfolger Maclairs, die immer weniger Zeitgenossen Puvis' sein konnten, wissenschaftlicher erscheinen, als er es seinem kunstkritischen Ursprung nach tatsächlich war.

Wie am Beginn dieser Arbeit bereits angedeutet, gibt die Tatsache, dass Jullian als erster in der Forschungsliteratur Vachon als einen Puvis-Historiker ansprach, einem jeden Leser die Mittel an die Hand, Jullian den ersten Puvis-Forscher zu nennen. Der Umstand, dass Jullian einen wissenschaftlichen Vorgänger anerkannte, macht seinen Aufsatz demnach zum Grundlagentext der heutigen Puvis-Forschung. Wesentlich dafür ist, dass er dabei nicht einen Historiker, sondern einen Kunstkritiker als Wissenschaftler betrachtete und damit den Beginn der heutigen Forschung auf die paradoxe Grundlagen der zeitgenössischen Quellen stellte.

Dabei ist auffällig, dass sich Jullians Aufsatz dem Jugendwerk Puvis' widmet. Der Autor ist damit der erste, der die gesonderte Betrachtung eines Schaffensabschnitts in die Puvis-Betrachtung einführte. Während seine Vorgänger entweder das Gesamtwerk oder einzelne Werke besprachen, interessierte sich

¹²² Jullian, PUVIS 1938, S. 238.

Jullian für diejenige Lebensphase, die am weitesten von seinem eigenen Autorenstandpunkt entfernt in der historischen Vergangenheit lag. Durch diese zeitliche Distanz zum Frühwerk des Malers, das ungefähr zwischen den späten 1840er und frühen 1860er Jahren anzusiedeln ist, wird Jullian tatsächlich zum ersten Puvis-Autor, der jegliche zeitgenössische Verbindungen zu seinem Untersuchungsgegenstand aufgibt. Auch dies ist ein wesentliches Argument für die Begründung seines Pionierstatus unter den Puvis-Historikern.

Betrachtet man sich den Inhalt der Studie, dann überrascht nach heutigen Wissenschaftsstandards das Überwiegen wertender Geschmacksurteile, die auf teilweise recht herbe Art und Weise die Kritik Castagnarys in Erinnerung rufen. Es fällt dabei ins Auge, dass Jullian an Puvis' Schaffen einen künstlerischen Makel und die Abhängigkeit von anderen Künstlern in den frühen Gemälden in den Vordergrund rückt,¹²³ als gälte es, die Huldigung der symbolistischen Vorgängerautoren geradezu sprunghaft durch eine recht zupackend kritische Unbestechlichkeit auszugleichen.

Demgegenüber ist vor allem interessant, dass Jullian sich dabei von seinen Vorgängern ebenso unerklärlich plötzlich absetzt, wie sich, nach Auskunft des Autors, das Spätwerk Puvis' von dem seiner Jugendphase abhebe: "*Diese Jugendwerke scheinen sich überhaupt nicht mit denen der Reife zu vertragen.*"¹²⁴ Dieses Jugendwerk kündigt die späteren Leistungen Puvis' keineswegs an.

Deshalb vermittelt Jullian einen konsequent nachteiligen Eindruck von dieser frühesten Schaffensphase, in der sich "*mehr Geschick als Persönlichkeit*" beweise:¹²⁵ "*So lässt sich der junge Puvis ganz nach Lust und Laune durch die verschiedensten Horizonte der Malerei tragen: er folgt widersprüchlichen Lehren und modifiziert bei jeder Gelegenheit seine Manier und seine Konzepte.*"¹²⁶ Damit führt Jullian für Puvis den Widerspruch der Schulen ein, in dem sich der Maler "*nach Lust und Laune*" hin- und herbewegt habe.

¹²³ Jullian, PUVIS 1938, S. 241-242.

¹²⁴ ebd., S. 244.

¹²⁵ ebd.

¹²⁶ ebd.

Puvis wird dadurch zu einem Künstler gemacht, der bereits in seiner Jugend in genau der gleichen Art und Weise widersprüchlich gewesen sein soll, wie es, nach Jullian, dessen gesamtes Schaffen in der vermeintlich unversöhnlichen Begegnung von Früh- und Spätwerk sei. Wenn durch diesen vorgeblichen Jugendeklektizismus Puvis', das heißt durch die Unterstellung seiner Nachlässigkeit, das Geniebild der kunstkritischen Vorgänger relativiert und auf den Boden der Realität zurückgestellt werden soll,¹²⁷ dann wird der innere Widerspruch des Jullian-Stoffes zum Wesen seines Widerspruches gegen die schriftstellerischen Vorgänger, die eben diesen Widerspruch in der Geburtsstunde der Puvis-Kritik mit Gautier und Castagnary bereits in ihrer eigenen Vergangenheit als Gegensatz ihrer Parteilichkeit für sich beanspruchten. Es handelt sich bei Jullian deshalb um einen Widerspruch gegen die Grundlage der eigenen Paradoxie.

Für Jullian gebühre es nur einem einzigen Werk der frühen Zeit, Leistungen der Reifezeit Puvis' anzukündigen, der Dekoration des privaten Speisesalons im Landschloss zu *Le Brouchy*. (Abb. 16) Es wird daran deutlich, dass der Autor im Frühwerk nur dort Vielversprechendes anzunehmen vermag, wo es sich um Wandmalerei handelt. Folglich muss Jullian den Gegensatz zwischen Jugend- und Reifewerk durch ein gegensätzliches Verhältnis geringwertiger Staffeleimalerei und bedeutungsvoller Wandmalerei stützen. Daraus resultiert allerdings die Schwierigkeit, dass letzterer Gegensatz den ersten so überkreuzt, dass mit *Le Brouchy* die gutgeheißene Wandmalerei ins wenig geschätzte Frühwerk gelangt.

Folglich muss der Autor das Geringwertige des Frühwerks im weiteren Verlauf seiner Argumentation nun auch im Gelobten der Wandmalerei von *Le Brouchy* vorfinden. Dadurch wird die Dekoration selbst zur neuen Zielscheibe des Zweifels. Auch in ihr erkennt Jullian schließlich den hiermit angedeuteten Widerspruch eines unentschiedenen Hin und Her zwischen "Realismus" und "jenem Pathos", das so charakteristisch für den "akademischen Eklektizismus" sei.¹²⁸ Puvis wird dadurch mehr und mehr zu einer fragwürdigen

¹²⁷ Jullian, PUVIS 1938, S. 244.

¹²⁸ ebd., S. 246.

Künstlerpersönlichkeit. Das eine Mal verrate er laut Jullian die Romantiker, ein anderes Mal die Realisten.¹²⁹

Der Autor, in dieser Paradoxie befangen, sucht in der weiteren Ausführung seiner Argumente Unterstützung bei der Technik des Malers und damit bei empirischen Fakten. Der rote Faden bleibt aber hierbei die Abwertung. Vordergründige Ergebnisse sind die Mängel und Widersprüche in der Farbgebung und Zeichnung, aus denen eine Abhängigkeit von gegensätzlichen Einflüssen anderer Künstler abgeleitet wird.

Während Jullian den Maler auf diese Weise in die Vielfalt der gegensätzlichen Prägungen fremder Künstler hinabsinken lässt, steigt ihm Puvis doch unterdessen umso mehr zu einem faszinierendem Phänomen vor das Angesicht: "*Wirklich eine seltsame Jugend, diejenige dieses Malers; spät zur Malerei gekommen und zunächst einmal, wie es scheint, mehr mit Arbeitseifer denn mit Genie begabt*"¹³⁰, seien dennoch "*bestimmte Studien*", "*ehrlich gesagt, bereits vollkommene Malereien, aber es ist richtig, dass Puvis sich noch suchte, (...) und er suchte sich sogar auf Wegen, die nicht dahinzuführen schienen, wo er später hingehen sollte.*"¹³¹ Diese unentschiedene Bewegung zwischen zwei Extremen wird dabei umso fragiler, als sie immer häufiger auf Einschübe zurückfällt, die das Hypothetische der Argumentation deutlich machen. "*Wie es scheint*" und "*schienen*" sind die Hilfskonstruktionen, die in ihrem Mangel an Überzeugungskraft zunehmend zu tragenden Säulen des Vorgehens aufsteigen.

Im Ergebnis kann der Autor daher lediglich erklären, dass er etwas erklären möchte: "*(...) betrachtet man die Werke der Reife, bekommen diejenigen der Jugend irgendetwas Paradoxales und die Entwicklung der einen aus den anderen geht durch eine Art sprunghafte Veränderung vor sich: unter dem Einfluss Chassériaus dreht sich Puvis an einem bestimmten Moment der dekorativen Malerei zu (...) und von da an befreit sich seine Kunst mehr und mehr von den Vorgängen der Jugend.*"¹³² In der "*sprunghaften Veränderung*", also einer

¹²⁹ Jullian: PUVIS 1938, S. 246.

¹³⁰ ebd., S. 248.

¹³¹ ebd., S. 248-249.

¹³² ebd., S. 250.

sozusagen von Zauberhand geschehenen Reifung Puvis' aus den Mängeln der Jugend, liegt für Jullian nicht nur die ungelöste Lücke, welche die Erbschaft der kunstkritischen Widerspruchsbegriffe "*Traum*", "*Ideal*" und "*Poesie*" antritt, sondern auch das Ergebnis seiner Studie.

Indem Gautier in seiner Kritik von 1861 mit der Auffassung schloss, dass es im Angesicht des Jugendwerkes Puvis' zu früh für eine Kritik seines Schaffens sei und er damit das Urteil über diese Kunst an eine Kunstkritik abtrat, die, ihm nachfolgend, das reife Werk erleben konnte, wird der Kunstkritiker Vachon, der in seiner Monographie das Lebensende Puvis' exakt umfasste, zum eigentlichen Hoffnungsträger der Kritik Gautiers. Vachon seinerseits hat dieses Erbe dadurch angetreten, dass er sich bewusst als Nachfolger Gautiers auswies.

Demnach ist die Rückbeziehung des Historikers Jullian auf den vermeintlich wichtigsten und damit ersten Puvis-"*Historiker*" ein Basieren auf dem Kunstkritiker Gautier, der, im Widerspruch zu Castagnary, die Lösung der Frage nach dem Wesen der Kunst Puvis' einer noch abzuwartenden, künstlerischen Entwicklung und mit ihr den kunstkritischen Nachfolgern überließ.

Folglich deckt Jullian daher mit der Rückbeziehung auf Vachon auch das Rückbeziehungsverhältnis Vachons zu Gautier in einer Weise auf, die Gautiers Zukunftsbeziehung auf Vachon offenbart. Da aber gerade diese Zukunftsbeziehung eines der frühesten Kunstkritiker Puvis' über Vachon als vermeintlich ersten "*Historiker*" auch eine Beziehung auf den tatsächlich ersten Puvis-Historiker Jullian ist, kann man sich in der Umkehrung dieses Jullian'schen Vergangenheitsbezuges auch der zukunftsweisenden Beziehung des Kunstkritikers Gautier auf den Historiker Jullian bewusst werden. Folglich wird Vachons Auffassung Puvis' als Paradoxon von Vergangenheits- und Zukunftsbeziehung zum Spiegelverhältnis der jeweiligen Widersprüche von Jullian und Gautier, in dem sich die jeweiligen Ansätze von Wissenschaft und Kritik zum Verwechseln gleichen.

2) *Der Aufsatz Robert Goldwaters von 1946 und der Beginn einer Favorisierung des Staffeleibildes im Werk Puvis de Chavannes'*

Im Jahre 1946 erschien der Puvis-Aufsatz des Kunsthistorikers und Museumsdirektors Robert Goldwater,¹³³ der bis heute vor allem vom amerikanischen Zweig der Puvis-Forschung als wissenschaftlicher Grundlagentext angesehen wird.¹³⁴

Kennzeichen dieses Essays ist die Tatsache, dass Goldwater zu grundlegenden Aussagen über die Kunst nicht durch ihre Untersuchung, sondern vielmehr durch Begutachtung dessen gelangt, was über sie geschrieben worden ist. Denn er selbst gibt seinem Leser in einer Fußnote zu Beginn des Textes zu verstehen, dass er Puvis' Kunst "nur durch die Augen anderer" betrachtet habe.¹³⁵ Bei dieser offenkundigen Beziehung des Autors zum Schrifttum über Puvis muss es jedoch verwundern, dass Goldwater keine wissenschaftliche Beziehung zu seinem unmittelbaren Vorgänger Jullian aufgebaut hat.

Die "*Gründe für eine Reputation*" Puvis' sucht Goldwater also in dem, was über den Künstler geschrieben wurde und nicht in dem, was dieser unmittelbar selbst hervorgebracht hat. Goldwater setzt in seinem Essay die historische Distanz zu seinem Gegenstand dadurch voraus, dass er die Erscheinung der Kunstkritik und damit ihren parteiischen Gegensatz als etwas historisch Abgeschlossenes betrachtet. Folglich sieht man den Autor auf den ersten Seiten seines Textes zunächst darum bemüht, diesen vergangenen Gegensatz der Kunstanschauungen zur Zeit Puvis' nachzuvollziehen und zwar in der Art, dass dem Maler daraus ein Sonderstatus unter den Künstlern des 19. Jahrhunderts erwächst.¹³⁶ Nur aus diesem zeitlich in der Vergangenheit verhafteten Gegeneinander der Kritikerparteien, steige Puvis als zeitlos Großer unberührt in die Geschichtsschreibung hervor. Dabei bezieht sich Goldwater nicht zufällig auf den

¹³³ Sorensen, Lee (Hg.): *Goldwater, Robert [John]*, in: *Dictionary of Art Historians* (website), <https://dictionaryofarthistorians.org/goldwaterr.htm>.

¹³⁴ Goldwater: PUVIS 1946, S. 33-43.

¹³⁵ ebd., S. 33, Fußnote 1.

¹³⁶ ebd., S. 33-40.

letzten Stand dieser Ansicht in Vachon, der ihm als Ende der Kritik und Neuanfang der Puvis-Geschichtsschreibung erscheint.

Nachdem Goldwater also das Quellenmaterial auf möglichst objektive Weise in eine historisch abgeschlossene Vergangenheit verwiesen hat, lässt er eine einschneidende Wende in seiner Argumentation zu, bei der der Inhalt dieser objektiv von ihm distanzierten Quellen an die Stelle seiner eigenen, aktuellen Methode tritt: *"Wir haben das Wachstum von vierzig Jahren Kunstkritik skizziert, beginnend bei den Anfängen von Puvis' Stil im Jahr 1861 bis ins Jahr 1900, zwei Jahre nach seinem Tod. Es scheint nun erlaubt, die Entwicklung von Puvis' Reputation zusammenzufassen und sie mit den charakteristischen Elementen seines Stils, wie wir sie heute sehen, und mit der Entwicklung der Malerei in den Jahren unmittelbar nach seinem Tod in Relation zu setzen."*¹³⁷

Bei nicht zufälliger Konzentration auf die Zeit Puvis' später Anerkennung und damit auf die Zeit der Huldigung durch Vachon gerät die bis dahin angestrebte Objektivität Goldwaters in die Gefahr einer subjektiven Quellen-Schriftgläubigkeit. Aus diesem Grunde erscheint es auch als problematisch, wie der Autor in der Folge aus den Quellen der Kritik wissenschaftliche Aussagen über den Stil und die Charakteristik der Kunst Puvis' ableitet: *"Ein Faktor ist auf jeden Fall offensichtlich: gegen 1890 spätestens, wahrscheinlich schon um 1885, hatte sich Puvis' Kunst, bisher so voll von Allegorien, der Kraft des Symbols zugewandt. So wurde es eine Inspiration für eine neue künstlerische Richtung, für die Reaktion gegen fünfzig Jahre getreulicher Beobachtung der Details der äußeren Welt; das war zugleich der Anfang in Richtung eines neuen, zu erreichenden Ziels und durch seine Existenz der Beweis, dass dieses Ziel erreicht werden könnte."*¹³⁸ Mit diesem Satz wandelt sich Goldwater, der zu Beginn noch die wissenschaftliche Distanz gegenüber seinem Stoff markierte, zum Vertreter dieses Stoffs selbst, indem er die symbolistische Kritik ihrer historischen Einbettung entzieht und sie zur gültigen Lehrmeinung der Geschichtsschreibung erhebt. Damit ist vollzogen, was sich mit Jullian erstmals angedeutet hatte, das

¹³⁷ Goldwater: PUVIS 1946, S. 40.

¹³⁸ ebd.

ununterbrochene Fortwirken der kunstkritischen Perspektive und ihrer Kriterien in der historischen Disziplin.

Nicht zufällig verändert sich in der Folge der weiteren Argumentation auch Goldwaters Beziehung zum Kunstkritiker Wyzewa. Der Autor zitiert die bereits bekannten Passagen Wyzewas, welche die Kunst Puvis' als Heilung ansprechen und begrüßt diese Ansicht als eine *"Wertschätzung"*, die er den eigenen Vorstellungen als deren natürliche Folge anschließt. Dabei wird – man erinnere sich an die Bankett-Überlieferung von 1895 – die Kunst des Symbolismus zur Versöhnung einstmals verfeindeter Lager stilisiert, die hier als *"Romantik"* und *"Klassizismus"* auftreten: *"Eine derartige Wertschätzung, wie sie Wyzewa hier bekundet und deren äußere Evidenz wir bereits untersucht haben, war, auch wenn sie weit über die feststellbaren Charakteristika der Kunst Puvis' hinausging, natürlich nicht ohne Beziehung zu diesen. Historisch gesehen, diente Puvis als ein verbindendes Gelenk zwischen der Periode der Romantik, besonders in ihrer neoklassischen Phase, und der symbolistischen Generation."*¹³⁹

In der Folge dieser Argumentation zu künstlerischen Qualitäten der Malerei, nach der sich Romantik und Klassizismus zugunsten der neuen Kunst des Symbolismus vereint haben sollen, betont Goldwater, der mit der Ableitung künstlerischer Qualitäten aus den sekundär zu ihnen stehenden schriftlichen Quellen begonnen hatte, ausdrücklich, als gälte es, den dabei erzeugten Widerspruch zu verdecken, wie wenig er Kunstqualitäten zu formulieren gedenkt: *"Es liegt nicht in unserer Absicht, hier die Qualitäten der Kunst Puvis' im Detail zu diskutieren, (...) Wir behandeln sie hier nur insofern, als sie, oder ein Konzept von ihr, die Zeitgenossen berührte."*¹⁴⁰ Doch gerade dazu fehlt dem Autor die Voraussetzung einer Einsicht in die auf die Zeitgenossen einwirkende Malereiqualität, die von Goldwater nur aus ihrer Folge, das heißt den parteiischen Argumenten der Kunstkritik abgeleitet worden ist. Der argumentative Kreisschluss liegt in der Tatsache begründet, dass Goldwater sich unmittelbar an die Sicht der idealistisch-symbolistischen Parteiung anschließt, dabei aber zugleich die eigene

¹³⁹ Goldwater: PUVIS 1946, S. 40.

¹⁴⁰ ebd., S. 41.

Sonderstellung eines unbeteiligten Entdeckers des Puvis'schen Symbolismus und somit seine Position als Historiker nach der Zeit des Kritikertums nicht aufgeben will.

Aus allen historisch verhandelten Äußerungen der Kunstkritik werden schließlich allein die des Symbolismus für Goldwater zum Spiegelbild eines allgemeinen Puvis-Zuspruchs und damit zum Abbild der eigenen Bevorzugung der symbolistischen Sichtweise, welche sich damit durch einen unvorbereiteten "*Sprung*", wie Jullian es nennen könnte, zum wissenschaftlichen Instrument der Untersuchung und Qualifizierung einer Malerei gewendet hat, die bislang noch nicht als eigene künstlerische Leistung gewürdigt worden ist. In diesem Moment erscheint Goldwater als Mitbegründer einer wissenschaftlichen Puvis-Betrachtung, die die Prinzipien der Kunstkritik zur eigenen Methode umgeformt hat.

Schließlich thematisiert der Autor nicht, was Puvis in seiner vollbrachten Leistung als Maler ist, sondern alleine das, was er für die Zeit nach sich selbst als "*Anfang in Richtung eines neuen, zu erreichenden Ziels*" nurmehr potentiell zu werden vermöge, eben "*der Beweis, dass dieses Ziel erreicht werden könnte.*" Weder damals, noch hier und jetzt liegt deshalb für Goldwater die Lösung dessen, was Puvis ist, sondern ausschließlich in der künftigen Erwirkung einer Modernität durch die Abstraktion von sich selbst in die Äußerung der Zukünftigen, der Modernen, hinein: "*Beinahe allein unter den Malern der Mitte des 19. Jahrhunderts kündigte Puvis eine wesentliche Entwicklung des 20. Jahrhunderts an: die Vereinfachung und Reduktion der Mittel des Künstlers.*"¹⁴¹ Damit formuliert Goldwater die quellenmäßig kunstkritischen Inhalte zu historischen Fakten um: "*(...) Puvis nahm weg ohne hinzuzufügen, sogar ohne die Elemente zu intensivieren, die er daraus erhalten hatte. Er machte sich wirklich die Restriktion der gebrauchten Mittel zur Aufgabe und wie kurz die Strecke auch war, die er vorankam, so war doch seine Richtung die Richtung einer späteren Kunst. Dass*

¹⁴¹ Goldwater: PUVIS 1946, S. 41.

dies oft empfunden wurde, ohne verstanden worden zu sein, lenkt nicht von seiner Bedeutung ab."¹⁴²

In Puvis' Malerei habe sich demnach die "*Bedeutung*" bereits gezeigt, ohne "*verstanden worden zu sein*", das heißt allein durch "*Empfindung*" dieser Bedeutung. Goldwater glaubt sich folglich den Puvis-Zeitgenossen im Verstehen überlegen und verliert diese Überlegenheit doch dadurch wieder, dass ihm das sogenannte Empfinden dazu genügt habe, Puvis' Bedeutung zu verstehen, ohne dass sie jedoch "*verstanden worden*" sei.

Die Lösung dieser Widersprüchlichkeit zwischen dem eigenen Empfinden und Verstehen sucht Goldwater, der sich eigentlich der Untersuchung der Malerei enthalten wollte, ausgerechnet in der Betrachtung der *Sorbonne*-Dekoration Puvis' und verkehrt damit das Paradoxon sich selbst gegenüber zur textkritischen Methode. (Abb.17) Der Autor will deutlich machen, dass es in Puvis' Wandmalerei eine grundsätzliche Unvollkommenheit aus innerstem Widerspruch heraus gebe, die sich beispielhaft in der Wanddekoration der *Sorbonne* zeige.

In ihr würden die guten Qualitäten der Staffeleibilder gerade zum vollen Nachteil der Wandmalerei erscheinen. Allgemein würdigt Goldwater an den Staffeleibildern, dass ihr "*privater, nachdenklicher und innerlicher Charakter*" die Fähigkeit besitze, "*Reflexion*", "*Ausdruck*" und "*Stimmung*" zu vermitteln.¹⁴³ Vor allem aber die "*große Stille und innerliche Beschäftigung der Einzelfigur*" steche als positives Merkmal der Staffeleibilder hervor.¹⁴⁴

Gerade aber in diesen Qualitäten der Staffeleibildmalerei sieht Goldwater genau dann einen Mangel, wenn sie durch den Maler, wie angeblich im Falle der *Sorbonne*, auf die einzelne Figur des Wandbildes übertragen worden seien. Ihre Zuwendung zum Betrachter und die Abkoppelung von den anderen Figuren widersprächen, laut Goldwater, den Bedingungen der Wandmalerei. Das Wandbild verlange seiner Ansicht nach als "*primäre Requisiten*" vielmehr eine "*positive Existenz und eine offenkundige, wenn auch vollständig konventionelle*

¹⁴² Goldwater: PUVIS 1946, S. 41-42.

¹⁴³ ebd., S. 43.

¹⁴⁴ ebd.

Symbolsprache".¹⁴⁵ Puvis aber habe die vermeintlich reflexive, innere und private Stimmungsfigur der Staffeleibilder für eine öffentliche Sprache genutzt und damit die Wandmalerei in ihrer Wirkung nachhaltig beeinträchtigt. Das Wandbild der *Sorbonne*, so die Folge dieser Ansicht, sei deshalb zwar "(...) *charmant, aber schwer zu entziffern*."¹⁴⁶

Entscheidend ist nun, dass an dieser Stelle jene Kehrtwende eintritt, die alle bisherigen Ergebnisse des Autors wiederholt in Frage stellt. Goldwater wandelt das, was er zuvor als Mangel degradiert hatte, in eine positive Absicht des Malers um und erhebt damit das Ungelöste genau in dem Moment zur Lösung, wo der dem Maler unterstellte Fehler zum argumentativen und damit auch sprachlichen Mangel der Argumentation wird: "*Es war jedoch genau die Kombination der beiden, die Verbindung von Allegorie mit Stimmung, von konventioneller Beschreibung mit Reflexion und Ausdruck, die Puvis erreichen wollte*."¹⁴⁷

Die Verbindung des Gegensätzlichen werde deshalb – man erinnere sich an Hartmann und Wyzewa – ganz aus der Technik des Malers gewonnen: "*Aber die beiden konnten im Rahmen der Wanddekoration nur durch Dämpfung und Blässe vereint werden, die so charakteristisch für Puvis' Kunst sind*."¹⁴⁸ In dieser Weise wird die negative, "*schwer zu entziffernde*" Gestaltung zu einem Euphemismus der Blässe umgekehrt.

Diese durchgängig paradoxe Auffassung vom Charakter der Kunst Puvis' führte Goldwater über das widersprüchlich Technische schließlich auch zu einer für die künftige Forschung bedeutsamen Einschätzung der sogenannten Modernität des Malers: "*So konnte Puvis stufenweise und in Miniatur das neue und populäre psychologische Bild des Künstlers verkörpern: den Mann von großer Fähigkeit und Wissen, der irgendwie zugleich von größtmöglicher Einfachheit und kindlicher Naivität ist, dabei aber diese zwei in Konflikt stehenden Qualitäten durch die Suggestion spontaner Schöpfung löst (deutlich unterschieden von der*

¹⁴⁵ Goldwater: PUVIS 1946, S. 43.

¹⁴⁶ ebd.

¹⁴⁷ ebd.

¹⁴⁸ ebd.

göttlichen Inspiration der Romantiker), die der Kontrollfaktor der künstlerischen Persönlichkeit ist."¹⁴⁹

Die "zwei in Konflikt stehenden Qualitäten" eines Künstlers von "großer Fähigkeit und Wissen" auf der einen und "größtmöglicher Einfachheit und kindlicher Naivität" auf der anderen Seite kann Goldwater nur im gänzlich unentschiedenen "irgendwie" seines Argumentes entschieden sehen. Dieses spekulative "irgendwie", welches das Unfassbare des Widerspruches als Fassbares seinem Leser zu unterstellen versucht, führt dabei nicht zufällig zum Ergebnis einer vermeintlich modernen Malerei Puvis', welche selbst eine "Suggestion spontaner Schöpfung", das heißt eine Unterstellung von Herstellung sein müsse. Damit spiegelt sich der Vorgang Goldwaters, das Paradoxon seiner Argumentation im "irgendwie" für seinen Kunstgegenstand als gelöst zu unterstellen, im daraus abgeleiteten Ergebnis unmittelbar wieder, ein Ergebnis also, dass selbst nur "Suggestion" von Argumentations-"Schöpfung" und damit nichts anderes sein kann als die Unterstellung einer Definition von Kunst.

Dabei ist von Bedeutung, dass diese Goldwater'sche "Suggestion spontaner Schöpfung" einer in Klammern gegebenen "göttlichen Inspiration" antithetisch gegenübersteht. Dadurch müsse laut Goldwater der "Kontrollfaktor der künstlerischen Persönlichkeit" der Moderne, wie er aus der "Suggestion spontaner Schöpfung" hervorgehe, gerade das Gegenteil eines passiven Empfangens der Schöpfung durch Gottes Eingebung sein. Auf diese Weise aber gelangt der moderne "Kontrollfaktor" des Künstlers als eine starke und positiv verstandene, weil "spontan" behauptete Selbstschöpfung ausgerechnet in den Widerspruch zum schwachen und negativ assoziierten "irgendwie" "göttlicher Inspiration", ein "irgendwie", das Goldwater seinerseits völlig unbegründet aus sozusagen "göttlicher Inspiration" in die Widersprüchlichkeit seiner "zwei in Konflikt stehenden Qualitäten" Puvis' selbst "spontan" hinein-"suggeriert" hat. Damit ist es am Ende seiner Argumentation Goldwater, der im behaupteten "irgendwie" Puvis'scher Schöpfung der eigenen Behauptung von "großer Fähigkeit" in ihrer "kindlichen Naivität" widerspricht.

¹⁴⁹ Goldwater: PUVIS 1946, S. 42.

Wie bedeutsam diese in sich paradoxe Auffassung der noch jungen Puvis-Forschung für ihre weitere Entwicklung werden sollte, zeigt dabei ein Puvis-Aufsatz von Joseph Ishikawa aus dem Jahre 1968,¹⁵⁰ der sich bewusst in die Tradition Goldwaters einreihete und dabei unter Behauptung eines modernen Puvis *"trotz seiner selbst"* in entsprechende, argumentative Widersprüche gelangen musste.¹⁵¹ Denn angesichts der offenkundigen Verlautbarung einer paradoxerweise modernen Kunst, kann die zu Abschluss des Textes von Ishikawa wörtlich wiedergegebene, vermeintliche Mahnung Puvis' gegenüber der Befolgung der Tradition nurmehr als Widerspruch des eigenen Untersuchungsgegenstandes gegen seinen Verfasser aufgefasst werden, wenn es gerade unter Befolgung der Goldwater-Tradition im Puvis-Zitat des Autors heißt: *"Seien Sie auf der Hut – misstrauen Sie der Tradition. Tradition ist nur eine Richtschnur. Sie werden zu entscheiden haben: es gibt eine Tradition des Irrtums, wie es eine Tradition der Wahrheit gibt und der Mensch weiß zu seinem Leidwesen, welche von beiden die aktivere ist."*¹⁵²

¹⁵⁰ Ishikawa: PUVIS 1968.

¹⁵¹ ebd., S. 383.

¹⁵² Puvis de Chavannes, zitiert nach La Farge: PUVIS 1900, S. 679, zitiert und übersetzt aus dem Englischen nach Ishikawa, PUVIS 1968, S. 386.

3) *Der Katalog der Puvis-Ausstellung zu Toronto von 1975-76 und seine Rolle für die zunehmende Konzentration der Forschung auf das Staffeleibild des Malers*

Eingedenk der Tatsache, dass bereits Autoren wie Vachon, Jullian und Goldwater neben ihren Verfasserstätigkeiten mit dem Ausstellungswesen verbunden waren, so ist es durchaus nicht verwunderlich, dass die erste publizistisch begleitete Ausstellung¹⁵³ zu Puvis de Chavannes nicht dem Künstler selbst, sondern allein seiner Bedeutung für die sogenannte Avantgarde gewidmet war. Veranstaltet von Richard J. Wattenmaker zwischen dem 24. Oktober 1975 und dem 30. November 1976 in der Art Gallery of Ontario zu Toronto unter dem Titel *Puvis de Chavannes and The Modern Tradition*,¹⁵⁴ zeigte diese erste Schau zu Puvis, wie man dem Katalog entnehmen kann, nur eine geringe Anzahl von Werken des Künstlers. Die dabei getroffene Auswahl an Staffeleigemälden, darunter einige wenige verkleinerte Wiederholungen von Wandbildmotiven und Zeichnungen, ließ in Beziehung auf das Staffeleibild-Oeuvre Puvis' einen nachvollziehbaren Zusammenhang vermissen. Dies war umso mehr der Fall, als die Anzahl der Werke fremder Künstler, die von den Ausstellungsmachern in die Linie der Nachfolge eingereiht wurden, überwog.

Wattenmaker rechtfertigt die Auswahl dieser Adeptenwerke im Katalog auf recht unmissverständliche Art und Weise, wenn er vorausschickt: "*Direkte Nachahmer von Puvis' Stil (...) tragen nichts Neues oder qualitativ Bedeutendes zu den Traditionen bei und so sind sie (...) nicht eingeschlossen. Deutlicher gesagt, sie passen nicht in die moderne Tradition, noch tun es andere Maler mit diversen Stilen wie Augustus John, Charles Conder oder Hans von Marées, wie viel auch immer sie von Puvis beeinflusst gewesen sein mögen.*"¹⁵⁵ Um von vornherein jedweden wissenschaftlichen Widerspruch auszuschalten, diskreditiert

¹⁵³ Es gab nach dem Tod Puvis' frühere Ausstellungen, die aber nicht publizistisch begleitet wurden. Die wichtigste dieser Ausstellungen ist vielleicht diejenige der Pariser *Galliera* von 1952, vgl. dazu das Vorwort in: PARIS/OTTAWA (AK) 1976/1977, S. 7.

¹⁵⁴ TORONTO (AK) 1975.

¹⁵⁵ ebd., S. 7.

Wattenmaker potentiell anders geartete Bestrebungen im Hinblick auf die Nachfolge Puvis' von vornherein als "*revisionistische Geschichtsschreibung*".¹⁵⁶ Folgerichtig erscheint daher auch Wattenmakers Anschluss an Goldwaters Auffassung von einem Staffeleibild, das der eigentliche Träger der Modernität der Kunst Puvis' sei. Denn Goldwaters Lob der ruhigen und innerlichen Einfachheit der Staffeleibildfigur, die im Wandbild falsche Anwendung gefunden habe, hatte die Herabsetzung des Wandbildes zugunsten des Staffeleibildes begründet und in den wissenschaftlich eng begrenzten Bedürfnissen des auf Staffeleibilder angewiesenen Ausstellungswesens wirksam gemacht.

Wattenmaker übernahm diese Auffassung als argumentative Stütze für sein Ausstellungsprojekt und hat damit die Grundlagen für eine erwachende Puvis-Ausstellungspraxis wesentlich mitbefestigt. Dank dieser Argumentation waren die Ausstellungsmacher nicht mehr genötigt, die Unausstellbarkeit wandmalerischer Werke als entschiedene Grenze ihrer Projektmöglichkeiten anzusehen. Vielmehr kamen sie dadurch in die Lage, die Unbeweglichkeit der Wandmalerei zugunsten einer Aufwertung der ausstellbaren Staffeleibilder abzuwerten. Paradoxalerweise waren allerdings die Ausstellungsmacher dadurch gezwungen, die einzigartige Bedeutung der Dekorationen auf die nichtdekorativen Werke im Staffeleibildformat zu übertragen und somit das widersprüchliche Gebilde eines nurmehr stilistisch und damit rein theoretisch zu begreifenden Dekorationsbegriffs entstehen zu lassen, der das Staffeleibild in eine ambivalente Stellung brachte.

Ziel dieses sogenannten dekorativen Stils im Staffeleibild sollte dabei in erster Linie die Voranbringung der Abstraktion sein:¹⁵⁷ "*Puvis sollte enormen Einfluss gewinnen, weil die Kunst einer vorherrschend dekorativen Präsentation von Ideen im Bereich der Malerei entgegen ging, (...)*".¹⁵⁸ Mit dieser Argumentation erbte auch das neue Ausstellungswesen mit Wattenmaker nur das unwissenschaftlich-kritische Bild einer in Widersprüchlichkeit zerfallenden Kunst, die "*traumartige Harmonien*" mit einer "*rigorosen Luzidität*" verbunden und das "*Immaterielle, die*

¹⁵⁶ TORONTO (AK) 1975, S. 7.

¹⁵⁷ ebd., S. 10.

¹⁵⁸ ebd.

Verzauberung einer anderen Welt" absorbiert habe "ohne den Halt in unserer eigenen zu verlieren."¹⁵⁹

So beweist sich mit Wattenmakers Ausstellung, wie sehr Goldwater und seinen Nachfolgern die Etablierung eines über sich selbst und seine Zeit hinaus modernen und zeitgenössischen Puvis de Chavannes gerade zur Fundierung einer historischen Disziplin gedient hatte, die der Moderne eine Rechtfertigung aus der Vergangenheit verschaffte.

Puvis war damit ausstellungstauglich, genauer gesagt, wieder ausstellungstauglich geworden, weil die Errichtung des Puvis-Ausstellungswesens durch die Forschung seit Jullian auf der Fortsetzung der zeitgenössischen Kunstkritik basierte, die ihrerseits, wie bereits gezeigt wurde, weitgehend auf der Betrachtung eines im Salon oder in der Galerie ausgestellten Puvis-Werkes gründete.

Das Verhältnis von Forschung und Ausstellungswesen nach dem Tode Puvis de Chavannes' spiegelt sich also sehr grundlegend im Verhältnis von Kunstkritik und Ausstellungswesen zu Lebzeiten des Künstlers. Das Ableben des Malers im Jahre 1898 bildete dazu die eigentliche Spiegelachse dieses Verhältnisses zweier Gegenverhältnisse.

Handelte also das Ausstellungswesen Wattenmakers von Puvis, weil Goldwater und Jullian es ihm durch Vachon vorgegeben hatten, so hatten deren kritische Vorgänger im Gefolge des Gegensatzes von Gautier und Castagnary von Puvis gesprochen, weil es ihnen der Salon in seiner Beschränkung des Blicks auf das Staffeleibildmäßige bot.

Der Gegensatz vom Verhandeln und Zeigen der Kunst löst sich unter diesen Gesichtspunkten an Puvis' künstlerischer Position dazwischen auf. Die Umkehr innerhalb dieser beiden Gegensatz-Einheiten von Verhandeln und Zeigen hat sich aus der Umkehr von Puvis' Leben in seinen Tod 1898 ergeben und damit das Verhältnis aus dem zuvor lebendig Zeitgenössischen, das doch tot hinter allen heutigen Rezipienten vergangen liegt, zum aktuell lebendigen Toten längst vergangener Ansichten in moderner Forschung und modernem

¹⁵⁹ TORONTO (AK) 1975, S. 11.

Ausstellungsbetrieb auf den heutigen Leser so umgekehrt, dass hier und jetzt das Lebensbild Puvis' nurmehr neu geschrieben werden kann.

4) *Der Katalog der Puvis-Schau zu Paris und Ottawa von 1976-77 und die Festlegung auf die avantgardistische Rolle des Staffeleibildes Puvis de Chavannes'*

Die Ausstellung *Puvis de Chavannes. 1824-1898* zu Paris und Ottawa befasste sich 1976-77 erstmalig ausschließlich mit der Kunst Puvis'.¹⁶⁰

Veranstaltet von der *Réunion des Musées Nationaux* zu Paris und der *Galerie nationale du Canada* zu Ottawa, fand die Schau vom 26. November 1976 bis zum 14. Februar 1977 im Pariser *Grand Palais* und vom 18. März 1977 bis zum 1. Mai 1977 in der *Galerie nationale du Canada* zu Ottawa statt. Sie wurde begleitet von einem umfangreichen Katalog, dessen Texte von Louise d'Argencourt, Marie-Christine Boucher-Regnault, Douglas Druick und Jacques Foucart verfasst wurden. Das Vorwort stammt von Jacques Foucart, während Aimée Brown Price, die hier erstmals mit einem eigenen Beitrag im Zusammenhang mit dem Puvis-Ausstellungswesen in Erscheinung tritt, den argumentativen Grundlagentext des Kataloges verfasste.

Wie für andere Ausstellungen zu Puvis auch, so galt für diese Schau, dass das wandmalerische Schaffen des Künstlers weder unmittelbar gezeigt, noch schwerpunktmäßig behandelt werden konnte. Folglich wurde das Staffeleibild, beruhend auf Wattenmakers vom Wandbild abgeleiteten Stilbegriff der Dekorativität, in den Vordergrund gerückt.

¹⁶⁰ PARIS/OTTAWA (AK) 1976-1977.

Das Vorwort zum Katalog von Jacques Foucart

Jacques Foucart beginnt sein Vorwort zur Ausstellung von Paris und Ottawa mit einer Ausbreitung der materiellen Fülle der Exponate, durch die er sich und seinen Lesern eine Neubetrachtung und –bewertung des Künstlers verspricht.

Doch dieses Versprechen, das zeigt sich bei Betrachtung des Textes früh, ist kaum haltbar, da der Autor lediglich auf kunstkritische Geschmacksurteile rekurriert. So kann er in Puvis nurmehr einen Künstler mit "*gewissen Schwächen*" erkennen, das heißt einen Maler, der nur einige "*schlechte Skizzen*" zu produzieren vermochte. Denn, so führt Foucart weiter aus: "*Puvis ist nicht einer jener heiligen Künstler, von denen man jeden Krümel sammeln und kommentieren muss!*"¹⁶¹ Außerdem lasse sich der "*moralische und ideologische Gehalt*" seiner Werke heute nicht mehr billigen, da er nicht frei von einem "*Willen zur Kanzelpredigt*" sei, der nur den Zeitgenossen gefallen haben konnte.¹⁶² Selbst an den großen Dekorationen des reifen Puvis' hat Foucart auszusetzen, dass sie "*komplex*" und "*nicht immer die Gelungensten*" seien.¹⁶³

Nachdem Foucart also auf diese Weise ein recht nachteiliges Bild von der Kunst des Malers aufgebaut hat, sieht er sich anschließend zu einer unbegründeten Umkehr genötigt. Der Verfasser des Vorwortes beginnt nun ausschließlich lobende Qualitäten in Puvis' Malerei zu sehen. Bezeichnenderweise kann er sie dabei allerdings nicht in eigenen, sondern nur in den Worten eines der Kunstkritik nahen Puvis-Autors, des Schriftstellers Léon Werth, finden, der die Malerei in der Zitierung Foucarts als eine Kunst mit Sujet rühmt, die ohne jegliches Sujet auskomme. Der Grund dafür sei die Reduzierung gegebener Erzählstrukturen auf ihren einfachsten und ursprünglichsten Ausdruck. Denn, so will es Foucart verstanden wissen, die angeblich geweihte Historienmalerei Puvis' sei zeichenhaft und dabei doch immer ganz der Tradition verhaftet.¹⁶⁴

¹⁶¹ PARIS/OTTAWA (AK) 1976-1977, S. 16.

¹⁶² ebd.

¹⁶³ ebd., S. 17.

¹⁶⁴ Werth: PUVIS 1909, S. 35-63 und Werth: PUVIS 1926, zitiert nach Foucart, in: PARIS/OTTAWA (AK) 1976-1977, S. 17.

Für Foucart steht also fest, dass die Vereinfachung bis hinunter auf das Zeichenhafte, das heißt das Symbolische, in einer direkten Beziehung zum Heiligen stehen müsse, da das *"vereinfachende Abbeizen"* der alten Ikonographie zu einer *"Reinheit des Stils"* von *"heiligenden"* Ausmaßen führe.¹⁶⁵ Ähnlich wie seine Vorgänger bis auf Gautier zurück, so bedient sich Foucart mit der Vorgangsbezeichnung des sogenannten *"Abbeizens"* einer viel zu groben und technischen Begrifflichkeit, um daraus für seinen Leser die Entstehung einer geheiligten *"Reinheit des Stils"* vorstellbar werden zu lassen.

Wie bereits in der Kunstkritik so soll auch hier eine Vorstellung von Malerei erzeugt werden, die allein die Form um der Form Willen gestaltet habe: *"(...) diese Ikonographie ist noch vereinfacht und naturalisiert durch Puvis, um allein die Sprache der Formen sprechen zu lassen (...)"*¹⁶⁶ Auffällig an diesem Argument ist, dass Foucart's Verdeutlichung eines künstlerischen Vorganges, an dessen Ende die sogenannten *"Formen"* der Kunst verständlich werden sollen, nur aus der Abhängigkeit von sogenannten *"sprachlichen"* Phänomenen zu Stande gebracht wird. Die *"Formen"*, die Foucart Puvis attestiert, sind ihrer Natur nach nämlich nicht malerische Gestalten, sondern als *"Sprache"*, die Puvis *"sprechen"* lasse, vielmehr Erscheinungen desjenigen Mediums, dessen sich nicht Puvis, sondern Foucart in diesem Moment bedient. Deshalb darf soweit gegangen werden, auch den Aufbau dieses wichtigen Nebensatzes als wesentlichen Teil der Aussage Foucart's zu beleuchten. Denn es sind nicht die *"Formen"* der Malerei, die Puvis *"sprechen"* lasse. Das handelnde Subjekt des Nebensatzes ist vielmehr die *"Sprache"* selbst, der die künstlerischen *"Formen"* in ihrer Genitivgestalt passiv untergeordnet bleiben. So ist dasjenige, was als *"Formen"* das Künstlerische der Malerei Puvis' in diesem Nebensatz bezeichnen soll, in zweifacher Weise von der *"sprechenden"* *"Sprache"* des Foucart-Sprechens isoliert. Was diese *"Formen"* für die Malerei Puvis' tatsächlich sind, schwebt daher ungelöst im durch das *"Sprechen"* der *"Sprache"* abgesonderten Bereich des Foucart'schen *"Formen"*-Begriffs.

¹⁶⁵ PARIS/OTTAWA (AK) 1976-1977, S. 17.

¹⁶⁶ ebd.

In der Folge versucht auch Foucart diese Problematik in der Definition der Modernität Puvis' zu lösen. Denn die "*Vereinfachungsmethode*", welche zur reinen "*Formen*"-Vorstellung geführt habe, sei in der vollständigen "*Sakralisierung*" des Stoffs "*einzig und allein modernistisch*".¹⁶⁷ In der Folge dieser Auffassung sieht sich Foucart allerdings zur Öffnung seines Widerspruches gegenüber dem Leser gezwungen, wenn er den Abschluss seiner Argumentation zur grundlegenden Frage über das Wesen der Kunst Puvis' an seine heutigen Rezipienten abtritt. Diese Fragestellung entspricht schließlich vielmehr dem Beginn und nicht dem Ende der Puvis-Betrachtung, wenn es heißt: "*Wie soll man das Phänomen Puvis einordnen?*"¹⁶⁸, wo er doch "*(...) einer Bahn voll von Unvorhersehbarkeiten und Unlogischem zu folgen*"¹⁶⁹ schien.

In diesem Sinne schließt Foucart nicht in der Bewunderung des Lebenswerkes Puvis', sondern vielmehr in der offenkundigen Wertschätzung für die Monographie Marius Vachons, die der Autor für seither unüberholt erachtet und die in René Jullian einen würdigen Nachfolger der Kunstgeschichtsschreibung gefunden habe.¹⁷⁰

Foucart kehrt somit nicht alleine in seine Ausgangsproblematik, sondern auch in die Fundierung der Puvis-Geschichtsschreibung und somit auf ihren Grund, die Wertmaßstäbe der Kunstkritik zurück, in denen er festhalten will, was nur schwerlich zu halten ist: Puvis "*(...) erschien (...) als ein Paradoxon der modernisierten Tradition, (...)*"¹⁷¹

¹⁶⁷ PARIS/OTTAWA (AK) 1976-1977, S. 17.

¹⁶⁸ ebd., S. 20.

¹⁶⁹ ebd.

¹⁷⁰ ebd., S. 10.

¹⁷¹ ebd., S. 20.

Der Aufsatz von Aimée Brown Price und die Verselbständigung des Staffeleibildes auf Basis der dekorativen Funktion des Wandbildes

Der kurze Beitrag zum Ausstellungskatalog von Aimée Brown Price mit dem Titel *L'esthétique décorative de Puvis de Chavannes*, basierend auf ihrer Dissertation zu den Staffeleibildern Puvis' und dem dazugehörigen Katalog seiner Gemälde von 1971,¹⁷² wiederholt nicht nur, was bereits im Vorwort ausgedrückt worden war, sondern löst dabei vor allem das ein, was sich mit Goldwater und Wattenmaker im Hinblick auf die ästhetische Bevollmächtigung des Staffeleibildes ankündigte.¹⁷³

Der erste Absatz des Aufsatzes fasst dabei bereits alles Wesentliche in sich. In ihm soll deutlich gemacht werden, dass Puvis die Wandmalerei nur als Mittel für die Entwicklung einer sogenannten "*dekorativen Ästhetik*" benutzt habe, um das Staffeleibild in seiner angeblichen physischen Immaterialität und psychischen Distanz, das heißt in seinem Streben nach der reinen, abstrakten Form, zu rechtfertigen.¹⁷⁴

Zu diesem Zweck behauptet Brown Price, dass es eine verbindliche Vorstellung von den Gesetzen der Wandmalerei im 19. Jahrhundert gegeben habe. Zum Kronzeugen dieser vermeintlichen Ideologie der Dekoration ernennt sie nicht zufälligerweise Théophile Gautier, der ihrer Argumentation allerdings nur die allgemeinsten Betrachtungen zu den Künsten an die Hand gibt. Konkret verwertbare Angaben zu einer spezifischen Ästhetik der Wandmalerei finden sich in ihm jedoch nicht.

Auch die Verwendung von Äußerungen Charles Blancs erweist sich in diesem Kontext als problematisch. Sie sollen dazu dienen, ein angeblich verbindliches

¹⁷² Brown Price: PUVIS/DISSERTATION, 1972.

¹⁷³ Gleiches gilt im Übrigen auch für den zur selben Zeit erschienenen Artikel Brown Prices zur sogenannten "*Allégorie Réelle*", der mittels argumentativ unverbundener und spekulativ sozialpolitischer Deutungen eine kleine Gruppe von Staffeleibildern zum Typus der sogenannten "*Realallegorie*" zusammenzufassen versucht: vgl. Brown Price: PUVIS 1977, S. 27-40.

¹⁷⁴ PARIS/OTTAWA (AK) 1976-1977, S. 21.

Verbot der Perspektive in der Wandmalerei des 19. Jahrhunderts festzulegen,¹⁷⁵ wie es sich jedoch weder in der Theorie der Zeit, noch weniger allerdings in der Wandmalerei selbst nachweisen lassen dürfte. Entscheidend allerdings ist, dass sich die Autorin in diesem Zusammenhang selbst widerspricht, wenn sie dabei theoretische Gegenstimmen zu einer solchen Auffassung mitanführt.¹⁷⁶

Im Grunde besteht für Brown Price die Gesetzmäßigkeit der Wandmalerei des 19. Jahrhunderts darin, dass eine irreal und emotional distanzierte Malerei gefordert worden sei, die einzig dazu im Stande wäre, große Flächen in einer vermeintlich architektonisch abstrakten Umgebung so zu füllen, dass es dem Gebäude angemessen sei.¹⁷⁷ Die Autorin geht also von einer *a priori* abstrakten Architekturvorstellung aus, ungeachtet der Tatsache, dass auch gegenteilige Konzepte von Architektur vorstellbar sind. Es wurde von der Autorin allerdings übersehen, dass der Vorgang wandmalerischer Abstrahierung vom natürlichen Vorbild gerade in der angenommenen Abstraktheit der Architektur ein natürliches Vorbild finden müsste, eine Ansicht, wonach sich die Behauptung einer Ästhetik der Abstrahierung vom Naturvorbild gerade in der Gegenbehauptung der dazu notwendigen, natürlich vorbildhaften und abstrakten Architektur auflöst. Damit wird die Antwort auf die Fragestellung, inwieweit Puvis' Malerei abstrakt sein könne, von der Autorin lediglich auf die unbeantwortete Frage nach einer Abstraktheit der Architektur abgeschoben.

Puvis habe also nach Brown Price paradoxerweise eine von der Natur abstrahierende Architektur als das natürliche Vorbild seiner Wandmalerei zur konsequenten Reduzierung des Staffeleibildes benutzt: "*Die dekorative Ästhetik hat Puvis dazu geführt, neue chromatische Zusammenstellungen zu erfinden und ihnen andere Rechtfertigungen zu verschaffen, als die einfache realistische Ähnlichkeit.*"¹⁷⁸

Puvis habe deshalb, so die Autorin, niemals nach Raumdekoration, sondern allein nach etwas streben können, das jenseits von ihr liege, eben die Abstraktion des

¹⁷⁵ PARIS/OTTAWA (AK) 1976-1977, S. 22, mit der dazugehörigen Fußnote 10.

¹⁷⁶ ebd., S. 21ff.

¹⁷⁷ ebd.

¹⁷⁸ ebd., S. 24.

Staffeleibildes, in dem sich Puvis' "(...) *Kühnheit und der Ausdruck seines Stils* (...) " habe "(...) *mit der größten Kraft manifestieren* (...) "¹⁷⁹ können: "Die Staffeleibilder jedoch wenden sich dem beschlagenen Liebhaber zu und nur in ihnen erreicht es der Maler, aus seinem Stil das Mittel zu machen, womit er einen Sinn ausdrücken und kommunizieren kann, der sein Werk dauerhaft bereichern sollte."¹⁸⁰

Gerade aber die Fixierung auf das Staffeleibild, wie es in Abwendung vom Wandbild entstanden sein soll, prägt dem Gemälde die Wesensmerkmale seiner Abwendung mit ein. Folglich beginnt sich auch die Vorstellung Brown Prices vom Staffeleibild allmählich in der Tatsache zu verlieren, dass sich dieses immer weitgehender von sich selbst abstrahiere: "Schritt für Schritt, stößt Puvis jedweden Licht-Schatten-, also Tiefen-Effekt zurück. So weitschweifig sie auch angeordnet sind, die Figuren werden ätherisiert und die Lichtundurchlässigkeit der Farben trägt noch zusätzlich zu ihrer traumartigen Qualität bei."¹⁸¹ Puvis' "(...) *Handhabung der Farbpaste versucht weder die taktilen Werte noch die Volumina wiederzugeben, sondern maskiert sie im Gegenteil mehr und mehr. Die bewusst raue Manier des Malers, seine Verachtung des Details, führten sogar dazu, die Öffentlichkeit vor den Kopf zu stoßen.*"¹⁸²

Notwendige materielle Kehrseite dieser Ätherisierung des Bildes, wie sie Gautier Folge leistet, ist die handgreifliche Seite ihrer technischen Herstellung, die sich in einer besonders dichten und "lichtundurchlässigen" Farbe und in der Verhüllung "taktile Werte" durch eine betont greifbare Rauigkeit der Malpaste manifestiert. Die notwendige Folge ist die konsequente Opferung des gerade noch zu voller Einzigartigkeit aufgebauten Staffeleibildes an seine bedingungslose Abstrahierung, die in diesem Moment der Textbildung der Autorin höchstselbst das Gepräge verleiht. Am Ende der Analyse Brown Prices ist daher die "dekorative Ästhetik" im Staffeleibild Puvis' nicht mehr viel mehr als die Behauptung: "Auf diese Weise kann die Ästhetik den tiefen Sinn gewisser Themen

¹⁷⁹ PARIS/OTTAWA (AK) 1976-1977, S. 21.

¹⁸⁰ ebd., S. 26.

¹⁸¹ ebd., S. 24.

¹⁸² ebd., S. 24-25.

umsetzen oder eine interessante Ambiguität aus sich selbst nähren, die doch auch im Stande ist, den Sinn der Themen zu verstärken."¹⁸³

So stellt Brown Price dem "beschlagenen Liebhaber", der allein das Staffeleibild Puvis' zu würdigen wisse und der bereits im Urtypus des kunstbeflissenen Gautier begegnet ist, den Genuss von "Ambiguität" in Aussicht und damit eben jene Ungewissheit, mit welcher der Aufsatz begann.

Denn schließlich sei das wesentliche Merkmal dieser unerklärlichen "Ambiguität", dass diese sich "aus sich selbst nähren" könne, wie sich eben das Forschungsergebnis von Brown Price aus seinem anfänglichen und nur dort verständlichen Mangel an Einsicht nährt. Ein für alle Zeiten und alle Leser verstehbar unwissender, aber vielversprechender Anfänger zu sein, das ist das Ziel der "dekorativen Ästhetik" einer Autorin, die die Lösung ihrer Text gewordenen "Ambiguität" des "dekorativen Staffeleibildes" nicht in der Kunst Puvis', sondern allein in den Neuanfängen seiner Nachfolger sieht.¹⁸⁴

¹⁸³ PARIS/OTTAWA (AK) 1976-1977, S. 21.

¹⁸⁴ ebd., S. 26.

Der Katalogteil und die Beteiligung von Louise d'Argencourt

Im Überschauen des dazugehörigen Kataloges stellt man fest, dass es sich dabei um die erste umfassende Darstellung des Puvis-Werkes handelt, wie sie bis dahin noch nicht vorgenommen worden war.

Da durch den Aufsatz von Brown Price deutlich gemacht worden ist, auf welche Weise man die Wandmalereien unter die Bedeutungshoheit des Staffeleibildes unterzuordnen gedachte, war nun auch der Weg für eine zumindest theoretische Einbeziehung der Wandmalereien frei. So fügte man in die Aufbereitung des Exponatmaterials erstmalig auch einzelne Kapitel über die wesentlichen Daten der großen Dekorationen ein.

Es kam dadurch, wie von selbst, zu einer relativen Unordnung des Materials, die recht eindrücklich auf den Catalogue Raisonné von Brown Price aus dem Jahre 2010 vorausweist. Schon die Gliederung zeugt von einem mangelnden Verständnis des gegebenen Stoffes.

Die chronologische Ordnung der Werke wird beständig durch darüber hinausgehende Kategorisierungen gestört, die nicht mit den entsprechend erforderlichen Begründungen auftreten. Dadurch bleibt es beispielsweise fragwürdig, weshalb man sich dafür entschieden hat, die religiösen Gemälde von 1856-1857 von denjenigen der Jahre 1869-1870 zu trennen. Auch die Einzelkapitel zu sogenannten Kriegsgemälden von 1870-71¹⁸⁵ und Landschaften¹⁸⁶ überzeugt nicht. In dieser Weise stehen ganze Gruppen summarisch behandelte Gemälde immer wieder Einzelbildbesprechungen gegenüber. Auffällig dabei ist eine deutliche Vernachlässigung des Jugendwerkes, die an Jullians Abwertung der Jugendarbeiten erinnert.

Angesichts dieser mangelnden Aufbereitung des Stoffes, muss sich die technische Nachlässigkeit, die Beigabe eines zur Orientierung notwendigen Inhaltsverzeichnisses vergessen zu haben, zu einem auch inhaltlich schwerwiegenden Nachteil der Veröffentlichung ausweiten, weil doch gerade hier

¹⁸⁵ Sog. "*Tableaux de la Guerre de 1870-71*".

¹⁸⁶ Sog. "*Paysages*".

zum ersten Mal eine umfassendere Zusammenstellung von technischen Werkdaten erreicht wurde.

Die erläuternden Texte des Kataloges wurden von den oben genannten Autoren verfasst. Die Beteiligungen von Jacques Foucart und Louise d'Argencourt dominieren das Feld.

In Letzterer erscheint hier erstmals, wie schon in Brown Price, eine weitere, zentrale Puvis-Forscherin, die wenige Jahre zuvor ihre Doktorarbeit zu Puvis' Wandmalereien in Amiens fertiggestellt hatte.¹⁸⁷ Die Autorin weicht in ihren Beiträgen nicht von dem durch Foucart und Brown Price eingeschlagenen Weg ab, zieht sich jedoch deutlicher hinter die lockere Fügung diverser Quellentexte, ikonographischer Beschreibungen und einfacher technischer Daten zurück. So werden viele auch durchaus interessante Aspekte nur angerissen, ohne dass die Autorin dabei in der Lage gewesen wäre, einen inneren Zusammenhang daraus abzuleiten. Dabei lenkt ihre enzyklopädisch neutrale Methode nicht von der Tatsache ab, dass ihr eigenes Ziel mit denen der übrigen Autoren deckungsgleich ist. Auch d'Argencourt sieht in Puvis den Wegbereiter der Moderne und damit einen Maler, der nicht so sehr die Erfüllung von etwas, sondern vielmehr der "Keim" zu etwas sein soll. Bei der Besprechung der Dekoration *Pro Patria Ludus* zu Amiens wird das sehr deutlich (Abb. 18): "*Durch seine reduzierte Zeichnung, die Eliminierung der dreidimensionalen Illusion, die sehr neue Anwendung der Farbe, die durch ihre Harmonien besticht, durch seine Bewegung, die durch die Haltungen der Figuren und den Rhythmus der Lanzen geschaffen wird, beinhaltet Ludus im Keim die großen Prinzipien der modernen Kunst.*"¹⁸⁸

Im Ganzen bietet der Katalog daher keine neue Betrachtung, sondern die rein materielle Ausdehnung eines Stoffs, der nach Ansicht aller Verfasser doch gerade durch eine bis zur Immaterialität vorangetriebene Reduzierung seiner idealen Stofflichkeit bestehen sollte.

¹⁸⁷ Argencourt: PUVIS/DISSERTATION 1973.

¹⁸⁸ PARIS/OTTAWA (AK) 1976-1977, S. 169.

Die Rezension der Ausstellung von Thomas Gaetgens

Die neue Vorrangstellung des Ausstellungswesens und ihre Einwirkung auf den Gang der wissenschaftlichen Betrachtung Puvis' zeitigte ihre ersten Folgen in der Ausstellungsbesprechung des Katalogs von Paris und Ottawa durch Thomas Gaetgens in der Kunstchronik, die sich ganz den Vorstellungen der Autoren, namentlich Foucart und Brown Prices verpflichtet sieht.¹⁸⁹

Wie diese Autoren auch, teilt Gaetgens die Kunst Puvis de Chavannes' in gute und schlechte Anteile auf. Die "*Allegorie*" betrachtet er als ein schon zu Puvis' Lebzeiten veraltetes Phänomen.¹⁹⁰ Argumentative Unterstützung sucht er dabei in einem kurz zuvor entstandenen Aufsatz zur sogenannten "*Allegorie Réelle*" von Brown Price, wo es zur Bostoner Dekoration in der Zitierung Gaetgens' heißt: "*Puvis war unfähig, erfolgreich zu vermitteln, was an der Wissenschaft und ihrer Modernität modern war, weder durch Figuren, Farben oder Formen (...) Erklärungen in Form von allegorischen Figuren waren nicht länger befriedigend.*"¹⁹¹

Gaetgens sondert von diesen Nachteilen die Qualität der "*Vereinfachung*" ab. Dabei betont er im Hinblick auf das Gemälde *L'Été* den Aspekt der Ruhigstellung der Figuren (Abb. 19): "*Deutete sich bereits in dem großformatigen "L'Été" (...) von 1873 die Vereinfachung der Formensprache, der Verzicht auf jede Detailschilderung an, so wird dieses Prinzip in den Dekorationen für öffentliche Gebäude noch konsequenter fortgeführt. Die Reduktion aller Bewegungsmotive auf ein Innehalten der Gestik, die Zusammenordnung der Figuren zu Gruppen bei häufig strenger Isokephalie, der Verzicht auf plastische Tiefe, die Preisgabe des Modellierens durch Farbabstufungen sowie die helle, mittelalterliche Fresken nachahmende Farbigkeit verleihen den Gemälden die für Puvis charakteristische Stimmung der Ruhe und Ausgeglichenheit.*"¹⁹²

¹⁸⁹ Gaetgens: PUVIS/KUNSTCHRONIK 1977.

¹⁹⁰ ebd., S. 196.

¹⁹¹ Brown Price: PUVIS 1977, S. 37.

¹⁹² Gaetgens: PUVIS/KUNSTCHRONIK 1977, S. 194.

Die Folge ist auch hier die Herleitung des "Traum"-Begriffes. Es entsteht eine aus der Vereinfachung gewonnene Stimmung der traumhaften Unentschiedenheit, die ganz aus dem Widerspruch zum Realen gewonnen sei: "*Durch die natürliche Zuständlichkeit und die pastose Malweise erinnert die Darstellung an Courbet; doch bleibt bei Puvis ein unentschieden traumhaftes Element. Das Gemälde gibt sich realistisch, und doch ist der Betrachter sicher, dass mit dem unmittelbar Sichtbaren noch andere Aussagen verbunden sind.*"¹⁹³ Das ist eine sinngemäße Wiederholung Brown Prices, die in die spürbar nachvollziehbare Rauigkeit der Malpaste die Auflösung der "taktile Werte" in das Jenseits der Malerei hineinsehen wollte.

Dass sich das Gemälde dabei lediglich realistisch "gibt", offenbart, dass Gaehtgens die Natürlichkeit Puvis' nur für einen Vorwand hält. Auch dieser Autor bekundet damit eine deutliche Neigung dazu, Puvis als einen Vortäuscher falscher Tatsachen zu verstehen, einen gewieften Techniker, der weniger etwas zum Dasein bringt, als dessen Entstehung lediglich zu unterstellen und zu suggerieren. Aber gerade dem undefinierbaren der Suggestion erliegt Gaehtgens, wenn er das Ziel der Ausstellung darin erreicht sehen will, dass sie in Puvis den "*Endpunkt von Tradition und Neubeginn*"¹⁹⁴ erkennbar mache. Denn die Suggestion kann nur die Unterstellung, nicht die Einsicht sein, dass es diesen Zusammenhang von Ende und Neubeginn wirklich gibt.

¹⁹³ Gaehtgens: PUVIS/KUNSTCHRONIK 1977, S. 192.

¹⁹⁴ ebd., S. 196.

5) *Die Dissertation von G.M. Tapley Jr. aus dem Jahre 1979 und die Nutzung des Wandbildes zur Formulierung einer dekorativen Staffeleibildästhetik*

Wie sehr nun das vom amerikanischen Kontinent aus geprägte Puvis-Ausstellungswesen auf die wissenschaftliche Praxis einwirkte, zeigt das Beispiel einer amerikanischen Dissertation. Die Arbeit von G. M. Tapley Jr. aus dem Jahre 1979 ist ganz im Sinne der damaligen Entwicklung der Forschung, die sich den Dekorationen zugunsten des Staffeleibildes angenommen hatte, der Wandmalerei Puvis' gewidmet.¹⁹⁵

Tapley setzte sich zum Ziel, die Wandmalereien erstmals in der Forschung umfassend zu behandeln. Doch bereits in der Einleitung wird dieses Versprechen revidiert, zeigt sich doch darin die Entscheidung für die Befolgung eines längst geebneten Weges: *"Ein Verständnis der Wandmalereien Puvis' erfordert eine Betrachtung dieser Kunstform als einer, die half, Puvis' Kunst festzulegen. Puvis' Wandmalereien können, da sie dabei halfen, seine Staffeleibilder und die einer jüngeren Generation von Malern herauszukristallisieren, als ein Katalysator für die moderne Kunst betrachtet werden. Robert Goldwater hat darauf hingewiesen, dass eine der Hauptcharakteristika moderner Malerei die Reduktion und Vereinfachung der Mittel der Kunst ist."*¹⁹⁶

Goldwater sticht für die gesamte Arbeit Tapleys als eine Art Gründungsfigur der Puvis-Forschung hervor,¹⁹⁷ während die Ausstellung in Ottawa und Paris als modernster Exponent dieser Auffassung in den Vordergrund gerückt wird. So überrascht es nicht, dass der Autor die Texte der beiden auf heimatlichem Kontinent wirkenden Autoren d'Argencourt und Brown Price in das Zentrum

¹⁹⁵ Tapley: PUVIS/DISSERTATION 1979/1982.

¹⁹⁶ ebd., S. 3; (Die Schwächen des Zitates rühren weniger von der Qualität der Übersetzung her, als von der sprachlichen Qualität des englischen Originals. Vgl. dazu das Ursprungs zitat im Anhang.)

¹⁹⁷ Tapley: PUVIS/DISSERTATION 1979/1982, S. 8ff.; Ähnliches gilt für die Doktorarbeit von Earle: PUVIS/DISSERTATION 1998/1999: Es handelt sich hierbei um eine Studie, die wir, um unnötigen Redundanzen zu vermeiden, zugunsten des Tapley-Beispiels vernachlässigen können.

seiner Aufmerksamkeit stellt und beteuert, sich in seiner Arbeit ausführlich auf sie beziehen zu wollen.¹⁹⁸

In diesem Zusammenhang ist die kurze Besprechung der laut Tapley unveröffentlichten Doktorarbeit von Louise d'Argencourt von 1973 zu den Wandmalereien in Amiens interessant, weil sich darin bekräftigt, wie sehr die Autorin als Erbin des Ansatzes von René Jullian auftrat, der Puvis allein aus vermeintlichen Vorbildern und älteren Traditionen heraus zu fassen versuchte.¹⁹⁹

Es wird dabei sehr deutlich, wie die Konstellation Jullian-d'Argencourt ein wesentliches Pendant zur Verquickung von Goldwater und seiner Nachfolgerin Brown Price darstellt. Wie d'Argencourt Puvis nur mit Jullian aus seinen Vorbildern heraus verständlich zu machen suchte, so strebte Brown Price danach, den Künstler mit Goldwater nur im Blick auf seine Nachfolger zu begreifen.

Auf diese Weise strebten die beiden Gruppen innerhalb der Chronologie zu Gegensätzen auseinander, in deren Mitte sich Puvis' künstlerische Integrität als ihr wesentlicher Zusammenhang ausdehnt. Denn beiden Gruppen ist das Abweichen von der Kunst Puvis' gemeinsam, so dass sie sich in ihrer Gegensätzlichkeit gerade als völlig austauschbar erweisen. Der Fokus auf die Zukunft nach Puvis innerhalb der Gruppe Goldwater-Brown Price wird durch den Fokus der Gegengruppe Jullian-d'Argencourt auf die Vorbilder Puvis' relativiert, so dass nicht die Ausrichtung auf einzelne Gegenstände einer Gruppe relevant erscheint, sondern einzig und allein ihre Gemeinsamkeit, von ein- und derselben Mitte, das heißt von Puvis' Werk, abweichen zu müssen. So kristallisiert sich aus der Relativität ihrer Forschungsausrichtungen und –gegenstände außerhalb Puvis', gerade die völlige Unrelativierbarkeit seiner Kunst heraus.

Nach dem Literaturbericht beginnt die Studie Tapleys mit einer sehr allgemeinen Abhandlung über die vermeintlichen Bedingungen der Wandmalerei im Frankreich des 19. Jahrhunderts, wie sie bereits im Katalogbeitrag Brown Prices 1976 vorgebildet ist.

¹⁹⁸ Tapley: PUVIS/DISSERTATION 1979/1982, S. 8-9.

¹⁹⁹ ebd., S. 9.

Anschließend lässt der Autor den eigentlichen Hauptteil seiner Arbeit über die Wandmalerei folgen, in dem er die einzelnen Werke chronologisch abarbeitet. Die Konvention bietet dafür den wesentlichen Bezugsrahmen und lässt den Leser nach vielen Zitaten und einigen unbewiesenen Mutmaßungen in ein Thesen-Amalgam aus den Vorbildern d'Argencourt und Brown Price einmünden²⁰⁰: "(...) Puvis' offenkundige Abstraktion und Synthese tendieren zur Entkörperlichung; wir werden einer gereinigten Ideenstruktur gewahr, während die Daten der Lebensereignisse geisterhaft, beinahe nicht-existent werden."²⁰¹

In diesem Kontext taucht nun auch die tradierte, kunstkritische Vorstellung von Puvis' angeblicher Zeichenunfähigkeit und die dazugehörige Umdeutung zu einem Vermögen wieder auf, mit der sich der Autor der eben noch behaupteten "Reduzierung" bis zur "Nicht-Existenz" in einer "außerordentlichen Scharfsicht" des Künstlers selbst widerlegt: "(...), da er lebendige Formen nicht wiedergeben konnte, kompensierte er diesen Mangel durch eine außerordentliche Scharfsicht für die Bedingungen des Entwerfens oder der Komposition. Die Konzentration auf die Anlage von Umrissen auf einer zweidimensionalen Fläche während des Planungsprozesses führten ihn dazu, Details, Farbe und die Textur seiner Formen zu reduzieren und zu vereinfachen, so dass er diese Dinge manipulieren konnte und eine gelungene Kompositionslösung erlangte."²⁰²

²⁰⁰ Tapley: PUVIS/DISSERTATION 1979/1982: vgl. den Beginn der "Conclusion", S. 210.

²⁰¹ ebd., S. 162.

²⁰² ebd., S. 211.

6) *Die sozial-politische Deutung der Malerei Puvis de Chavannes' im Aufsatz von Claudine Mitchell 1987*

Wie die Doktorarbeit von Tapley in wesentlichen Teilen, so ist auch der Aufsatz von Claudine Mitchell der Fortführung des Ansatzes von Louise d'Argencourt verpflichtet und bereitet mit ihrer Ausweitung der sozial-politischen Dimension die Studien von Jennifer Shaw vor.²⁰³

Mitchell sieht Puvis vor allem in Beziehung auf eine quasi archaische Vergangenheit, in der die Familie als Keim der Nationsbildung erkennbar sei und aus dem Patriarchat einen Ewigkeitsanspruch ableite. Dabei gründet Mitchell letztlich auf der bekannten Denkweise Gautiers, die in Puvis' Bildern eine Beziehung auf eine Vergangenheit sah, welche als Vehikel hin zu einer Idealität außerhalb von Zeit und Raum diene.

Dementsprechend selektiv fällt Mitchells Auswahl der meist recht fern von ihrem Kunstgegenstand gelegenen sozial-politischen Textquellen aus. Mit deren Hilfe richtet sich die Autorin an dem von Gautier vorformulierten Zusammenhang von Vergangenheit und Ewigkeit aus, ohne den dabei entstandenen Widerspruch aufheben zu können. Man beachte dabei, wie wenig Gautier von der Autorin als historische Quelle, denn vielmehr als ebenbürtiger Wissenschaftler aufgefasst wird: "*Gautier schlug vor, dass bei Puvis die Darstellung der fernen Vergangenheit ein bildhafter Kontext für die Definition einer universalen Ordnung ist, der Ordnung der Natur. Die letztere ist die 'philosophische' Dimension bei Puvis. Die Vergangenheit und die Ewigkeit würden in einer Bewegung der Oszillation gehalten werden, die davor bewahren würde, dass es Entweder/Oder sei.*"²⁰⁴

Diese "*philosophische Dimension*" ist bereits aus der Kunstkritik bekannt. Eduard Aynard vermutete 1884 hinter der Unvollendetheit und den Schwächen der Ausführung Puvis' bereits eine "*profunde Philosophie*", dasjenige nicht vollenden

²⁰³ Mitchell: PUVIS 1987.

²⁰⁴ ebd., S. 189.

zu wollen, was enden müsse.²⁰⁵ Deshalb ergeben sich Schwierigkeiten, wenn Mitchell gerade in der "Oszillation" die Bewahrung vor dem "Entweder" oder dem "Oder" doch letztlich nur zur Bewahrung vor deren Begriffszusammenhang, dem "Entweder/Oder", macht. Denn die "Oszillation" verhindert das Oszillieren zwischen den beiden Begriffen des "Entweder/Oder" im Ganzen und damit sich selbst als Ergebnis.

Wie in allen vorangegangenen Studien, so wird auch hier mit der besonderen "Technik" Puvis' argumentiert: *"Die Werte der Stabilität, Harmonie, Kontinuität und der Abwesenheit hierarchischer Strukturen, die Teil des Themas der Familie in Puvis' Bildern sind, sind auch der Ausfluss seiner besonderen Errungenschaften auf dem Gebiet der Technik."*²⁰⁶ In der bewussten Gefolgschaft Gautiers und Brown Prices dient der Kontext von Malerei und Architektur dabei nur als Vorwand für die ideologische Kontinuität des sozial-politischen Modells der Autorin: *"Puvis war der Meinung, dass er den Blick davon abhalten muss, in die Tiefe zu fallen (...) und dass er die akademischen Prozeduren aufgeben muss, die Figuren als dreidimensionale Körper zu definieren, die den Bildraum besetzen. Er musste auch die Technik der Bilderzählung aufgeben (...) Bilderzählungen, (...), ziehen die Augen der Betrachter in bestimmte Erzählräume. Sie laden die Augen der Betrachter dazu ein, sich von einem Punkt des Bildes zu einem anderen in einer unzusammenhängenden Zickzackbewegung zu bewegen, so wie sie auch versuchen, einen Zusammenhang von Ursachen und Konsequenzen herzustellen, der den dargestellten Vorgang erklärt."*²⁰⁷

Nachdem die Autorin die Feststellung eines patriarchalischen Familienbildes in einer idealen Vergangenheit gerade auf den Grundlagen des Sujets und seiner narrativen Struktur aufgebaut hatte, opfert sie allen Sujetcharakter und jedwede narrative Basis einer Technik ohne Inhalt.

Deshalb ist auch Mitchell am Ende ihrer Ausführungen gezwungen, die Malerei Puvis' als eine "Illusion" und einen "Traum" zu diskreditieren und damit auf die Bewertungsmaßstäbe der überwunden geglaubten Kunstkritik zurückzuführen.

²⁰⁵ Aynard: PUVIS 1884, S. 12.

²⁰⁶ Mitchell: PUVIS 1987, S. 194.

²⁰⁷ ebd.

Die Malerei Puvis' "(...) verschaffte die Illusion, dass Zeit und Geschichte als die Aktualisierung eines wohlwollenden und vernünftigen Prinzips verschmelzen konnten. Puvis' Bewunderer konnten über die unmittelbaren Fakten der Geschichte, ihre Kenntnisse von Sozialkampf und die Bedrohung sozialer Unruhen hinweg in einen Traum zeitlicher Einheit hinübersteigen. Sie waren sich in Wirklichkeit dieser Sache vollbewusst und konnten ihre tägliche Dosis Ideologie nach Bedarf abrufen (...) Hierin liegt die Bedeutung von Puvis de Chavannes in den ersten beiden Dekaden der Dritten Republik."²⁰⁸

In der unmittelbaren Abhängigkeit von den Vorgängern, allen voran Gautier, zeigt sich auch bei Mitchell, wie sehr diese Vorstellung mit einem sozial distinguierten, gebildeten Kunstkenner rechnet, den Gautier bereits vollkommen zu verkörpern glaubte und der sich durch gebildeten Kunstgenuss der einfachen Realität zu entziehen vermöge. Doch wie schon bei Gautier, muss auch hier das "Vollbewusste" der Entscheidung zur Selbstverabreichung einer "Tagesdosis Ideologie" jedwede Bemühung um die Bewusstlosigkeit im "Traum" vereiteln. Schließlich ist Einschlafen ins Träumen keine Angelegenheit einer bewussten Entscheidung.

²⁰⁸ Mitchell: PUVIS 1987, S. 202.

7) *Die Abhandlung Stefan Germers von 1988 zur "Historizität" und "Autonomie" der Wandmalerei im Frankreich des 19. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Puvis-Forschung*

Zur Gliederung der Untersuchung

Der erste nennenswerte Beitrag aus dem deutschsprachigen Raum erschien 1988 mit Stefan Germers Untersuchung *Historizität und Autonomie. Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Ingres, Chassériau, Chenavard und Puvis de Chavannes*, in der die Ergebnisse der Doktorarbeit des Autors vorgestellt werden.²⁰⁹ Stefan Germer war nicht nur Kunsthistoriker, sondern seines Zeichens auch Kunstkritiker. Gerade in dieser Funktion war er dem zeitgenössischen Ausstellungsbetrieb besonders nahe. So verquicken sich auch bei diesem Autor Kunstwissenschaft, Kunstkritik und Ausstellungswesen auf sehr bezeichnende Weise zur Fortsetzung der literarischen Tradition der Puvis-Forschung.

Wie der Untertitel im Verweis auf die Mehrzahl der "*Studien*" bereits andeutet, beschäftigte sich Germer nicht ausschließlich mit Puvis. Der zweite Untertitel "*Ingres, Chassériau, Chenavard und Puvis de Chavannes*" verrät, dass Puvis nur einer von vier behandelten Wandmalern ist, von denen ein jeder mit einem dekorativen Werk vertreten ist.

Puvis bildet in dieser Konstellation mit Germers Untersuchung des Wandbildzyklus' des Musée des Beaux-Arts zu Lyon den Abschluss und argumentativen Höhepunkt der Textanlage, was bereits deutlich macht, dass die Mehrzahl der Einzeluntersuchungen gleichzeitig einem phänomenologischen Leitgedanken folgt, der jedoch im bipolaren Haupttitel "*Historizität und Autonomie*" nur in relativer Weise als ein solcher auftritt.

Die Gliederung der Arbeit Germers ist komplex und bedarf deshalb der kurzen Erläuterung. Vier mit römischen Lettern gekennzeichnete Überkapitel formen die

²⁰⁹ Germer: STUDIEN 1988.

äußerste Ordnungsebene. In ihr zeigt sich zunächst kein argumentativer Zusammenhang an. Das wird daraus ersichtlich, dass den drei analytischen Kapiteln ein viertes angeschlossen wird, welches das Literaturverzeichnis beinhaltet. Daran anschließend werden jedoch der "*Abbildungsnachweis*" und die "*Abbildungen*" separat ohne jegliche Kapitel- oder Unterpunktzuordnung angefügt. Anstatt also die Literatur zusammen mit den Abbildungen und ihrem Nachweis zu einem Anhang zusammenzufassen, der sich deutlich von der analytischen Ebene absetzt, lässt Germer mit dem Literaturverzeichnis einen Teil dieses Anhangs mitten in die Untersuchungsebene eindringen und scheidet dabei die Abbildungen und den Abbildungsnachweis in einen unverständlichen Graubereich hinein ab. So erhält die Analyse zusammen mit dem Anhang eine widersprüchliche Struktur.

Tatsächlich besteht die Untersuchung demnach nur aus drei Kapiteln, deren ersteres jedoch dadurch irritiert, dass es keinen einzigen der im zweiten Untertitel genannten Maler behandelt. Kapitel I ist also in Wirklichkeit eine Einführung für die nunmehr bereits auf zwei Kapitel zusammengeschrumpfte Werkanalyse.

Deshalb beginnt die eigentliche Untersuchung der Malerei, wie sie im Titel versprochen wurde, erst mit Kapitel II unter dem Titel "*Die Reflexion der Geschichte*", wobei sich auch hier das Problem der Großgliederung in der Binnengliederung des Kapitels wiederholt. Erneut muss die Analyse der Malerei warten. Drei einführende Unterpunkte gehen der ersten Werkbesprechung voraus, sodass man erst auf Seite 118 dem angekündigten Inhalt mit der Untersuchung der Wanddekoration Ingres' im Schloss von Dampierre begegnet.

Die Tatsache, dass der Autor ab diesem Moment die analytische Betrachtung der Malerei bis zum Abschluss seiner Arbeit in Kapitel III nicht mehr verlässt, macht sehr deutlich, dass es sich hierbei um den eigentlichen Kern der Arbeit handelt, der alle übrigen Kapitel aus der Untersuchung weitgehend ausgrenzt.

Dabei wird ersichtlich, dass sich die beiden Kernkapitel unter den Ziffern II und III in ihrer Binnengliederung spiegelbildlich antworten. Jedes der beiden Kapitel behandelt exakt die Hälfte der im zweiten Untertitel genannten Maler, also jeweils zwei der vier zu besprechenden wandmalerischen Werke. Während sich die

Zusammenfassung der Arbeiten Chenavards und Puvis' in Kapitel III aus der einfachen historischen Tatsache erklärt, dass beide Werke für denselben Ort konzipiert wurden, überzeugt demgegenüber die rein ideelle Zusammenfassung der Werke Ingres' und Chassériaus in Kapitel II nicht.²¹⁰

Die erste Werkbesprechung in Kapitel II ist mit Punkt 4 dem Thema "*Ingres und der Abbau der Ikonographie*" gewidmet. Diesem folgt innerhalb desselben Kapitels Punkt 5 mit der Werkbesprechung der durch Brand zerstörten und deshalb heute verlorenen Dekoration Chassériaus im ehemaligen Rechnungshof zu Paris. Interessant daran ist, dass Germer hier zwei völlig ungleichwertige Situationen auf Augenhöhe verhandelt, da er ein existierendes mit einem verlorenen Werk in Beziehung setzt. Dabei kommt hinzu, dass das heute der Forschung zur Verfügung stehende Bildmaterial zu Chassériaus verlorenem Werk derart unzureichend ist, dass jede Untersuchung, zumal gegenüber der Besprechung eines bestehenden Werkes, zu einer fiktiven Diskussion des Stoffes führen muss.

Aufschlussreich ist dieses Vorgehen aber schon alleine deshalb, weil es sich in Kapitel III spiegelbildlich wiederholt. Denn dort steht ein niemals ausgeführter Entwurf Chenavards dem faktisch vollbrachten Dekorations-Werk Puvis' gegenüber. Wie bei Spiegelbildern üblich, so ist diesmal lediglich die Reihenfolge gegenüber Kapitel II vertauscht. Das Kapitel beginnt deshalb zuerst mit dem fiktiven, weil abgelehnten Entwurf von Chenavard für Lyon und schließt mit dem ebenda ausgeführten Wandzyklus Puvis de Chavannes'.

Dadurch begegnen sich die beiden fiktiven Werke und ihr von Germer entsprechend genutzter, großer Deutungsspielraum, genau in der Mitte der zweiteiligen Untersuchung, genauer gesagt im Bereich um das leere Zentrum ihres Kapitelumbruchs.

Offen bleibt das leere Zentrum mit dem Kapitelumbruch deshalb, weil der untersuchten Kernmaterie, das heißt den zweimal zwei Werken der vier Künstler, in ihrer spiegelbildlichen Begegnung am Umbruch ein erkennbarer Zusammenhang fehlt. Schließlich leitet der Autor, ausgehend vom Ende des

²¹⁰ Germer: STUDIEN 1988, S. 226.

Ingres-Chassériau-Kapitels, den Anfang seines neuen, dritten Kapitels wie folgt ein: "*Bei Chenavard und Puvis de Chavannes, deren Vorstellungen wir jetzt am Beispiel der Dekorationsprogramme für das Museum von Lyon erläutern wollen, findet sich eine andere Auffassung vom Wesen des Historischen (...) Wie Ingres und Chassériau wollen auch Chenavard und Puvis de Chavannes der Monumentalmalerei einen modernen, das heißt, ihrer Zeit angemessenen, Inhalt geben, doch scheint dafür die Präsentation bloßer Zuständlichkeit nicht länger hinreichend. Zwischen den Programmen von Ingres und Chassériau und den Vorschlägen für die Dekoration des Museums von Lyon liegt die Revolution von 1848. Die Revolution brachte eine grundlegende Neubestimmung des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft.*"²¹¹

Wenn Germer also seine zentralen Vorstellungen für die gesamte Publikation entlang der künstlerischen Lösung entwickeln will und dabei die Ineinanderspiegelung seiner Kernkapitel so bewerkstelligt, dass die jeweils zwei Werkbesprechungen sich einander in Entsprechung zuwenden, dann entzieht er mit der Einsetzung der "*Revolution von 1848*" in diese Umbruchsmittle hinein der Untersuchung gerade das zu betrachtende Künstlerische. Er selbst öffnet unter Verweis auf außerkünstlerische Bedingungen die gesamte Argumentationsgrundlage zur Unversöhnlichkeit seiner beiden Kapitel. Dabei sperrt er das Außerkünstlerische der politischen "*Revolution*" inhaltlich genauso unvermittelt zwischen das Künstlerische seines Gegenstandes, wie er, formal betrachtet, den Anmerkungsapparat für Kapitel II zwischen den Übergang zu Kapitel III einschaltet.

Demgegenüber kann es kaum ein Zufall sein, dass innerhalb der bipolaren Großkapitelanlage auch eine innere Bipolarität der Kapitel gewählt wurde, bei der sich Vorhandenes und Nicht-Vorhandenes kontrastierend gegenüberstehen. Wenn Ingres' erhaltene Dekoration den "*Abbau der Ikonographie*" beweisen soll, dann nutzt Germer den geradezu unsichtbaren Zyklus Chassériaus für die umgekehrte

²¹¹ Germer: STUDIEN 1988, S. 328-329.

Behauptung des Aufbaus einer "*modernen Ikonographie*" bis hinauf zum "*monumentalen Genre*".²¹²

Demgegenüber verhält sich Kapitel III wie die spiegelbildliche Revidierung dieses Konzepts. Denn der Ab- und Aufbauvorgang des zweiten Kapitels wird nun in seine Ausgangssituation zurückverkehrt. Jetzt ist es das Nicht-Vorhandene Kunstwerk Chenavards welches "*das Ende der Kunst*"²¹³ eingeläutet und damit die fiktive Aufbauleistung Chassériaus mindestens ebenso fiktiv abgebaut habe, wie sich das nicht-fiktive Kunstwerk Puvis' völlig un-fiktiv zu etwas Vorhandenem bildete.

Wenn aber nun dieser Aufbau Puvis' laut Germer gerade "*Die Vorbereitung der Avantgarde*"²¹⁴ sein muss, dann ist dieser letzte faktische Aufbau für die Zukunft ein Aufbau zur Abstraktion, also die Aktivierung der "*Ausschaltung jedes narrativen Bezuges*",²¹⁵ wie sie in der Besprechung Ingres' den argumentativen Ausgangspunkt der gesamten Arbeit darstellt.

Germer versucht damit, das Unmögliche möglich zu machen und fällt dabei auf das reine Machen dieses Versuches zurück. Denn er lässt das Unmögliche am Möglichen unmöglich werden und gerät mit seinem Ergebnis erneut in die Ausgangsproblematik von Ingres' "*Abbau der Ikonographie*". Die Umwälzung des Kunstwerksverhältnisses von Kapitel III in dasjenige von Kapitel II hat Germer also im Umbruch der Kapitel an seinem eigenen fortschrittlich-revolutionären Umwälzungskonzept von "*1848*" zurück auf die alten Voraussetzungen gestellt. Sobald er mit der "*Revolution*" von einem Kapitel ins nächste vorwärts zu gelangen sucht, weisen ihn die Werke selbst in diesen Vorwärtsdrang, in seinen Beginn und damit in die Beteuerung einer Wandlung zurück.

²¹² Germer: STUDIEN 1988, Punkt 5. in Kapitel II, S. VI.

²¹³ ebd., Punkt 2. in Kapitel III, S. VII.

²¹⁴ ebd., Punkt 3.7 in Kapitel III, S. VIII.

²¹⁵ ebd., S. 429.

Die Analyse der Puvis-Dekoration zu Lyon

Der zweite Teil des dritten Kapitels, der Puvis' Dekoration des Museumstreppehauses zu Lyon gewidmet ist, steigert diese argumentative Ungelöstheit Germers in letzter Konsequenz, ist doch Puvis' Malerei argumentativer End- und Gipfelpunkt des ganzen Konzeptes. (Abb. 12-15)

Dabei fällt mit dem Beginn der Besprechung des Werkes von Lyon auf, dass Germer eines der vier Bilder des Zyklus und damit mehr als eine ganze Wand des Treppenraumes aus seiner Betrachtung auszugrenzen versucht. Durch die Ausscheidung des im Norden des Raumes liegenden Gemäldes "*Le Rhône et la Saône*" aus der Argumentation wird der auf vier Wänden zusammengeschlossene Zyklus durch Germer auf ein offenes, tryptichonartiges Konstrukt herabreduziert.²¹⁶

Grund dafür ist die aus zwei Quellentexten abgeleitete Ansicht, dass das vierte Bild im Zusammenhang des Zyklus "*isoliert*" bleibe.²¹⁷ Germer beruft sich dazu in erster Linie auf einen Auszug aus dem Vertrag Puvis' mit der Stadt Lyon aus dem Jahre 1883, in dem der Künstler sein damals noch gänzlich zukünftiges Projekt kurz skizziert.²¹⁸ Entscheidend an dieser Quelle ist, dass man es dabei nicht mit Puvis' Sicht auf die vollbrachte Lösung seiner Arbeit, sondern mit einer ganz allgemein gefassten und kurzen Vorstellung seiner künstlerischen Ansatzpunkte zu tun hat, wie sie nicht zwangsläufig im ausgeführten Werk Umsetzung gefunden haben müssen.

Dabei widerspricht der Quellenauszug Germer selbst. Denn es fällt die absolute Ausgewogenheit auf, mit der Puvis die vier Gemälde seiner Dekoration darin vorstellt. Alle vier geplanten Bilder werden schließlich in gleichberechtigter Weise genannt und charakterisiert, so auch das von Germer ausgegrenzte *Le Rhône et la Saône*. Die Tatsache, dass Puvis *Le Bois Sacré* als dasjenige Bild anführt, das zwischen *Vision Antique* und *Inspiration Chrétienne* liegt und daher beide Sujets

²¹⁶ Germer: STUDIEN 1988, S. 400ff.

²¹⁷ ebd., S. 400-403.

²¹⁸ ebd., S. 400f.

"verbindet",²¹⁹ kann in diesem Kontext nicht die Grundlage für einen vollständigen, methodischen Ausschluss des vierten Bildes im Sinne Germers darstellen.

Auch die zweite von Germer genutzte Quelle reicht dazu nicht hin, vor allem weil der Text den Tryptichonbegriff selbst ganz im Gegensatz zu Germers Dreibildvorstellung verwendet. Es handelt sich dabei um einen Katalogeintrag zu den ausgestellten Werken Puvis' im Salon von 1886. Zu dieser Zeit war *Le Bois Sacré*, das in einem früheren Salon gezeigt worden war, bereits in Lyon fest installiert. Nach der erfolgten Vervollständigung der übrigen drei Werke wurden diese 1886 gemeinsam, das heißt als ein Zusammenhang dreier Gemälde, im Salon ausgestellt.

In diesem Sinne listet der Katalog die Bilder nicht einzeln auf, sondern nennt sie zusammen, also unter bewusster Einbeziehung des Gemäldes *Le Rhône et la Saône*, ein "Tryptichon".²²⁰ Damit überträgt gerade diejenige Quelle, die Germer für die Bildung seines Tryptichon-Zusammenhanges ohne *Le Rhône et la Saône* nutzen will, den Dreibild-Charakter auf einen Zusammenhang, der das von Germer vernachlässigte Gemälde miteinschließt.

Wenn sich Germer also in der Folge darauf fokussiert, dass der Katalogtext *Le Bois Sacré* als dasjenige Werk nennt, welches *Vision Antique* und *Inspiration Chrétienne* "hervorgebracht" habe,²²¹ dann darf man dabei nicht übersehen, dass der Katalogeintrag nach wie vor vollkommen auf den wesentlichen Formulierungen des Vertragstextes von 1883 fußt. Das Aufgreifen der von Puvis damals geäußerten Grundideen, sowie die teilweise wortwörtliche Übernahme von Formulierungen, lassen daran wenig Zweifel. Dementsprechend erscheint auch die kurze Erläuterung zu *Le Rhône et la Saône* in der späteren Quelle wieder, nach der ein methodischer Ausschluss des Werkes, das zudem als gleichberechtigter Teil eines sogenannten "Tryptichons" erscheint, unmöglich ist.

²¹⁹ Auszug aus dem Vertrag Puvis de Chavannes' mit der Stadt Lyon von 1883, zitiert nach Germer: STUDIEN 1988, S. 401.

²²⁰ Auszug aus dem Katalogeintrag zu den von Puvis de Chavannes im Salon von 1886 ausgestellten Werken, zitiert nach Germer: STUDIEN 1988, S. 401.

²²¹ Auszug aus dem Katalogeintrag von 1886, zitiert nach Germer: STUDIEN 1988, S. 401.

Paradoxerweise beweist denn auch die folgende Argumentation Germers, dass die Quellenlage nicht der tatsächliche Grund für die Unterschlagung des nördlichen Wandgemäldes ist. Schließlich bleibt der Autor nicht bei der Ausgrenzung eines einzigen Gemäldes, sondern führt die Herausarbeitung der abstrahierenden Kunst Puvis' in einer zunehmenden Abstraktion von den dazu notwendigen Gemälden des Zyklus sukzessive fort.

Nachdem also das Bild *Le Rhône et la Saône* ausgeschieden worden ist, deutet Germer das in den Quellen anklingende Gegensatzkonzept von *Vision Antique* und *Inspiration Chrétienne* zu etwas aus, das in den Quellen nicht vorhanden ist. Er erweitert die beiden Pole von "antiker Form" und "moderner Empfindung", wie sie in der Quelle genannt werden, zu zweierlei Arten gebrochener Vergangenheit, die sich in *Le Bois Sacré* zur Einsicht in die Zukunft einer abstrakten Moderne lösen sollen.

Genau in diesem Moment der Entfernung von seinen beiden Schriftquellen, die Germers Vorgehen rechtfertigen müssten, bricht seine Argumentation ein. Der Autor muss gestehen, dass das Vergangene und Gebrochene von Antike und Moderne in den gegensätzlichen Pendantbildern nicht zu beweisen ist, weil die Bilder selbst nicht in der gewünschten Weise als Pendants auftreten würden: "Wenngleich wir versuchen werden, diese Deutung, Antike und Moderne als gebrochene Epochen im Blick auf 'Le Bois sacré' zu erhärten, muß einschränkend angemerkt werden, daß sie zwar plausibel, anders als bei 'La Vision Antique' aber nicht durch visuelle Evidenz zu belegen ist."²²² Ein Beweis trotz der nicht dafürsprechenden "visuellen Evidenz" der Bilder, das dürfte schon hier deutlich werden, kann aber nur ein Beweis Puvis' "trotz seiner selbst" sein.

Und so muss sich Germer zwangsläufig für eine weitere Vereinfachung und Konzentration seines Konzepts entscheiden. Da die "visuelle Evidenz" des tryptichonartigen Zusammenhanges der Bilder seiner Theorie widerspricht, beschränkt er seine eigenen Mittel ganz im Sinne der von ihm angestrebten Vereinfachungstheorie der Kunst auf die zukunftsweisende Bedeutung von *Le Bois Sacré* allein.

²²² Germer: STUDIEN 1988, S. 423.

Damit hat Germer seine Quellengrundlage verlassen und kann ihre Hilfe nicht länger beanspruchen. Die Zurückweisung des Gemäldes *Le Rhône et la Saône* in die "Isolation" hat sich nun in die Abscheidung von *Le Bois Sacré* umgekehrt. Erneut ist nur die Richtung des Vorgehens, wie bei einem Spiegelbild üblich, verkehrt worden. In dem Maße, wie das Gemälde *Le Rhône et la Saône* in Germers Argumentation zur Vernachlässigbarkeit herabgesunken war, so steigt nun *Le Bois Sacré* im selben Grade zur Bedeutsamkeit auf.

In diesem Moment tritt das Gegensatz-Pendantverhältnis von *Vision Antique* und *Inspiration Chrétienne* in derjenigen Argumentation wieder auf, mit der es zuvor verdrängt worden war. Diese Vorgänge erinnern dabei sehr nachdrücklich an das Verhältnis der beiden Hauptkapitel mit ihren jeweils zwei gegensätzlichen Werk-Pendantpaaren.

So unwissenschaftlich dieses Vorgehen erscheinen mag, so konsequent bleibt es in seiner abstrahierenden Folgerichtigkeit. Germers Vereinfachungsprozess von der ihm widersprechenden "visuellen Evidenz", der den Autor immer deutlicher von der Realität des Zyklus ins Einzelbild fortführt, spiegelt sich nun ausgerechnet in dem, was er dabei ganz "visuell evident" in *Le Bois Sacré* sieht: "Die Formalisierung bedeutet nicht allein die Vereinfachung durch Geometrisierung, sie heißt auch Verzicht auf individuelle Differenzierung der Figuren, Ausschaltung jedes narrativen Bezuges. Nicht als Museen oder Künste, als Formen interessieren den Maler die Figuren."²²³

Denn sobald sich Germer aus der "visuellen Evidenz" der Bilder auf die eigene, zuvor genannte, sprachliche "Plausibilität" zurückzieht, verschwindet auch *Le Bois Sacré* aus der "visuellen Evidenz" heraus in die eigene Form, die nicht mehr als etwas Begriffliches plausibel ist. Dadurch wird der Autor aus seiner anfänglichen Zurückweisung von *Le Rhône et la Saône* und damit aus dem gesamten Zusammenhang der drei übrigen Bilder in die "Isolation" der einfacheren "visuellen Evidenz" von *Le Bois Sacré* zurückgewiesen, in deren Resultat ihm gerade sein anfänglicher Rückzug vom Zusammenhang des Zyklus

²²³ Germer: STUDIEN 1988, S. 429.

begegnet. Das Bild verliert demnach seinen Inhalt nur in der sich verlierenden Sprachreduktion Germers.

Wie schon Kapitel II nicht der Beginn der Werkbesprechung, sondern nur die Hülle für einen in ihm verborgenen Beginn war, so wandelt sich auch die Lösung von *Le Bois Sacré* lediglich in ihre selbst sich vorbereitende Prämisse. Folglich zieht sich Germer argumentativ von der Fülle des vollendeten Werkes in die Reduziertheit einer Entwurfsskizze zu *Le Bois Sacré* zurück, die er in seinem Anhang nicht abbildet.²²⁴ Erneut muss eine Fiktion dem vollendeten Werk ausgleichend gegenüberreten. Auf diese Weise destilliert Germer aus der Vielfalt des Bildorganismus genau denjenigen Teil heraus, der das Abstraktionsverhalten des Autors selbst immer deutlicher auf die eigene argumentative Situation zuspitzt.

Denn Germers Vereinfachung zielt auf dasjenige Element des Bildes, welches seine methodische Isolierung gegenüber dem Kunstwerk am unmittelbarsten zu spiegeln im Stande ist, Puvis' menschliche Figur: *"Unverbunden und beziehungslos, einzig durch die Linien der Komposition zusammengehalten, stehen die Gestalten des Vordergrundes nebeneinander. Nicht als Handlungsträger, als Formelemente setzt der Maler sie ein."*²²⁵

Gerade aber im Abgleich mit der Fiktion der Entwurfsskizze, die, so wie sie ist, niemals von Puvis umgesetzt wurde, sinkt das Vollbrachte von *Le Bois Sacré* immer deutlicher zur Fiktion des eigenen Vollbringens im Schreiben herab: *"Scheinen die Figuren in der Zeichnung noch vom Hintergrund ablösbar, so werden sie im Gemälde so mit der Grundfläche verknüpft, daß sie sich nicht mehr von der Landschaft trennen lassen. Der Unterschied in der Behandlung beider Elemente bleibt dabei durchaus erhalten: die Figuren werden in ihren weißen*

²²⁴ Germer: STUDIEN 1988, S. 427; bezüglich der vier thematisierten Vorzeichnungen, von denen nur drei abgebildet sind, herrscht bei Germer Verwirrung. Abgesehen von der Unordnung in der Reihenfolge der Abbildungen im Anhang wird Abbildung 97 widersprüchlich zugewiesen (vgl. Anmerkung 44, S. 426 mit Anmerkung 45, S. 427). Die zuletzt genannte Vorzeichnung unter Anmerkung 45 befindet sich allerdings laut Germers eigenen Angaben bei Lechat: PUVIS 1920, S. 239 und wird dem Leser, trotz ausgiebiger Diskussion des Autors, bildlich vorenthalten. Stattdessen figuriert im Anhang unter Abbildung 96 eine Vorzeichnung, die im Text nirgends kenntlich gemacht und angeführt wird.

²²⁵ ebd., S. 411.

Gewändern vor dem dunklen Hintergrund profiliert, die Betonung des Konturs und die Modellierung der Körper hebt sie vor der dunkleren Landschaft ab. Doch treten sie nicht länger als eigenständige Figuren, sondern als Elemente der Komposition auf: der Kontur ist nicht nur als Grenze der Körper, sondern gleichzeitig als die Form von deren Bindung in die Fläche zu verstehen. Die Fläche dominiert: Diagonale und Horizontallinie geben ein waagrecht orientiertes Gerüs [sic!] vor, das in der malerischen Durchführung durch die Übereinlagerung [sic!] flacher Zonen ausgefüllt wird und jede Tiefenillusion bremst. Die Körper der Figuren profilieren sich nicht länger im Raum, sondern heben sich vor der Grundfläche ab: was die Figuren an Eigenständigkeit preisgeben, gewinnen sie dabei an Einbeziehung in das formale Gefüge. Puvis nimmt eine hohe Horizontlinie an, (...), die (...) unterhalb des Horizontes angeordneten Figuren scheinen deshalb nicht im Raum zu stehen, sondern ihrer Umgebung flächig eingeschrieben und sich zugleich in ihrer Körpermodellierung leicht vor diesem Fond zu profilieren."²²⁶

Puvis' Malerei widerspricht Germer dabei immer genau in der Weise, wie Germer zu ihr Stellung bezieht. Wenn er feststellt, dass die Figuren in der Vorzeichnung noch stark vom Hintergrund abgelöst erschienen und erst im Gemälde deutlich in die "Grundfläche" und damit ihre Landschaft integriert worden seien, dann zwingt ihn die "visuelle Evidenz" des Bildes zum Umlenken in die eigene Gegenposition. Die Gegenposition dieser Gegenposition führt dabei auf die vorherige Position zurück, wenn nun vom Autor beobachtet wird, wie stark sich die vermeintlich weißen Gewänder der dargestellten Musen vom Untergrund absetzen und dabei doch zugleich das Eintreten in diesen Fond ihrer Landschaft ermöglichen würden. Der Autor, dahin zurückgekehrt, wohin ihn der Vergleich mit der Entwurfsskizze geführt hatte, sucht den Ausweg aus der Stagnation seiner Argumente in der Zuspitzung seiner Vereinfachungsspirale zum Konturbegriff. Schließlich hat Germers Rückzug vom Zyklus in sein Tryptichon, vom Tryptichon in sein Einzelbild, vom Einzelbild in seine Figur und von der Figur in ihren Kontur hinein denjenigen kleinsten Teil der Bildmittel Puvis' gefunden, an dem die

²²⁶ Germer: STUDIEN 1988, S. 427-428.

Sprachabstraktion ihre entsprechend kleinste Aussage findet. Das ist derjenige Moment, wo die Abstraktion dem Autor jedweden weiteren, argumentativen Abstraktionsdienst versagt. Germer äußert nämlich: "(...) *der Kontur ist nicht nur als Grenze der Körper, sondern gleichzeitig als die Form von deren Bindung in die Fläche zu verstehen.*"

Bedeutend daran ist nicht zuerst, dass der Satz einen offenen Widerspruch als Lösung festzuhalten sucht, sondern vielmehr dass in diesem Teil der Aussage über den kleinsten Teil des Bildes, den Kontur, die entscheidende Umkehr in Richtung der "*Komposition der Fläche*" vollzogen und damit eine Bewegung gegen die bisherige Abstraktion in Gang gesetzt wird, welche Germer im weiteren Verlauf seiner Diskussion bis hinaus in die plastische Dreiteiligkeit mit *Vision Antique* und *Inspiration Chrétienne* zurückführen wird. Am Ende dieser Umwendung steht deshalb sehr konsequent die längst bekannte Abhebung der Figuren von der "*Grundfläche*", mit der dieser analytische Abschnitt in der fiktiven Entwurfsskizze zu *Le Bois Sacré* begann.

Während Germer also aus der bisherigen Abstraktion bis hinab auf die Form des Konturs versucht, in die noch einfachere Form der "*Erkenntnis des ästhetischen Charakters von Kunst*"²²⁷ zu gelangen, gerät er mehr und mehr in die Weite der Bildkomposition und ihres Zusammenhanges mit der Vielfalt des alten tryptichonartigen Gebildes, von dem dieser Vorgang ausgegangen war.

So ist es nicht mehr der Kontur als Teil der Figur, der nun die ganze "*Form von deren Bindung in die Fläche ist*", sondern *Le Bois Sacré* als Ganzes, welches zu derjenigen Form wird, die die beiden Vergangenheiten von *Vision Antique* und *Inspiration Chrétienne* an die einfachere "*Unvergänglichkeit des Schönen*"²²⁸ zurückbindet. Je mehr Germer die Einfachheit der Formreinheit des Konturs weiter auf eine reine Funktion seines Argumentierens in Gestalt einer "*ästhetischen*" "*Erkenntnis*" von Kunst hin vereinfachen und zuspitzen will, desto mehr läuft er im Niederschreiben dieser Argumente in die Ausgangskomplexität seiner Thesenstellung zurück.

²²⁷ Germer: STUDIEN 1988, S. 430.

²²⁸ ebd., S. 430.

Wenn er am Ende seiner Konzentration auf einen Konturbegriff hin, der ihm die Lösung in der Komposition der weiten Fläche verspricht, Folgendes festhält: "*Die formale Organisation, das mag aus diesen Hinweisen klar geworden sein, ist der eigentliche Inhalt des Bildes, die inhaltlichen Elemente sind bloßes Material.*"²²⁹, dann zeigt sich das Resultat dieser inhaltslosen "*formalen Organisation*" besonders im "*bloßen Material*" ihrer "*inhaltlichen Elemente*" Germers.

In deutlicher Erinnerung an das unantastbare "*Material*" Maurice Denis' wird *Le Bois Sacré* nur im Hinblick auf die alte Ausgangsvorstellung vom Gemäldetryptichon verständlich, wenn es heißt: Das Gemälde "(...) *soll der bloß historischen Einordnung von Kunst durch das Postulat der Unvergänglichkeit des Schönen widersprechen und damit die Möglichkeit von Kunst in der Gegenwart eröffnen. Antike und Christliche Kunst sind historische Erscheinungsformen von Kunst, zeitlich bedingte Manifestationen eines – im 'bois sacré' bewahrten – vor der historischen Spezifizierung gelegenen Ästhetischen.*"²³⁰ Damit wird der Widerspruch gegen Germer selbst zum geforderten Prinzip der gesamten Untersuchung, weil der kleinsten gefundenen, reinen Form im Bild von *Le Bois Sacré*, eben dem Kontur, das "*Postulat der Unvergänglichkeit des Schönen*" des Ganzen *Le Bois Sacré* im Blick auf die große Weite der zwei angeschlossenen Gegensatzbilder ausdrücklich "*widersprechen*" muss.

Germer hat demnach im Bild entdeckt, dass man der Formulierung der "*Erkenntnis des ästhetischen Charakters von Kunst*", wie sie in diesem Moment vom Autor niedergeschrieben wird, schlichtweg zu widersprechen habe. Denn: "*In diesem Zusammenhang behauptet der 'bois sacré' die Fortsetzbarkeit von Kunst gerade angesichts der Erkenntnis ihrer Historizität. Anders gesagt: die Einsicht in das historische Wesen von Kunst lässt die einzelnen Erscheinungsformen als notwendige, unwiederholbare vergangene erkennen, die Erkenntnis des ästhetischen Charakters von Kunst eröffnet zugleich aber die Möglichkeit künstlerischer Produktion in der Zukunft. Malerisch formuliert*

²²⁹ Germer: STUDIEN 1988, S. 430.

²³⁰ ebd.

bedeutet dies die Notwendigkeit, der Erkenntnis eine Form zu geben. 'Le Bois Sacré' behauptet, diese Form zu sein."²³¹

Folglich ist die Entdeckung des begrenzenden Konturs, der sich in der "Behauptung" einer Form zur Umkehr in die unbegrenzte Weite des Bildes wandte, zu einer "Behauptung" geworden, die *Le Bois Sacré* zur Form des ganzen Dreibildzusammenhanges macht.

Dabei ist es wichtig, die beiden gleichen und doch so gegensätzlichen Anwendungen der Anführungszeichen zur Benennung des Bildes *Le Bois Sacré* zu berücksichtigen. Während im ersten, einfachen Satz nicht der Bildtitel, sondern die kleingeschriebene und artikellose Inhaltsangabe des Gemäldes mit "*bois sacré*" die Behauptung der "Fortsetzbarkeit von Kunst" angesichts ihrer völlig zuwiderlaufenden historischen Abgeschlossenheit "behauptet", wird diese Behauptung erst in der viel ausführlicheren und komplexeren Satzparaphrase in der Einfachheit des Bildtitels "*Le Bois Sacré*" zu seiner "Form" gerundet. Germer kann demnach die "Form" des Bildtitels in ihrem Inhaltstitel nur dann fassen, wenn die einfache "Form" ihrer Satzparaphrase nach genauso kompliziert ist, wie der komplexe Inhaltstitel in der Form seines verkürzten und kleingeschriebenen "*bois sacré*" einfach.

Inhalt und Form werden an Germers Bemühen um Trennung deshalb zur Spiegelung ein und derselben Sache und damit zur deutlichen Rückkehr in den Ausgangsgehalt der Form des Zyklus, eben die diesbezügliche "Behauptung" Germers. Denn die "Behauptung" des Autors ist die zentrale "Erkenntnis", die verbindende Lösung zwischen dem Inhalt des "*bois sacré*" und der Form von "*Le Bois sacré*". Damit ist nicht die Tatsache der Abscheidung der "Form" vom "Inhalt", sondern lediglich die Unterstellung ihrer Trennung die Auskunft der Kunst Germers.

²³¹ Germer: STUDIEN 1988, S. 430-431.

*Germers Beitrag zur Begründung eines "autonomen"
Staffeleibildes auf den Grundlagen der Wandmalerei*

Daher ist es nicht verwunderlich, dass die theoretische Vereinfachung Germers zurück in die Weite des Zyklus nun bis in die Komplexität seiner architektonischen Beziehung hinausführt. Der Autor schließt sich dazu ausdrücklich an seine Vorgänger, namentlich an die Formulierung der *"dekorativen Ästhetik"* Brown Prices an.

Modern ist das Bild Puvis' folglich deshalb, weil es aus der Nutzung einer *"Ästhetik der Dekoration"* in der Wandmalerei die ideale Dekorativität des Staffeleibildes hervorgebracht habe.²³² Das Lösungswort für diese Ablösung des Staffeleibildes vom Wandbild ist bei Germer die *"Autonomisierung"* des Bildes: *"Im architektonischen Rahmen, zunächst aber nur dort, wird der nicht imitative Charakter von Puvis' Bild als das eigentlich Moderne, die formale Verzerrung als im dekorativen Interesse begründbare Abweichung von der Norm begriffen."*²³³

Aus dem daraus resultierenden Widerspruch, bei dem die Freiheit zur *"formalen Verzerrung"* gerade aus der Unfreiheit der architektonischen Bindung gewonnen werden muss, wird der Autor paradoxerweise erneut zur Opferung der Wandbild-Modernität gezwungen: *"Die Notwendigkeit von Abstraktion und Stilisierung ergab sich aus den Bedingungen des Mediums Wandmalerei: Puvis aber bedeutet sie keine Beschränkung, sondern die Möglichkeit, Malerei zu ihrem Wesen zu führen. So erklärt sich, daß er die an der Wandmalerei gewonnenen Prinzipien in seine Tafelbilder übertragen kann, die formale Disziplin des Wandbildes erlaubt die Umgestaltung der Tafelmalerei."*²³⁴

Doch erst dadurch gelangt der Autor in seine entscheidende, argumentative Wende: *"Löst man die Formen aus ihrer Bindung an einen bestimmten Inhalt, so behalten sie jenen diffusen Anspruch, Ausdruck einer Mitteilung zu sein."*²³⁵

²³² Germer: STUDIEN 1988, S. 443.

²³³ ebd., S. 443, 444.

²³⁴ ebd., S. 447.

²³⁵ ebd., S. 450.

Denn: "*Weil Form und ablesbarer Inhalt sich nicht decken, erhält das Bild symbolischen Charakter.*"²³⁶

Weil aber die Lösung des Widerspruchs von der reinen "*Form*" und dem "*ablesbaren Inhalt*" im "*symbolischen Charakter*" nach Germers eigener Auskunft keinen Betrachter wirklich befriedigen könne, die begriffliche Lösung Germers folglich keine Lösung ist, sollen diese Betrachter den Widerspruch nicht ohne das Eingreifen der Interpretation des Autors lösen können: "*Der Widerspruch, den diese zwischen der Bedeutung suggerierenden Behandlung und der Reduktion von ablesbarem Inhalt empfinden, erfordert die Interpretation.*"²³⁷

Da Germer aber gerade die Unzulänglichkeit der eigenen Lösung des Widerspruchs im "*symbolischen Charakter*" zur Voraussetzung einer Entmündigung des Betrachters gemacht hat, fällt sein Interpretationsstatus in den seines fiktiven Betrachters hinein. Er selbst schafft damit im Scheitern der Lösung des "*symbolischen Charakters*" des Bildes die Grundlage für das Scheitern seines Betrachters wie seiner Interpretation, die zwangsläufig nurmehr diejenige eines durch den Bildwiderspruch seiner Urteilsfähigkeit beraubten Betrachters sein kann. Der Interpretationsstatus Germers beruht also auf der Tatsache, dass er ihn in der Malerei zum ersten Mal als das sieht, was er wirklich ist, seine Auflösung.

²³⁶ Germer: STUDIEN 1988, S. 450.

²³⁷ ebd., S. 449.

Zum "Verdrängungsprozess" in der "Karikatur" Puvis'

Als *"Interpret"* ist Germer schließlich der Überzeugung, zwischen den offiziellen Gemälden und den Karikaturen Puvis' einen profunden *"Verdrängungsprozess"*²³⁸ zu beobachten. (Abb. 20) In den Karikaturen meint der Autor die *"Kehrseite des Ideals"* und damit den Beweis für die Unabhängigkeit, die sogenannte *"Autonomie"* der Puvis'schen Malerei zu vernehmen.²³⁹

Dabei sei in den Karikaturen ein besonders harter Realismus verwirklicht, der das notwendige Korrektiv für die vermeintliche Idealwelt der Wandgemälde darstelle. In diesem Sinne wird die Wandmalerei zum *"Verdrängungsprozess"* der Realität, der von der *"Kehrseite des Ideals"*, der Karikatur entlarvt werde: *"Gerade weil die Kunst also als Verdrängungsprozess definiert werden kann, ist die Karikatur das notwendige Komplement des Ideals: Ausdruck der Wiederkehr des Verdrängten."*²⁴⁰

Das Verdrängte ist demnach das Nicht-Ideale, denn: *"In Puvis' Beschäftigung mit der Karikatur kommt die Einsicht in die Beschränkungen idealistischer Kunst und das Bewußtsein, formale Innovationen ließen sich unabhängig vom gewählten Medium entwickeln und auf andere Darstellungsformen übertragen, zum Ausdruck."*²⁴¹

Das führt Germer in ein schwerwiegendes Problem, da das *"Ideale"* der Wandmalerei in der vorangegangenen Argumentation noch das Medium darstellen sollte, welches eben diese Beschränkungen der Malerei aufhob. Diesen Widerspruch sehr wohl empfindend, muss Germer die Karikatur aus ihrer eben etablierten Rolle eines Boten des *"Verdrängten"* wiederum verdrängen und stellt sie einträchtig neben den Idealismus der Wandmalerei: *"Die Abdrängung der Karikatur ins Private verdeckt, daß sie nicht nur inhaltlich das Gegenstück zu den*

²³⁸ Germer: STUDIEN 1988, S. 455.

²³⁹ ebd., S. 453, vgl. auch die Kapitelüberschrift.

²⁴⁰ ebd., S. 455.

²⁴¹ ebd., S. 457.

Wandbildern darstellt, sondern diesen in Abstraktion und Stilisierung überdies formal verwandt ist."²⁴²

Entscheidend an diesem Vorgang der "Abdrängung" ist, dass der Tätigkeitsbegriff "verdeckt" an der Schlüsselstelle des Satzes erscheint. Wenn die Karikatur, in Germers Sinne, den "inhaltlichen" Gegenpol zur Wandmalerei bilden soll, sie der Dekoration aber dabei gleichzeitig "in Abstraktion und Stilisierung (...) formal verwandt" gemacht werden muss, dann bricht der Sinn der Behauptung genau an der Stelle des Satzes entzwei, wo Germers Prädikat den Bruch "verdeckt".

Schließlich zeichne sich die Karikatur gerade dadurch aus, dass sie, im Gegensatz zum Wandbild, genau denjenigen "Inhalt" besitze, der aus der Dekoration durch Formalisierung hinausgedrängt worden sei. Wenn sie dabei aber dennoch in der Lage sein soll, diejenige "abstrahierende" und "stilisierende" reine "Form" auszubilden, welche dadurch definiert sein müsse, dass sie genau diesen "verdrängten" "Inhalt" von sich abscheidet, dann fällt die Karrikatur genau in jenem Moment in einen unversöhnlichen Widerspruch auseinander, wo Germer versucht, den Widerspruch zwischen Karikatur und Wandbild zusammenzufassen. Germers Akt der Scheidung von Karrikatur und Wandbild, der ihm die reine "Abstraktion" und "Form" für das Wandbild sichern soll, scheitert demnach am ebenbürtigen Selbstbewusstsein des Spiegelaktes seines malerischen Stoffes.

So erhält Germers Akt der Scheidung von Wandbild und Karikatur, der die fest fassbare Einheit der jeweiligen Gegensatzglieder voraussetzt, die ebenbürtige Gegenwehr aus diesen Einheiten selbst zurück, die sich seinem Zugriff durch einen Zerfall entziehen, der Germers Wunsch nach Widerspruchszergliederung bis in seine Einzelteile hinein so sehr entspricht, dass ihm der Sinn seines eigenen Zugreifens zur Zergliederung vollkommen in die unerwünschte, weil "verdeckte" Einheit mit seinem Stoff zerfällt.

Denn wenn die Karikatur in "Inhalt" und "Form" zur Spiegelung des Scheidungsaktes Germers von Karikatur und Wandbild auseinanderfällt, dann drängt sie reflektierenderweise auch die 'verdeckende' "Abdrängung" der Karikatur "ins Private" auf Germer hin zurück und deckt damit in ihrer

²⁴² Germer: STUDIEN 1988, S. 455.

Umkehrung das *'Verdecken'* zu einer Germer ganz *"privat"* gehörenden *"Abdrängung der Karikatur"* auf. Die Argumentation des Autors wird dadurch zum Ursprung der eigenen *"Verdrängung"*.

8) *Aimée Brown Price und die Puvis-Ausstellung zu Amsterdam 1994*

Vom 25. Februar bis zum 29. Mai 1994 veranstaltete das Van Gogh Museum zu Amsterdam unter kuratierender Leitung von Aimée Brown Price eine weitere Puvis-Ausstellung.²⁴³

Den Schriftenteil des dazugehörigen Katalogs überwiegen die Texte der Kuratorin, die sich, wie bereits deutlich wurde, seit 1972 für eine vorherrschend wandmalerische Bedeutung des mobilen Staffeleibildes im Werk des Malers ausspricht.²⁴⁴ Im Ausstellungskatalog von 1994 liefert sie zwei der vier Beiträge und zeichnet auch für den Katalogteil verantwortlich. Dem wissenschaftlichen Übergewicht der Kuratorin entsprechend handeln die übrigen Essays von verhältnismäßig nachrangigen Themen, die im vorliegenden Rahmen aus Gründen der Vermeidung von Redundanz nicht berücksichtigen werden. Es sei nur der Vollständigkeit halber angedeutet, dass der Beitrag von Jon Whiteley die Rolle der Zeichnung im Werk des Malers skizziert, während sich Geneviève Lacambre seiner Beziehung zur etablierten Kunstszene des 19. Jahrhunderts widmet.

Wie schon in Paris und Ottawa, wo Brown Price den Weg für die argumentative Einbeziehung der Dekorationen bereitet hatte, entschied man sich auch in Amsterdam für eine zumindest theoretische Berücksichtigung der Wandmalerei. Dabei lag der Fokus noch nachdrücklicher als früher auf einer Ausstellung wandmalerischer Vorarbeiten und Wandbildkopien im Staffeleiformat, wie der Katalog zeigt. In ihm überwiegen die Vorstudien und Wandbildkopien im Staffeleibildformat und geben ein, wenn nicht verzerrtes, so doch zumindest recht lückenhaftes Bild vom dekorativen Schaffen des Malers ab, das noch dadurch zusätzlich verunklärt wird, dass man sich für eine recht eigentümliche Auswahl vierer Nachfolgewerke moderner Künstler entschied.

²⁴³ AMSTERDAM (AK) 1994.

²⁴⁴ Vgl. hierzu den Titel der Dissertation Brown Prices von 1972: "*Puvis de Chavannes: A study of the easel paintings*". Zudem beachte man auch die beiden im Umfeld der Ausstellung von 1994 erschienenen Aufsätze der Autorin, die ganz dem Staffeleibild gewidmet sind, im Aufsatz von 1995 sogar der argumentativen Untermauerung seiner musealen Anschaffung: Brown Price: PUVIS 1992, sowie: Brown Price: PUVIS 1995.

Es fällt ins Auge, wie sehr der Katalog in seiner Organisation die chronologische Ordnung und den für einen Werkkatalog typischen Gesamtzugriff des späteren *Catalogue Raisonné* von Brown Price aus dem Jahre 2010 in wesentlichen Teilen vorwegnimmt. Dies ist umso interessanter, als bereits die Dissertation der Autorin von 1972 einen Werkkatalog beinhaltet.

Redundanz macht sich auch in der theoretischen Fundierung der Ausstellung in Brown Prices Aufsatz *Pierre Puvis de Chavannes. The Development of a Pictorial Idiom* bemerkbar. Darin wiederholt die Autorin ihre früheren Prinzipien von 1976/77, die schon ihrer Gliederungsstruktur nach den monographischen Band des *Catalogue Raisonné* von 2010 ankündigen. Wie später im Werkkatalog auch, so handelt es sich hierbei um eine lose Begegnung biographischer, stilkritischer, sozial-politischer und ikonographischer Betrachtungen, denen ein argumentativ einendes Band weitgehend fehlt.

Theoretischer Kern all dieser Abteilungen bleibt dabei die Vorstellung vom "reifen Staffeleibild" Puvis', das für Brown Price zu den "zwingendsten und originellsten Beiträgen" des Malers zähle:²⁴⁵ "Im Gegensatz zu seinen beruhigenden, offiziellen Arkadien [gemeint sind die Wandmalereien, Anm. d. Verf.] beinhalten sie melancholische Bilder von großer Subtilität, Zurückhaltung und expressiver Kraft. Als privater Ausdruck der Isolation und der Entwurzelung sind sie ein bedeutendes Vermächtnis für die Moderne und die Kunst des 20. Jahrhunderts. Die Bildwelt dieser viel persönlicheren Werke und ihre radikalen Vereinfachungen sind ebenso ein Produkt dieser speziellen Ästhetik Puvis de Chavannes', die für seine Wandmalereien entwickelt wurde, wie es die monumentalen Wandgemälde selbst sind."²⁴⁶

Mit dieser Argumentation wendet sich das Wandbild samt seiner Ästhetik gerade gegen die des Staffeleibildes, da das Staffeleibild "im Gegensatz" zur Wandmalerei ein Ergebnis dieser extrem simplifizierenden "Ästhetik" werden muss. Die "radikale Vereinfachung" der Kunst Puvis' liege also letztlich darin, sich derart von sich selbst abzuwenden, dass der von der Autorin gesuchte

²⁴⁵ AMSTERDAM (AK) 1994, S. 11.

²⁴⁶ ebd.

Widerspruch aus Staffeleibild- und Wandmalerei zu einem Widerspruch der Wand- gegen die Staffeleibildmalerei wird.

Wenn schließlich am Ende dieses ersten Katalogbeitrags genauso wie am Schluss des zweiten, in dem die Autorin die gleichen Ansichten am Beispiel des Gemäldes *Le Pauvre Pecheur* paraphrasiert, die Bedeutung Puvis' nurmehr in der Bedeutung seiner "modernen" Nachfolger bestehen soll,²⁴⁷ dann wird deutlich, wie sehr der argumentative Widerspruch als sprachlich formuliertes Paradoxon gerade eine der Autorin nachfolgende, ebenso moderne Leserschaft zum Widerspruch führen muss.

²⁴⁷AMSTERDAM (AK) 1994, siehe das Kapitel: *Coda: Puvis de Chavannes's Legacy*, S. 22f. und die Anmerkungen zu Fußnote 102, S. 27, die deutlich die Dominanz des Ausstellungswesens und den Erbteil Wattenmakers für diesen Zusammenhang herausstreicht, vgl. darüber hinaus auch die Nachfolge dieser Ansicht bei Petrie: PUVIS 1997, S. 103-106.

9) *Zum Katalog der Puvis-Ausstellung des Musée des Beaux-Arts zu Lyon 1998*

In den 1990er Jahren melden sich erstmals zwei der bedeutendsten Museen außerhalb Paris, welche Dekorationen des Malers beherbergen, mit Puvis-Ausstellungen zu Wort: das Musée de Picardie zu Amiens und das Musée des Beaux-Arts zu Lyon.²⁴⁸ Da Amiens eine Ausstellung zu den Puvis-Zeichnungen des eigenen Bestandes veranstaltete, darf es für den vorliegenden Ansatz genügen, den Katalog von Lyon aus dem Jahre 1998 zu behandeln, da dieser in seiner Untersuchung der hauseigenen Dekoration in wesentlich umfassenderer Weise die Kunst Puvis' ihrem Wesen nach zum Vorwurf hat.

Die Ausstellung im Musée des Beaux-Arts zu Lyon ereignete sich zwischen dem 1. Oktober und dem 6. Dezember 1998 unter der Leitung Dominique Brachlianoffs mit dem Titel *Puvis de Chavannes au musée des Beaux-Arts de Lyon*. Im Zentrum des Interesses stand die dortige Dekoration des Treppenhauses, wie neben dem reichhaltigen Abbildungsmaterial auch der ausführliche Aufsatz von Pierre Vaisse zeigt. Ein eigener Beitrag zur Zeichnung im Hinblick auf ihre Bedeutung für die Moderne stammt von Brachlianoff selbst, der sich, unter Verwendung der üblichen Stereotypen für Puvis' vermeintliche Auffassung, wie beispielsweise seinem "*allgemeinen Gespür für eine Vereinfachung der Formen*"²⁴⁹ und seiner "*Distanzierung von der Realität*",²⁵⁰ konsequent auf die symbolistische Kunstkritik stützt.²⁵¹ Von Jacqueline Bret et al. stammt darüber hinaus der Artikel zur Restaurierung der Treppenhausdekoration. Der Katalogteil wurde vom Kurator Brachlianoff vorgelegt.

Den quantitativ größten Umfang unter den Katalogtexten nimmt der Aufsatz zur Treppenhausdekoration von Pierre Vaisse unter dem Titel *Puvis de Chavannes et l'escalier du musée des Beaux-Arts de Lyon* ein.²⁵² (Abb. 12-15) Wenngleich darin

²⁴⁸ AMIENS (AK) 1994; LYON (AK) 1998.

²⁴⁹ LYON (AK) 1998, S. 16.

²⁵⁰ ebd., S. 20.

²⁵¹ ebd., S. 22.

²⁵² ebd., S. 24ff.

hinsichtlich der Biographie und in Beziehung auf die Auftragsvergabe nichts grundlegend Neues ans Tageslicht gelangt, so sind doch einige Hinweise zur Geschichte des Hauses, zur Entstehung der Treppenanlage, zum Auftrag selbst und zur Rolle Philippe de Chennevières für die Wandmalerei in Frankreich im Allgemeinen durchaus hilfreich.²⁵³

Was demgegenüber die grundlegende Charakterisierung der Kunst Puvis' anbelangt, so schließt sich Vaisse ebenfalls der bisherigen Forschungstradition an. In deutlicher Nachfolge Germers sondert der Autor ebenfalls das Wandgemälde *Le Rhône et la Saône* aus dem Zusammenhang des Zyklus aus.²⁵⁴ In den rein literarisch fundierten Interpretationen der Gemälde, die sich abseits des optischen Befundes entfalten, wird auch hier der im Museumsarchiv aufbewahrte Vertragstext zwischen Puvis und der damaligen Verwaltung, der schon Germer zum interpretatorischen Gebrauch gedient hatte, zum Referenzpunkt der Auslegung. Dabei versucht der Autor auf Grundlage der im Programm auftauchenden Begriffe, eine endgültige symbolische Bedeutung der Bilder festzulegen. Vaisse dienen dazu die Autoren der Kunstkritik als Kronzeugen.²⁵⁵

Im Ganzen, das zeigen auch die Fußnoten des Textes, orientiert sich Vaisse sehr grundlegend an Germers Konzept. Das zeigt sich vor allem darin, dass auch er den Vertrag zur Ausgangsbasis einer geschichtsphilosophischen Deutung macht. Folglich sieht Vaisse in *Vision Antique* eine antike Vergangenheit repräsentiert, die in der angeblich modernen Abstraktion von *Le Bois Sacré* nach ihrer Lösung strebe.²⁵⁶

Infolgedessen vermeint der Autor die "reine Melodie der bis zum Äußersten vereinfachten Konturen" zu vernehmen, eine "Melodie", die im Gemälde *Le Bois Sacré* in eine "Welt außerhalb der Welt", in das "Asyl des Friedens" hinausgeführt und somit den Künstlern der modernen Abstraktion die Bahn bereitet habe.²⁵⁷

²⁵³ LYON (AK) 1998, S. 34ff.

²⁵⁴ ebd., S. 37.

²⁵⁵ ebd., S. 38ff.

²⁵⁶ ebd., S. 41-44.

²⁵⁷ ebd., S. 47.

Damit gerät Pierre Vaisse in die tradierte Widersprüchlichkeit der Auffassung von einer Malerei, die ihren Status als "*Modell der Zukunft*" ausgerechnet in ihrer ungelöst "*profunden Ambiguität*" festgelegt haben wollte.²⁵⁸

²⁵⁸ LYON (AK) 1998, S. 47.

10) *Der Katalog der Puvis-Schau des Palazzo Grassi 2002*

Mit der durch Serge Lemoine und Marianne Le Pommeré kuratierten Ausstellung des *Palazzo Grassi* zu Venedig unter dem Titel *From Puvis de Chavannes to Matisse and Picasso. Toward Modern Art* ist das Wattenmaker'sche Ausstellungsmodell nicht nur wiederholt, sondern auch zu einer gewissen Summe geführt worden.²⁵⁹

Ein weiteres Mal ist das Werk des Malers im überaus reich illustrierten Katalog nur mit einigen wenigen Staffeleibildwerken vertreten. Eine Einschätzung seines Schaffens muss dabei noch dadurch erschwert werden, dass lediglich Zeichnungen, Skizzen und verkleinerte Kopien seiner Dekorationen den Katalogteil einnehmen.

Entsprechend der Vielzahl der ausgestellten und abgebildeten Werke besitzt der Katalog achtzehn Aufsätze, deren gerade einmal zwei von Puvis selbst handeln. Einer dieser Beiträge stammt von Brown Price. Unter den übrigen Aufsätzen, die lediglich dem Einfluss Puvis' auf andere Künstler und Länder gewidmet sind, ist die Autorin sogar noch ein zweites Mal vertreten. Neben einem Beitrag von Thomas Gaetgens, der bereits als deutschsprachiger Rezipient des Brown Price-Ansatzes besprochen wurde, findet sich zudem auch noch ein Postskript von Richard J. Wattenmaker. Auch Bruno Foucart begegnet dem Leser wieder. Somit findet sich in diesem Katalog eine ganze Reihe von Autoren vereint, die seit den 1970er Jahren das moderne Puvis-Verständnis aus der Perspektive des musealen Ausstellungswesens nachhaltig konstituiert haben.

In diesem Sinne sind alle Aufsätze vom überlieferten Bild des "*modernen*" Puvis "*trotz seiner selbst*" durchdrungen, dessen Kunst einen in sich fragmentierten Bausatz der Moderne darstelle. Schon Serge Lemoines eigene, recht versatzstückhaft erscheinende Aufzählung wirft diese Fragmentierung spiegelbildlich auf die Argumentation des Autors zurück, sobald "*Puvis' klares und verständliches Werk*" und mit ihm die Gangbarkeit eines von dort aus für alle Nachfolger beschreitbaren "*Weges*" in eine immer undurchsichtigere,

²⁵⁹ Venedig (AK) 2002.

sprachbildliche Vielgestaltigkeit versinkt: *"Puvis' klares und verständliches Werk bietet Modelle, die reproduziert, assimiliert, transponiert und kombiniert werden können: man braucht sich nur einer Struktur, einer Gruppe von Formen, einer Linie, einer Farbkombination, einer Partie, eines Details, eines Ensembles, eines Bildes anzunehmen. Von hier ausgehend, war jeder fähig, seinen eigenen Weg zu gehen."*²⁶⁰

Wie groß dabei die Bindung an die Kunstkritik seit Gautier geblieben ist, beweisen gleich zwei Artikel, die sich allein mit der kunstkritischen Rezeption des Malers beschäftigen. Wenn man bedenkt, dass diese Literatur-Artikel bereits jene oben genannten sind, welche Puvis direkt zum Vorwurf haben, dann wird daraus ersichtlich, dass es unter achtzehn Artikeln keinen einzigen gibt, der sich der Untersuchung seiner Kunst annimmt.

In Bruno Foucart's Worten wird jedenfalls sehr eindrücklich sichtbar, wie groß die Überzeugung war, dass bereits die bloße Untersuchung der Kunstkritik die notwendigen Einsichten in die Kunst Puvis' bereithalte: *"Und was war es, das Puvis de Chavannes unutilbar machte? Das ist die entscheidende Frage, schließlich sind es nur die über ihn von seinen Zeitgenossen verfassten Kritiken, die es uns am besten erlauben, seine Originalität zu erfassen und zugleich das Ausmaß seines Einflusses zu erklären und zu rechtfertigen."*²⁶¹

Damit zieht sich jedoch das Schreiben über die Kunst auf sich selbst zurück. Die daran gebundene Abstraktion vom bildlichen Gegenstand wird deshalb zur Verabsolutierung der eigenen Vereinfachung der Analyse. In dem Maße wie das Bedürfnis danach gestiegen ist, Überzeugungsarbeit für eine Abstrahierung vom Material des Kunstgegenstandes zu leisten, im selben Umfange ist die dafür notwendige, materielle Unterstützung in Schrift und Abbildung auf ein bislang ungekanntes Ausmaß angewachsen. Es kann sich deshalb allein diesem Bedürfnis nach quantitativer Steigerung eines die Entmaterialisierung des Gegenstands fordernden Materials verdanken, dass die Aussteller die Redundanz zweier Beiträge zur Puvis-Rezeption akzeptierten.

²⁶⁰ VENEDIG (AK) 2002, S. 47.

²⁶¹ ebd., S. 56.

11) Die Abhandlung Jennifer Shaws von 2002 und die politische Neudeutung des kunstkritischen "Traum"-Begriffs

Die ebenfalls 2002 erschienene Untersuchung von Jennifer Shaw mit dem Titel *Dream States. Puvis de Chavannes, Modernism, and the Fantasy of France*, die auf der Dissertation der Autorin an der University of California basiert,²⁶² entfaltet den sozial-politischen Ansatz, der bei Brown Price und d'Argencourt angelegt worden war. Dabei zeigt bereits die Gliederung, dass der kunstkritische Quellenbegriff des "Traums" ein weiteres Mal zu einem wissenschaftlichen *terminus technicus* verkehrt worden ist. Das ermöglichte der Autorin eine schnelle Verknüpfung mit dem sogenannten "Unterbewussten": "*Diese Betonung des Unterbewussten war in Beziehung zu Puvis de Chavannes' Wandmalereien am klarsten durch die von den Kritikern wiederholte Behauptung gekennzeichnet worden, dass die Gemälde des Künstlers wie Träume waren.*"²⁶³

Auf der ungeprüften Übernahme des "Traumes" und der damit verbundenen Abhängigkeit von den Prämissen und Methoden der Kunstkritik gründet nun die gesamte nachfolgende Argumentation der Autorin, die davon überzeugt ist, dass der Staat als Auftraggeber der Dekorationen ein besonderes Interesse an der Produktion öffentlicher "Träume" gehabt haben müsse.

Die daraus resultierende Problematik wird vor allem in der Untersuchung der nackten Frauenfigur des Malers deutlich. Denn diese sei "(...) *das wichtigste Mittel für die Rücktransformierung der Natur in ihren ursprünglichen Status der Gnade*" gewesen. "*In einem erfolgreichen Frauenakt wurde das Ideal durch des Künstlers transformierende Elevation des individuellen Körpers fort von seinem materiellen Status hin zu einer Repräsentation universeller Schönheit durch eine perfekte Balance zwischen Zeichnung und Farbe gesichert.*"²⁶⁴ Shaws Argumentation, die aus den plastischen Qualitäten des Materials das Unleibliche

²⁶² Shaw: PUVIS 2002.

²⁶³ ebd., S. 10.

²⁶⁴ ebd., S. 16.

gewonnen haben will, muss in Puvis' Bedürfnis nach der Formulierung einer *"universellen Schönheit"* demnach an seinem *"individuellen Körper"* scheitern.

Das wird schließlich auch nicht durch Spekulationen über sexual-psychologische, medizinisch-pathologische und sozial-politische Phänomene verschleiert,²⁶⁵ deren Ziel letztlich die Auffassung vom Vorgang des *"die Nation Träumens"* bleibt.²⁶⁶

In der Dekoration des Musée des Beaux-Arts zu Lyon, das auch bei Shaw im Gefolge der Argumentation Germers den gleichwertigen Zusammenhang seiner vier Gemälde verliert, äußere sich dieser Vorgang wie folgt (Abb. 12-15): *"In den am kraftvollsten verstörenden Werken des Zyklus, in 'Bois Sacré' und 'Vision Antique', werden die Betrachter dazu aufgefordert, an einer Erfahrung des Begehrens teilzunehmen. Konfrontiert mit unentschiedenen Kompositionen und befremdlichen Konfigurationen des Körpers werden die Betrachter dazu veranlasst, die Werke zu idealisieren und zu vervollständigen. Das von diesen Werken angespornte Begehren ist nicht nur eine intellektuelle Neugierde, sondern ein tief verwurzeltes und viszerales Gefühl, dass eine Antwort verlangt. Individuelle Phantasien werden dazu verpflichtet, das Vaterlandserbe (wieder) zu schöpfen."*²⁶⁷

Es handelt sich hierbei um das Aufgreifen des aus der Kunstkritik herstammenden Bildes von einem Künstler, der aus seiner Unfähigkeit eine Tugend gemacht habe. Die *"unentschiedenen Kompositionen"* und die *"befremdlichen Konfigurationen des Körpers"* entstammen dem Arsenal zeitgenössischer Kritik vom behaupteten Unvermögen des Malers. Das *"Begehren"*, das dadurch beim Betrachter ausgelöst werde, ist somit nur eine euphemistische Verschleierung der Ansicht, dass Puvis durch sein Ungenügen eine Erwartung bei seinem Rezipienten provoziert habe, die er nicht habe einlösen können.

Shaw macht in diesem Kontext deutlich, dass Puvis lediglich *"verstörende"* Fragen gestellt habe, wobei das Vorenthalten der notwendigen Antworten nur *"Unentschiedenes"* und *"Befremdliches"* zur Folge gehabt haben konnte. Das *"Begehren"* des Betrachters macht Shaw Puvis' Kunst gegenüber zu einer

²⁶⁵ Shaw: PUVIS 2002, S. 16, 57ff.

²⁶⁶ ebd.: siehe dazu das entsprechende Kapitel, S. 90ff.

²⁶⁷ ebd., S. 98.

natürlichen Normalität, die als "*tief verwurzeltes und viszerales Gefühl*" die fehlende "*Antwort*" auf die Unnatürlichkeit der Kunst Puvis' gebe.

Was an Puvis' Malerei "*unentschieden*" sei, müsse durch die Betrachternatürlichkeit entschieden, was "*befremde*", müsse durch ihre "*Idealisierung*", das heißt durch die Interpretation des Betrachters im Sinne Germers verbessert werden. So entsteht das Bild eines ungelösten Widerspruchs, bei dem die Malerei als negative Provokation einer positiven Reaktion des Betrachters gegenübersteht. Wenn dabei allerdings nicht zu übersehen ist, wie sehr Shaws Gunst auf Seiten eines vermeintlich *a priori* natürlichen und dadurch positiven Betrachters steht, dann liegt in dieser Vorannahme des eigenen Gut-Seins der Grund für ihre argumentative Ergebnislosigkeit.

Denn Shaw sucht die Lösung des Konfliktes allein im Betrachter Puvis' und opfert seinem Übergewicht vollkommen die Bedeutung der Malerei. Damit gelangt sie zu einem entscheidenden Schwachpunkt ihrer Auseinandersetzung. Denn sie glaubt, mit dem Betrachter die Lösung des Paradoxons in der möglicherweise erneuten Schöpfung des "*Vaterlandserbes*" im "*Träumen von der Nation*" Frankreichs zu finden. Bei einer solchen Fixierung auf einen vermeintlich rein national begrenzten Schöpfungsprozess muss allerdings offen bleiben, wie es der Autorin jenseits der französischen "*Vaterlands*"-Sprache gerade für englischsprachige Rezipienten gelingen sollte, diejenigen "*individuellen Phantasien*" verständlich zu machen, welche nur dem französisch-nationalen Individuum zur Hervorbringung seines ganz eigenen "*Vaterlandserbes*" dienlich sein können.

Somit besteht Shaws Antwort auf dieses von Puvis ausgelöste "*Begehren*" nach einer Antwort gerade darin, dass sie als nicht-französischsprachige Betrachterin auf das ihr wesentlich fremde "*Begehren*" keine nationale Antwort zu geben vermag. Die paradoxe Definition von der Unfähigkeit der Malerei fällt damit am Widerspruch der Kunst, das heißt an ihrer Fähigkeit, spiegelbildlich auf Shaws Vermögen, sie zu halten, zurück.

12) *Der Katalog der Puvis-Ausstellung zu Amiens 2005-2006*

Die Ausstellung *Puvis de Chavannes. Une voie singulière au siècle de l'Impressionnisme* wurde von Matthieu Pinette unter wissenschaftlicher Leitung von Louise d'Argencourt et al. veranstaltet und fand vom 5. November 2005 bis zum 12. März 2006 im Musée de Picardie zu Amiens statt.²⁶⁸

Erneut erscheint Bruno Foucart mit einer Art Einführung, die seit dem *Palazzo Grassi* nichts Neues bringt. Aber auch die übrigen Beiträge wiederholen Bekanntes, wobei die Randständigkeit der gewählten Themen auffällt. Zudem sind die Essays auf sehr unübersichtliche Weise mit dem Katalog verquickt.

Dadurch muss es dem Leser durchaus so erscheinen, als mache sich eine Erlahmung der tradierten, beständig sich wiederholenden Ansichten bemerkbar. Es soll deshalb an dieser Stelle genügen, in diesem Ausstellungsprojekt eine allmähliche Verausgabung des idealistischen Erbes gerade in seiner realistisch-materiellen Steigerung zu beobachten.

²⁶⁸ AMIENS (AK) 2005/2006.

13) *Der kunstkritische "Traum" als "Stimmung" in Kerstin Thomas' Untersuchung zu Puvis de Chavannes, Seurat und Gauguin von 2010*

Kerstin Thomas' Veröffentlichung unter dem Titel *Welt und Stimmung bei Puvis de Chavannes, Seurat und Gauguin* aus dem Jahre 2010 ist die revidierte Fassung einer bereits 2005 an der Johann Wolfgang Goethe-Universität zu Frankfurt am Main eingereichten Dissertation,²⁶⁹ die in ihrer phänomenologischen Anlage sehr auffällig an Germer erinnert.

Wie schon dieser, so hat auch Thomas sich gegen eine monographische Betrachtung Puvis' entschieden, um seine Kunst als Ausfluss eines höheren Phänomens zu erfassen, das als "*Stimmung*" auch Gauguin und Seurat betroffen haben soll. Dabei tauchte dieser Begriff bereits bei Goldwater auf.²⁷⁰

In der Argumentation Thomas' wird deutlich, dass der Begriff der "*Stimmung*" ein neues Synonym für den "*Traum*"-Begriff der Kunstkritik darstellt, der als "*Traumerscheinung*" und "*Tagtraum*" auch wörtlich im Laufe der Untersuchung häufig erscheint.²⁷¹ Es ist daher nicht verwunderlich, die Untersuchung der "*Stimmung*" mit folgendem Widerspruch beginnen zu sehen: "*Stimmung als eine ästhetische Strategie zu verstehen, heißt hier, sie als eine Kombination von Darstellungsformen, -mitteln und -intentionen zu verstehen, die auf einen spezifischen künstlerischen Ausdruck zielen (...) Stimmung benennt eine Eigenschaft des Werkes selbst, sie ist sein Ausdruck.*"²⁷²

Was daran befremdlich erscheint, ist die Tatsache, dass "*Stimmung*" im ersten Satz den Ausgangspunkt für einen vorgestellten Weg zum "*künstlerischen Ausdruck*" darstellt, während sie sich in der zweiten, deutlich kürzeren Phrase bereits vollkommen als Ziel dieses Weges und damit als "*Ausdruck*" selbst versteht. Dabei fällt auf, dass die "*Stimmung*" im ersten Satz eine Bewegung meint, die an ihrem Ende den "*Ausdruck*" findet, während sie im zweiten Satz

²⁶⁹ Thomas: PUVIS/SEURAT/GAUGUIN 2010.

²⁷⁰ Goldwater: PUVIS 1946, S. 43.

²⁷¹ Thomas: PUVIS/SEURAT/GAUGUIN 2010, S. 40, 85.

²⁷² ebd., S. 20.

einen statischen Zustand festlegt, bei dem "*Stimmung*" von vornherein "*Ausdruck*" "*ist*". Es lässt sich darin also eine Gegensätzlichkeit der beiden Begriffe "*Stimmung*" und "*Ausdruck*" erkennen, die zudem in gegensätzlicher Bedeutung ihrer Satzstruktur erscheint.

Der erste Teil der Formulierung zeigt, dass die "*künstlerischen Mittel*", die sich unter der "*Stimmung*" vereinen, die handelnden Subjekte des Satzes sind, die sich im "*Ausdruck*" der betrachtenden Autorin und durch sie dem Leser zuwenden. In der ihnen gemeinsamen "*Stimmung*" "*zielen*" sie auf den "*Ausdruck*", den man – zusammen mit der Autorin – in passiver Rezeption empfängt. Dadurch verbirgt sich bereits im ersten Satz das Grundlegende eines Widerspruchs aus Bewegung und Ruhe und damit aus aktiv handelndem Malerei-Subjekt und empfangendem Objekt der rezipierten Rezipientin. In dieser Formulierung steht man mit der Autorin an der Stelle des Scharniers, das den ersten in den zweiten Satz hinein umkehrt.

Denn im zweiten Satz des Zitates findet man diesen Gegensatz spiegelbildlich genau auf den ersten Satz hin umgekehrt. Jetzt ist es der Leser, der im Gefolge der Autorin zum Akteur der Handlung wird und im sogenannten '*Benennen*' in dasjenige zurückdringt, was im "*Ausdruck*" die Bewegung der "*Stimmung*" auf ihn hin "*ist*", eben eine zur Reaktion nötige Berührung des Untersuchungsgegenstandes. Damit ist die Aktivität des ersten Satzes aus den Mitteln der Malerei in die passiven Leser-Sprachmittel eingekehrt und hat – hier und jetzt – den Rezipienten dazu angestoßen, beim Worte zu greifen, was sich vormals in der aktiven Hand der malerischen Mittel befand.

Das Festhalten der sprachlichen Einsicht ist daher an die malerischen Mittel gebunden. Da diese aber im ersten Satz noch in "*Stimmung*" und "*Ausdruck*" zu einem Paradoxon auseinanderfallen, muss die Argumentation aus der gegenteiligen Aussage des zweiten Satzes, wonach die beiden Gegensatzbegriffe deckungsleich sind, im Moment des Satzüberganges zu einem größeren Widerspruch beider Sätze auseinanderfallen.

Der Widerspruch der beiden Sätze führt nun dazu, dass man sich als ihr Rezipient immer nur auf eine der beiden Satzvorstellungen verständigen kann. Deshalb

widerspricht man sich als Leser einer Aussage immer genau in der entgegengesetzten Aussage. Das heißt, die Bildung der beiden Paradoxalsätze durch die Autorin kommt einer Fragestellung an ihren Leser gleich. Indem nämlich der Rezipient beim Anblick der beiden Aussagen zu einer Entscheidung für die richtige Phrase genötigt wird, kann er feststellen, dass er nur deshalb in widersprüchlichen Diskurs über die Richtigkeit einer der beiden Aussagen gelangte, weil ihm die Autorin die Lösung einer Frage überantwortete, die sie sich zu Beginn ihrer Abhandlung als These selbst zur Beantwortung gestellt hatte. Dadurch aber löst der Leser seinen Entscheidungswiderspruch zu einem Widerspruch gegenüber seiner Autorin auf, die er letztlich als diejenige anerkennt, die aufgefordert war, ihre eigene Frage zu beantworten. Man erkennt also, wie aus dem anfänglich kleinen Widerspruch der beiden Begriffe "Stimmung" und "Ausdruck" auf dem Weg des mittleren Paradoxons der beiden sie beinhaltenden Sätze der abschließende, große Widerspruch des Lesers gegenüber seiner Autorin hervorwachsen musste.

Deshalb fällt Thomas auch weniger auf eine greifbare Definition der "Stimmung" im charakteristischen "Ausdruck" der Kunst Puvis', als vielmehr auf die tradierte Sinnoffenheit des kunstkritischen "Traumes" zurück.

Das äußert sich vor allem darin, dass die Autorin in Puvis' Malerei stets eine unwirkliche, isolierte und leblose Figur vor einem umso wirklicheren und lebendigeren Landschaftsraum erkennen möchte.²⁷³ Sie greift dabei über die symbolistisch-kunstkritischen Ergebnisse hinaus bis auf Gautiers Figurenverständnis zurück, wenn sie anführt, die Figur schwebte von ihrem Landschaftshintergrund aus in ein Jenseits der Malerei,²⁷⁴ in die "Traumerscheinung"²⁷⁵ schlechthin.

Damit allerdings gelangt Thomas auf den Status der Ausgangsfragestellung zurück: *"Der Logik einer Ästhetik der Stimmung folgend, dienen die Inhalte der Bilder einzig als Versatzstücke für eine durch sie wachgerufene rêverie. Die*

²⁷³ Thomas: PUVIS/SEURAT/GAUGUIN 2010, S. 31, 40, 48.

²⁷⁴ ebd., S. 37: *"Die Figuren schaffen eine Stimmung, die über die dargestellte Szene hinaus einen eigenen Sinn beansprucht."*

²⁷⁵ ebd., S. 40.

*Gemälde rufen Tagträume hervor, (...) Neu ist jedoch, dass Puvis de Chavannes in seinen Gemälden selbst die Struktur von Tagträumen suggeriert, und somit die Korrespondenz von Werk und Betrachter, wie sie in der Stimmung vorliegt, vervollständigt. Die Stimmung ist (...) das Medium des Tagtraums. (...) So wird der Tagtraum durch den Charakter der Stimmung festgelegt (...) Wenn man also von einem Bildgedanken bei Puvis de Chavannes sprechen kann, so ist es diese zugrunde liegende Stimmung selbst."*²⁷⁶

Auf diese Weise wird der "Stimmungs"-*"Ausdruck"*, der die Autorin von der Malerei aus erfasst hatte, zum Vorgang ihrer *'Benennung'* des "Ist"-Zustandes der "Stimmung" im "Tagträumen". Ihr Ergebnis ist daher, dass die Abweisung des empfangenen Bild-*"Ausdrucks"* nur ein "Traum" bleiben muss.

²⁷⁶ Thomas: PUVIS/SEURAT/GAUGUIN 2010, S. 85.

14) *Die Puvis-Monographie und der Catalogue Raisonné von Brown Price aus dem Jahre 2010 und die beiden Puvis-Ausstellungen in Japan von 2014*

Das Konzept einer sich von sich selbst abstrahierenden, entmaterialisierenden Malerei Puvis' bei materiell gesteigertem Einsatz wurde schließlich durch die Monographie und den dazugehörigen *Catalogue Raisonné* von Aimée Brown Price in äußerster Konsequenz wissenschaftlich verwirklicht.²⁷⁷ Im Ausstellungskonzept für zwei Japanische Museen erreichte diese Auffassung ihren vorerst letzten Nachhall in globaler Perspektive.

Zur Monographie

Der Aufbau des ersten Bandes, der eine Monographie zu Puvis vorlegt, ist, wie bei den älteren Katalogen auch, chronologisch angelegt.²⁷⁸ Die Abfolge der Jahrzehnte ist das maßgebliche Gliederungskriterium und leitet sich deutlich aus den früheren Kataloggliederungen der Autorin her.

Nach einer summarischen Darstellung der Anfänge Puvis', das heißt seiner Abstammung, Erziehung und Bildung, folgen genau fünf Kapitel zu den fünf verbleibenden Lebensjahrzehnten. Angefügt sind zwei Appendices, Anmerkungen, eine Bibliographie und ein Index.

Der Stoff ist in weiten Teilen bereits aus früheren Publikationen der Autorin bekannt. Zusätzliches Material aus Quellen und Sekundärliteratur erweitern den Stoff und seine Deutung vor allem quantitativ.

Die innere Gestalt wird dem Text nicht durch die Kapitelgliederung, sondern vielmehr durch die im Inhaltsverzeichnis unterdrückten, im Fließtext aber mit eigenen Überschriften versehenen Unterpunkte gegeben. In ihnen verbirgt sich die tatsächliche methodische Gliederung des Stoffes, welche sich in einer lockeren

²⁷⁷ Brown Price: PUVIS 2010.

²⁷⁸ ebd., Bd. 1: *The Artist and his Art*.

Fügung der verschiedensten Aspekte präsentiert, die bereits aus früheren Veröffentlichungen Brown Prices bekannt sind.

Untereinander nur lose verknüpft, wechseln diese Abschnitte zu ikonographischen, ästhetischen, technischen, biographischen und sozialpolitischen Gesichtspunkten ab. Dabei fällt auf, dass sich unter jedem Jahrzehnt-Kapitel die Reihe unterschiedlicher Themenstellungen wiederholt, so dass jedes Jahrzehnt nicht nur auf die gleichen Fragen hin untersucht wird, sondern die Themenstellungen, die eine inhaltliche Einheit ergeben müssten, durch die Jahrzehnte-Gliederung im ganzen Text voneinander separiert bleiben.

Diese Vermengung von Zusammenhängen, die die größere Gliederungsebene belastet, kehrt auch innerhalb der Unterkapitel wieder. Deshalb findet man auch in den einzelnen Themenstellungen eines Unterkapitels innerhalb eines Jahrzehntkapitels eine lockere Reihung von Stoff, die nicht unter einer leitenden These zusammenkommt. Dadurch ist der Leser dieser Monographie einer weitgehenden Orientierungslosigkeit überantwortet, die bereits aus früheren Katalogen und Aufsätzen der Autorin geläufig ist. Die Folge ist, dass die vergrößerte Menge an Quellenmaterial von den eingefügten Interpretationsansätzen der Autorin latent verschleiert erscheint.

Diese Interpretationsansätze, welche bereits 1976-77 umfassend entwickelt waren, bestimmen die Argumentation der Monographie. Sie lassen sich grundsätzlich in drei Aspekte aufteilen:

1. Die Unterbewertung der frühen Gemälde als rein "*romantische*" Werke in Nachfolge des Ansatzes von René Jullian mitsamt einer daraus hervorgehenden Nichtbeteiligung dieser Werkphase an der Stilbildung der reifen, vermeintlich "*dekorativen*" Periode.²⁷⁹
2. Die Formulierung der sogenannten "*dekorativen Ästhetik*" unter Rückgriff auf den Aufsatz der Autorin im Katalog von 1977²⁸⁰ und
3. Die Wiederholung der Theorie von den sogenannten "*allégories réelles*" Puvis', die ebenfalls auf einen eigenen Aufsatz von 1977 zurückgeht.²⁸¹

²⁷⁹ Brown Price: PUVIS 2010, Bd. 1, S. 7ff.; vgl. dazu auch den Aufsatz zum Gemälde *Jean Cavalier* bei Brown Price: PUVIS 1992.

²⁸⁰ Brown Price: PUVIS 2010, Bd. 1, S. 97ff., 116f., 146f.

Wie bereits gezeigt werden konnte, liegt diesen Ansätzen ein von der Kunstkritik unmittelbar übernommener Widerspruch zugrunde, der auch hier nicht aufgelöst wird.

Ein grundlegendes Phänomen bleibt dabei vor allem der bewusste Rückgriff und die gezielte Abstützung der eigenen wissenschaftlichen Argumentation auf der zeitgenössischen Kunstkritik. So heißt es über den Stellenwert des ersten Puvis-Kritikers Gautier für die moderne Forschung: *"Die Bedeutung Gautiers (1811-73) für die Etablierung der Reputation Puvis' und für die Formulierung seiner wandmalerischen Ästhetik sollte nicht unterschätzt werden (...)"*²⁸², denn Gautier habe bei Puvis genau diejenigen Merkmale des Wandmalerischen entdeckt, die noch heute in der Forschung vertreten würden.²⁸³

Darin zeigt sich auf sehr eindrückliche Art und Weise die Bedeutung der Perspektive René Jullians, der als Kunsthistoriker und Museumskurator im Kunstkritiker und Museumsgründer Marius Vachon den bedeutendsten Puvis-Historiker vorfinden wollte. Schließlich hatte schon Vachon seine Prinzipien auf Gautier gestützt und diesen dabei zu einem wesentlichen Referenzpunkt für Jullian, den Museumsdirektor Goldwater und das Ausstellungskonzept Wattenmakers gemacht, das Brown Price zum unmittelbaren Vorbild diente.

Deshalb schließt die Monographie der Autorin mit folgenden, bezeichnenden Worten: *"Puvis de Chavannes war nicht darauf aus, kühn zu sein. Das sich sein Werk genau als das herausstellte, herausragend originell und stark genug, um mehr als eine Generation von Künstlern auf die ein oder andere Weise auf ihn fußen zu lassen, kann einer kuriosen Verkettung von Umständen und Bedingungen zugewiesen werden. Dieses Buch war der Versuch, Puvis erklären zu helfen, ohne ihn restlos erklären zu können (...). Es wird über seine geheimnisvollen Bilder weiter nachgedacht werden und weil sie keine Antworten bereithalten, sondern nur Fragen, sind sie tatsächlich modern."*²⁸⁴

²⁸¹ Brown Price: PUVIS 2010, Bd. 1, S. 58ff; vgl. dazu auch Brown Price: PUVIS 1977.

²⁸² Brown Price: PUVIS 2010, Bd. 1, S. 48.

²⁸³ ebd.

²⁸⁴ ebd., Bd. 1, S. 167.

Wie wesentlich unverändert Brown Price mit diesem Satz noch im Jahre 2010 auf Gautiers reiner Fragenkette von 1861 und Castagnarys Frage von 1863, ob Puvis' Kunst überhaupt Kunst sei, aufbaut und dabei die widersprüchliche Vorstellung einer *"herausragenden Kunst"* *"trotz ihrer selbst"* lebendig halten muss, ist angesichts der Tatsache, dass es sich hier um Wissenschaft handelt, die die Einsicht in ihren Gegenstand verstärken müsste, beachtlich.

Eine Malerei der reinen Fragen kann letztlich nur die Feststellung einer Malerei ohne Antworten sein und somit ist die Antwort einer Antworten versprechenden Disziplin der Kunstgeschichte eine reine Kritik an ihrem eigenen Gegenstand.

Zum Catalogue Raisonné

Der zweite Band der Veröffentlichung von Brown Price aus dem Jahre 2010, ihr *Catalogue Raisonné*,²⁸⁵ darf mit Blick auf seine Versammlung aller bekannten Puvis-Werke und der dazugehörigen technischen Daten die nützlichste Veröffentlichung der bisherigen Puvis-Forschung genannt werden.

Sofern sich dieser Werkkatalog jedoch über seine ihm gegebenen Grenzen erhebt und wesentliche Charakteristika der Kunst Puvis de Chavannes' zu erörtern versucht, fällt er gerade gegenüber seinem Pendant, der Monographie, auf redundante Art und Weise in die widersprüchliche Stellung zu seinem Gegenstand zurück. So begegnet man vielen Gedanken des schmaleren Monographiebandes im stärkeren Katalogband wieder. Der Katalog dehnt sich dadurch merklich aus und erschwert eine sachliche Orientierung innerhalb der chronologischen Reihung der Werke und Daten.

Sicherlich stellt der rein technische Teil der Zusammenführung des Materials die bisher erste und einzige Werksystematik für Puvis de Chavannes dar und verdient demnach unbedingt die entsprechende Beachtung und Würdigung. Doch muss es dabei problematisch bleiben, dass die sachliche Neutralität des Stoffes durch den ideellen Unterbau in gewisse Nuancierungen geführt wurde, die hier weniger am Platze sind als in einer Monographie. Eine sachliche Nutzung des Apparates ist dadurch sichtlich schwieriger geworden.

Das zeigt sich auch in gewisser Weise mit Blick auf die Abbildungen, die nach der für Brown Price charakteristischen Bevorzugung des Staffeleibildes ausgewählt wurden und die Wandmalereien nicht hinreichend in ihrer räumlichen Umgebung, im sogenannten architektonischen *in situ* präsentieren.

²⁸⁵ Brown Price: PUVIS 2010, Bd. 2: *A Catalogue Raisonné of the Painted Work*.

Zu den Puvis-Ausstellungen in Japan

Deshalb hat es für Puvis de Chavannes auch nicht zu neuen Einsichten geführt, dass Brown Price die Verwissenschaftlichung des kunstkritisch-musealen Ansatzes mit einem von ihr geleiteten Ausstellungsprojekt für zwei japanische Museen in eine globalere Atmosphäre hinein geöffnet hat. Die Puvis-Schau mit dem Titel *Arcadia by the Shore. The mythic world of Puvis de Chavannes* fand vom 2. Januar bis zum 9. März 2014 im Bunkamura-Museum of Art zu Tokyo und anschließend vom 20. März bis zum 16. Juni desselben Jahres im Shimane Art Museum zu Matsue statt.²⁸⁶

Bereits seiner Gliederung nach erscheint der von Brown Price herausgegebene Ausstellungskatalog wie ein letzter Nachhall sowohl ihrer Monographie wie des eigenen *Catalogue Raisonné* von 2010 und damit auch der vorangegangenen Veröffentlichungen der Autorin.

In Zentrum steht ein Katalogteil, der weitgehend auf der widersprüchlichen Verquickung von äußerer Jahreszeiten- und ideologischer Binnengliederung des *Catalogue Raisonné* beruht.²⁸⁷

Nurmehr ergänzt wird dieser durch einen dreiteiligen Aufsatzteil, der beinahe als zweiteilig angesehen werden kann, weil der Beitrag von N. Tsutatani zu einer Ölstudie Puvis' hinter Text- und Katalogteil abgesondert ist. Demnach stehen zwei Beiträge im Vordergrund, deren erster, von Bertrand Puvis de Chavannes, mehr eine kurze Einführung denn einen eigenen Aufsatz darstellt. Schon sein Titel "*Solitaire Puvis de Chavannes jamais seul*" macht in seiner Beziehung auf das Mallarmé-Gedicht des Puvis-Bankett-Albums von 1895 den Widerspruch förmlich zu seinem Vorsatz.

Der zweite Aufsatz, der seinem Umfange nach deutlich als Haupttext herausgestellt ist, stammt von Brown Price und verhandelt im "*Arkadianismus*"

²⁸⁶ TOKYO/MATSUE (AK) 2014.

²⁸⁷ ebd., siehe dazu die Gliederungspunkte II und III, die mitten im neutralen, chronologischen Verlauf der äußeren Jahreszeitengliederung ideologische Einordnungen bringen, die neben der Qualifizierung der 1860er Jahre als "*Classicizing works*" sogar die Zusammenfassung zweier Jahrzehnte unter Punkt III zu "*Mature works: The Development of an original idiom: The 1870s and 1880s*" unternehmen.

die Neuformulierung früherer Widerspruchs-Synonyme, die nicht darüber hinwegtäuschen kann, wie sehr sich der Expansionszwang dieses Ansatzes auf asiatischem Boden zur Suche nach einem "*eingebildeten Ort*" aufgemacht hat, "*der sich für immer in Rückzug von der Realität befindet.*" ²⁸⁸

²⁸⁸ TOKYO/MATSUE (AK) 2014, S. 228.

VI) Zusammenfassung

Die Kunst Pierre Puvis de Chavannes' widerspricht jedoch bereits in ihrem greifbaren Dasein für die Augen ihrer Betrachter einer derartigen von der Literatur bislang behaupteten Flucht vor der Realität. Denn wie in der vorliegenden Untersuchung deutlich geworden ist, waren die Forschungsansätze und mit ihnen auch die Kunstkritiken gezwungen für die Formulierung einer Ästhetik der Verjenseitigung der Kunst gerade vom Gegenteil, eben einer exakten Diesseitigkeit ihrer greifbaren Gegenständlichkeit auszugehen. Dies zeigte sich in den Texten sowohl in Hinblick auf die dargestellte, gegenständliche Bildwelt, wie auch in Beziehung auf die plastisch nachvollziehbare Struktur der Technik Puvis de Chavannes'.

Zur Ausarbeitung einer Abstraktionstheorie der Malerei von sich selbst erwiesen sich von Gautier bis Brown Price alle angeführten Argumentationen auf den Befund Puvis'scher Gegenständlichkeit und vor allem Figürlichkeit angewiesen. Folglich musste die Formulierung einer Abstraktionstheorie selbst eine Abstraktion von diesem plastischen Befund darstellen. So lässt sich festhalten, dass die geforderten Endergebnisse der Forschung, basierend auf den nicht festlegbaren Definitionen der Kunstkritik, in die Anfänge ihrer jeweiligen Thesenstellungen zurückfallen mussten, weil darin versucht wurde, die Resultate zur eigentlichen Methode ihrer Erarbeitung umzukehren.

Dieser im gegenwärtigen Ergebnis auf seine vergangene Thesenstellung zurückgekehrte Kurzschluss der Argumentation bildete sich dabei umgekehrt spiegelbildlich in einer dafür erforderlichen Unterstellung von Ambivalenz der Kunstauffassung Puvis' ab. Denn mit der Sichtweise einer *per se* widersprüchlichen Kunst gelangte die Ungeklärtheit der Thesenstellungen in exakt umgekehrter Richtung aus ihrer Vergangenheit in die Gegenwart der Ergebnisse und damit in eine klare Beziehung auf den Nachvollzug dieser Resultate im künftigen Leser.

Die Paradoxie, die von den Autoren im Kunstgegenstand demnach gesucht wurde, musste sich zwangsläufig als Rätselhaftigkeit der Kunst Puvis' auf das

Verständnisbedürfnis des Lesers übertragen, so dass dieser in einem ungeklärten Hin- und Wider des Entscheidungszwanges zwischen einer der beiden gegensätzlichen Möglichkeiten zurückblieb.

Folglich wurde das, was in so genannter "*Abstraktion*" der Malerei von sich selbst eine künftige "*Modernität*" der Kunst Puvis' begreifbar machen sollte, zur sprachlichen Abstraktion von sich auf die Ausgangsthese zurück, welche sich bereits im nächsten Augenblick als Behauptung der Widersprüchlichkeit der Kunst am Leser verwirklichte und diesen zur Entscheidung in einer Frage zwang, die sich die Forscher zur Beantwortung vorgelegt hatten.

Deshalb musste auch die vorliegende Untersuchung im Nachvollzug dieser Paradoxie in einer tiefen Widersprüchlichkeit vor ihrem Leser enden, da sich jetzt erkennen lässt, in welcher Ungenutztheit sich der Abbildungsapparat, trotz seines sinnfälligen Aufbaus entlang der zitierten Schriften, von der hiermit vorgelegten Studie der Literatur absondert. Schließlich war die vorliegende Untersuchung allein aus der Analyse der Schriften möglich geworden und verhinderte damit eine eigene kunstanalytische Betrachtung der betroffenen Werke, die sich nun gänzlich unbeschadet von den Urteilen der Autoren zum Abbildungsteil hinter diese Schrift zurückziehen. Denn der Widerspruch der behandelten Literatur ist in den vorliegenden analytischen Nachvollzug der Arbeit geradezu hineingewachsen und hat sich auf Grundlage der Behauptungen vieler kleiner Widersprüche der Autoren als große, einende Gegensätzlichkeit dieser Schrift von Kunst und Literatur dem Leser eröffnet.

Damit aber sind die widersprüchlichen Ansätze der Forschung und Kunstkritik in der hier vorgelegten Schrift zur allgemeinen Paradoxie des Forschungsthemas '*Puvis de Chavannes*' aufgelöst und haben den Status ihrer Thesenstellung darin beantwortet, dass sich in der Abspaltung der Werkabbildungen von ihrer Literatur die individuelle Selbstständigkeit von Schrifttum und Malkunst bewiesen hat.

Denn die Tatsache, dass sich die Widersprüchlichkeit der verhandelten Literatur in genau der gleichen Art und Weise von ihrem Kunstgegenstand abgewandt hat, wie sich dieser in seiner literarischen Darstellung von eben jener Paradoxie in optischen Sinnverlust zurückzog, führt zu einem Spiegelverhältnis von Kunst und

Literatur, wie es bislang noch nicht zu Tage getreten ist. Beide Bereiche gewinnen dadurch eine neue Eigenständigkeit, weil aus den jeweiligen, kleineren Einzelwidersprüchen innerhalb der Literatur wie der Kunst der größere von Malerei und Schrifttum aufgebrochen ist. Aber gerade im Aufgehen dieses viel größeren Bruches zwischen Puvis-Schaffen und Rezeption eröffnet sich seither jedem Rezipienten, ob Leser oder Betrachter, der Weg in eine ausgewogene Ansicht beider Hälften. Denn die Lücke ist letztlich nichts anderes als die Spur in den hiermit aufbrechenden Forscherwiderspruch hinein, an dessen ebenbürtigem Widerstand sich die Achse zur Herausspiegelung beider Hälften bricht.

Schließlich war mit René Jullians Aufsatz der mit Puvis befreundete Zeitgenosse Marius Vachon zum bedeutendsten und damit ersten Historiker der neuen Puvis-Forschung aufgestiegen, wodurch sich die Quelle zum wesentlichen Teil ihrer eigenen wissenschaftlichen Erforschung gewandelt hatte. Dadurch ist Jullian auf besondere Art und Weise dem kunstkritischen Vorgehen Vachons gefolgt. Das widersprüchliche Verhältnis von Historiker und Kritiker spiegelte sich in der Folge in die innere Paradoxie der Kritik selbst hinein.

Das lag daran, dass sich Vachon nur aus einer Beziehung auf die Vergangenheit Gautiers und dessen Bewunderung des Puvis-Frühwerkes in eine Prophetie der künftigen Wirkung der Malerei aufschwingen konnte. In diesem Sinne gründete er auf einer Betrachtung Gautiers, die das Versprechen einer künftigen Puvis-Genialität nurmehr aus einer unerklärlich grauen Vorvergangenheit schöpfen konnte. Beide Ansätze also, derjenige Vachons genauso wie derjenige Gautiers, zeigen dasselbe Verhältnis des Auseinanderfallens von Zukunfts- und Vergangenheitsprophetie im Hinblick auf ihren künstlerischen Gegenstand an.

Entscheidend an dieser Paradoxieentsprechung beider Ansätze, in deren Lücke die damals gegenwärtigen Positionen der Autoren angesichts eines ebenso damals gegenwärtigen Puvis-Werkes auffällig fehlen, ist dabei, dass sich Vachon in Gautier auf die Prophetie eines künftigen Puvis bezieht, dessen Zukunft für Gautier aber gerade jene künstlerische Reife sein musste, die Vachon selbst gegenwärtig erlebt hatte. Deshalb war Vachon dazu gezwungen, sich in der Zukunftsprophetie Gautiers gerade auf einen längst vergangenen Standpunkt zu

beziehen, dessen Verheißung dank Vachons Geringachtung der eigenen Gegenwartsbeziehung zum reifen Puvis niemals eingetreten ist.

Darauf verweist schon alleine die Zukunftsbeziehung Vachons, durch die er Gautiers Vision einer Puvis-Zukunft bereits mit der Nachahmung einer solchen Vision fragwürdig machte. Denn, wenn die Vision Gautiers angesichts des Jugendwerks sich noch mit dem Tod des reifen Puvis' in der Zeit Vachons nicht verwirklicht hatte, dann musste Gautiers Vorsehung nach Vachon falsch sein. Folglich übernahm Vachon die Zukunftsbeziehung Gautiers für seine eigene Zeit nach dem Tode Puvis' also gerade im Gegensatz zu derjenigen Gautiers.

Das gilt auch im Umkehrfall, da die Vergangenheitsbeziehung Vachons auf die Betrachtung Gautiers an Gautiers eigener Vergangenheitsbeziehung auf eine graue Vorzeit Puvis' in eine noch größere, ungeklärte Vergangenheit verfiel. Folglich lösten sich die jeweils einzelnen Paradoxien der beiden Ansätze zwischen Zukunfts- und Vergangenheitsbeziehung zum entscheidend größeren Widerspruchszusammenhang der beiden spiegelbildlich sich entsprechenden Perspektiven auf, wenn jetzt zwischen dem jeweiligen Hin und Wider aus Zukunft und Vergangenheit der Autoren das gegenwärtige Werk des lebenden Puvis in Erscheinung tritt und sich als optischer Befund dem heutigen Literatur-Rezipienten zur ebenso gegenwärtigen Betrachtung öffnet. Spiegelachse ist Puvis' künstlerische Gegenwart für die Öffnung des Widerspruchs aus Vergangenheits- und Zukunftstendenz der Autoren also nur deshalb, weil ihr hier und heute einzig die Gegenwart des Rezipienten spiegelbildlich antwortet und entspricht.

Puvis' Widerspruch gegen die genannten Ansätze löste also die beiden jeweiligen Widersprüchlichkeiten zu einem einheitlichen Sinnzusammenhang auf, weil sich dadurch dem in dieser Studie vollzogenen Nachlesen der Weg für die Kunst des Widersprechens gegenüber den Widerspruchs-Behauptungen der Literatur öffnete. Denn der Auslegung der Malerei Puvis', wie sie flächig vor den Historiker chronologisch auf dem Zeitstrahl zwischen ihre gegensätzlichen Zeitgenossen eingebettet ist, widerspricht der Künstler bis in die gegenwärtig vorliegende Studie hinein. Schließlich ist es der Widerspruch des optisch Malerischen, der das gegenwärtige Schreiben aus dem Schrifttum heraus zum

Lesen dieser Widerspruchskraft der Malerei und damit zum Innehalten aller Verschriftlichung zwingt. Erst, wenn man ernstlich liest, was soeben niedergeschrieben wurde, dann ist man mit diesem Augenblick dazu gezwungen, die Widerspruchsleistung der Malkunst gerade in ihrem optischen Erscheinungsbild zu lesen und damit innerhalb der eigenen Disziplin lesend in Opposition zum eigenen Schreiben zu treten. Indem man also im vorliegenden Verfassen eines Widerspruchs gegen die Literatur auf den Widerspruch der von Puvis verfassten Malerei blickt, beginnt man auch in ihrem Lesen sich selbst als deren ebenbürtig widersprüchliches Abbild zu verfassen.

In diesem Moment aber wird der Widerspruch, wie er in historischer Vergangenheit zwischen Puvis-Literatur und -Malerei flächig als bloßer Untersuchungsgegenstand fern vor dem hießigen Rezipienten liegt, durch einen exakt entsprechenden Gegenwiderspruch aus damals wie heute gegenwärtiger Puvis-Malerei und der hier vorliegend gegenwärtigen Verfasser-Leser-Widersprüchlichkeit überkreuzt. In diesem Kreuzungsaugenblick wird das pittoresk in der Ferne ausgebreitete Widerspruchs-Panorama des 19. Jahrhunderts – wie es den theoretisch objektiven Wissenschaftler nicht wirklich zu betreffen scheint – ins Herz der eigenen Forscher-Widersprüchlichkeit gestoßen. Aus geistig objektivierendem Wissensdrang körperlich herausgerissen, kehrt man hier schreibend ins Lesen seines subjektiven, körperlichen Widerspruchs-Abbildes in der Kunst Puvis de Chavannes' zurück.

Erst durch diese lotrecht-körperliche Überkreuzung der flächig-objektiven Ansicht des Zeitstrahls, auf dem sich Gautier, Puvis und Vachon vor dem Historiker zur wissenschaftlichen Betrachtung aneinanderreihen, wird die Geschichte der Kunst zum direkt betreffenden Aktionsraum hervorgedehnt. So kann denn auch die Wissenschaft ihr Betroffensein von ihrem Gegenstand nicht leugnen, vor allem wenn es dabei zu erkennen gilt, wie sehr zur Bearbeitung eines Objektes immer auch räumlich in dessen Geschichte eingegriffen werden muss. Dass dieser Vorgang überhaupt betroffen machen konnte, das lag an Jullians Widerspruch gegenüber Vachon. Denn auffällig an dem Ansatz von 1938 war die Konzentration auf das Frühwerk Puvis'. Wenngleich es – isoliert betrachtet – ein

nachvollziehbares Vorgehen darstellt, sich auf eine Werkphase des Untersuchungsgegenstandes zu konzentrieren, so darf man doch dabei die Einbettung dieser Auseinandersetzung in ihre Zeit und wissenschaftliche Umgebung nicht unberücksichtigt lassen.

Als der Text 1938 herausgegeben wurde, waren gerade einmal 40 Jahre seit dem Tod Puvis' vergangen. Aufgrund dieser kurzen Frist konnte eine Puvis-Forschung noch nicht vollkommen entwickelt worden sein. Deshalb fällt ein deutlicher Widerspruch ins Auge, der sich zwischen Jullians positiver Beziehung auf den Vorgänger Vachon und der dabei gleichzeitig zu beobachtenden Vermeidung einer Auseinandersetzung mit der späten Schaffensphase Puvis' ausdehnt. Das ist deshalb wichtig, weil es der von Jullian als Historiker geachtete Vachon war, der als Zeitgenosse und Freund des Malers von eben diesem Spätwerk die Künftigkeit Puvis' ableitete, eine Künftigkeit, die in der rund 40 Jahre späteren Vachon-Bewunderung Jullians ausgerechnet darin ihre Wirkung gezeigt hatte, dass sie von Jullian nicht beachtet wurde.

Komplexer, wenngleich aussagekräftiger, wird dieser Zusammenhang, wenn man berücksichtigt, wie Jullian seine Konzentration auf das Frühwerk argumentativ umsetzte. Für ihn stellte das Frühwerk einen Beweis für die nicht-geniale Seite der Kunst Puvis' dar, die sich von der allseits anerkannten Genialität der Reife als Widerspruch absetze. Folglich behandelte Jullian einen Werkabschnitt, der die Genialität Puvis' relativieren sollte und damit gerade Vachons durch Jullian geachtete Bewunderung für Puvis unterminierte.

Dadurch aber wird die von Jullian aufgebaute, bedeutsame Vorläuferstellung Vachons an den eigenen Feststellungen zu Puvis' Werk relativiert, der konstatierte Widerspruch des Puvis-Werkes verwirklicht sich in der Gegensätzlichkeit der beiden Autoren und zwar genau dann, wenn Jullian sich selbst widerspricht.

Denn es war unüberschbar, dass gerade die gesuchte Ambivalenz von Staffelei- und Wandbild argumentative Hürden mit sich brachte, die der Autor dadurch zu umschiffen suchte, dass er die Hochachtung gegenüber dem Wandbild mit der Dekoration von *Le Brouchy* ins gering geachtete Frühwerk der Staffeleimalerei

einführte. Dadurch gelangte er dazu, seiner eigenen Überzeugung von der geringwertigeren Frühphase zu widersprechen, ein Fauxpas, den er dadurch auszugleichen trachtete, dass er die Wandmalerei von *Le Brouchy* selbst der Anzweiflung als Frühwerk unterzog und dabei die Wandmalerei generell aus ihrer anfänglich erhabenen Position verwies. Damit war die Genialität des Spätwerkes und mit ihr der Widerspruch zum nicht-genialen Frühwerk hinfällig geworden.

Indem Jullian den zweischneidigen Einfluss Chassériaus ins Spiel brachte, sollte der Widerspruch der in sich widersprüchlichen Einheiten von Früh- und Reifewerk argumentativ in Behauptung einer "*sprunghaften Veränderung*" zugunsten einer nurnmehr "*dekorativen Malerei*" übersprungen werden. Wie sich aber eine "*dekorative Malerei*", die nicht mehr Dekorationsmalerei sein müsse, auch im Staffeleibildformat etablieren könne, das bleibt aufgrund des Frühwerk-Fokus Jullians ein ungeklärtes Problem für das Spätwerk, über das er zur Rechtfertigung des eigenen Ansatzes selbst hinweggesprungen ist.

Gerade aber in diesem Argumentationswiderspruch, der es Jullian in bekundeter Abhängigkeit von seinem Vorbild Vachon möglich machen sollte, einen von Vachon unabhängigen Neuanfang zu erreichen, beginnt die Puvis-Forschung als ein seither ständig wiederkehrendes Widersprechen.

Denn Jullian wollte die Bindung an den vergangenen Vachon und Freund des verstorbenen Puvis gerade aus dem Jugendwerk des Malers zur neuen Jugend der Puvis-Forschung umformen. Wenn man demgegenüber jedoch bemerkt, dass das negative Verhältnis gegenüber Vachon gerade an der negativen Einschätzung der Jugendwerke in Erscheinung trat, dann wird deutlich, wie sehr dieser jugendliche Neuanfang der Forschung auf das Negative und damit das Verneinen dieses Ansatzes zurückführen musste.

Wie sehr diese Verneinung wesentlicher Teil einer Theorie von der Abstraktion in der bildenden Kunst sein musste, bewies das Bemühen Robert Goldwaters, der als unmittelbarer Nachfolger Jullians 1946 zu einer noch deutlicheren Fokussierung auf die "*dekorative*" und damit "*abtrahierende*" Bedeutung des Staffeleibildes zustrebte. Dabei kristallisierte sich zunehmend eine Dekorativität als theoretisches Stilphänomen heraus, das man den Wandbildern zur vermeintlichen Stärkung der

Staffeleibilder entzogen hatte. Dabei wurden jedoch die Wandmalereien als Dekorationen bestimmter Gebäude theoretisch genau in der Weise unverständlich, wie die Staffeleibildmalereien ihre praktische Begründung abseits bestimmter zu dekorierender Gebäude verloren.

Dabei wurde ersichtlich, dass sich nicht nur alle Forscher seit Jullian mit dem musealen Ausstellungswesen verbunden zeigten, sondern dass auch die ihnen spiegelbildlich gegenüberstehenden Kritiker auf eine Puvis-Betrachtung im Salon beschränkt waren, die eine Analyse der Dekorationen *in situ* der Vernachlässigung überließ. Folglich ließ sich die Bevorzugung des Staffeleibildes als natürliches Bedürfnis eines auf Staffeleibilder angewiesenen Ausstellungswesens erkennen, das sich in der Perspektive der Zeitgenossen als historisch gerechtfertigt zu betrachten suchte.

Dabei blieb unter Fokussierung auf die geschichtliche Rechtfertigung jedoch der Stoff des Untersuchungsgegenstandes, die Kunst Puvis de Chavannes', außen vor. Die zentrale Problematik für den Ansatz einer vor allem musealen Auslegung des Staffeleibildes war, dass sich die künstlerische Leistung des Malers nicht von seinen Wandbildern abscheiden ließ. Deshalb musste der Abstrahierungsprozess der ausstellenden Forscher zu einem nivellierenden Verschiebungs- und "*Verdrängungsprozess*" zwischen Wand- und Staffeleibild werden, der in Stefan Germers Studie seinen eklatanten Ausdruck erhielt.

Entscheidende Vermittlerin dieses Prozesses zwischen Ausstellungsbetrieb und Forschung war vor allem Aime Brown Price, die eine Autonomisierung des Staffeleibildes aus der Dekorativität des Wandbildes auf Germer hin am nachhaltigsten vorbereitet und schließlich über ihn hinaus bis auf die heutige Zeit verfolgt hat.

Die dadurch beförderte, großangelegte Studie Germers zu vier Wandmalern, die ihres Zeichens auch Staffeleibildmaler gewesen waren, erwies sich schon ihrer Anlage nach als eine widersprüchliche Studie zwischen "*Historizität*" und "*Autonomie*" der Malerei. Denn bereits mit der "*Revolution von 1848*" drängte sich mitten in die Argumentation des Autors zur Autonomisierung, das heißt zur Vervollständigung der Kunst der vier Wanddekorationen, das gerade nicht-

künstlerisch '*Geschichtliche*'. An dieser Mittelachse des rein Historischen fielen die beiden Hälften der Studie spiegelbildlich zu zwei Widersprüchen auseinander, da sich genau die Hälfte der jeweils zwei Kunstwerke, um mit Brown Price zu sprechen, an einen "*eingebildeten Ort*" jenseits der "*Realität*" der beiden übrigen Dekorationen zurückgezogen hatte.

Von hier aus musste die Autonomisierung der Kunst Puvis' in Germers Abschlusskapitel zu etwas werden, das für die Zukunft aller modernen, abstrahierenden Malerei den "*Verdrängungsprozess*" zur Grundlage hatte. Im Angesicht des Widerspruches von Karikatur und Malerei drängte der Autor alles nurmehr "*symbolisch*" Fassbare ins Erklärungsbedürfnis des eigenen "*Interpreten*"-Status hinein und fiel damit der Abstraktion seines Betrachterstatus zum Opfer. Denn Germer hatte die Eigenständigkeit der Karikatur gegenüber einer abstrahierenden Malerei selbst in Abstraktion aufgelöst und konnte nurmehr darauf bedacht sein, diesen "*privaten*" Widerspruch aus "*Historizität*" und "*Autonomie*" zu verdecken.

Gerade aber dadurch nötigte er seinen Leser, um mit Mitchell zu sprechen, in ein "*Entweder/Oder*" zwischen Geschichtlichkeit und Selbstständigkeit von Kunst, dessen Zusammenhang nun aufgehen musste. Denn indem die objektive Bemühung Germers dessen "*private*", das heißt subjektive Widersprüchlichkeit gegenüber seinem Stoff Puvis aus der hier vorgelegten Bemühung um die Literatur aufgeschlossen hatte, wurde das hiesige Widersprechen gegen diese Auffassung zu seinem eigenen Widerspruch, der mit der Ausgangsfragestellung Germers nun auch an den Untersuchungsbeginn dieser Studie und damit ins Vorwort zurückführt.

Denn darin wurde begründet, dass die vorliegende Untersuchung zur Puvis-Literatur aus der Studie zur Dekoration von Lyon hervorgegangen war und dass damit die geschichtliche Betrachtung aus der Entstehung einer eigenständigen Kunstanalyse ihre Selbstständigkeit erlangt hat. Dabei ist aber, wie jetzt deutlich wird, die Voraussetzung der vorliegenden Arbeit, die Kunstanalyse also, selbst zur unfertigen Nachfolgerin eines aus ihr vollendeten Ansatzes geworden. Die Vorzeichen haben sich demnach in genau der gleichen Weise umgekehrt, wie

Germers Ergebnisse in "*privater*" "*Verdrängung*" zur Ausgangsfrage. Aus diesem Grund ist die Entwicklung der Literatur über Germers Position hinweg so bedeutend und hat in Autoren wie Pierre Vaisse, Jennifer Shaw und Kerstin Thomas so ausdrückliche Nachfolge gefunden. Denn diese Arbeit hat in der vorliegend sich abschließenden Argumentation das eigene "*Verdecken*" der "*Privatheit*" ihrer Subjektivität entdeckt und damit sich selbst widersprochen. Weil sich in Germer Geschichtlich- und Eigenständigkeit der Kunst am Widerspruch ihrer selbst zum Widerspruch ihres Autors aufgespaltet hat, wird nun spiegelbildlich deutlich, wie sehr das Vorwort des vorgelegten Textes bereits einen ebensolchen Widerspruch beinhaltet. Dieser erweist sich nun als verantwortlich für die Abspaltung des ungenutzten Abbildungsteils von der hiermit erfüllten Studie und zugleich für die spiegelbildlich umgekehrte Unerfülltheit der Untersuchung zu den Malereien von Lyon, eine Untersuchung, die im Moment der glückenden Vollendung des vorliegenden Textes diesem selbst aus seinen Händen zu gleiten droht.

Daraus steigt nun eine Erinnerung an das herauf, was dem Leser am Ende der Bankett-Überlieferung von 1895 in den Worten Puvis de Chavannes' begegnet ist, nämlich die Befürchtung, dass mit der erhebenden Würdigung seines Wirkens dessen unmittelbarer Verlust vorzeitig eingeläutet worden sein könnte. Wenn aber Puvis das Ende seiner Laufbahn noch vor seinem Tode gerade in ihrer Feier drohen sah, dann sieht man jetzt im Abschließen der Laufbahn einer Puvis-Literatur des Widerspruchs den entscheidenden Widerspruch zum hier nun endgültig sichtbar werdenden Verlust der Feier des Malers Pierre Puvis de Chavannes.

Anhang

1) Die Zitate in ihrer Originalfassung

Im vorliegenden Apparat sind sämtliche fremdsprachige Originalzitate zu finden, wie sie in der Reihenfolge der ihnen zugehörigen Fußnoten im Fließtext auftreten.

1. Vachon:

"Je serais plus qu'embarrassé de développer une esthétique quelconque, étant un être essentiellement instinctif, et juste le contraire d'un compliqué. S'il m'arrive de penser à ce que j'ai pu faire jusqu'ici, j'y découvre non pas la recherche, mais le besoin de la synthèse, sans jamais tomber dans l'épisodique; les scènes que j'imagine restent néanmoins probables et humaines... Je ne crois pas qu'on puisse analyser un cerveau comme on décrit les rouages d'une montre. L'artiste est insaisissable; en lui prêtant une technique et des intentions en dehors de l'évidence, on est à peu près sûr de se tromper. Sa technique n'est autre chose que son tempérament; et ses intentions, s'il est sain d'esprit, relèvent du simple bon sens; (...) Il n'y a qu'à regarder le tableau bien en face, tranquillement et jamais par derrière où le peintre n'a rien caché."

4. Jullian (in der Fußnote):

"L'ouvrage le plus utile à consulter est encore celui de Marius Vachon, Puvis de Chavannes, surtout dans sa seconde édition (Paris [1900]); (...)"

6. Vachon:

"Cette déclaration, d'une spirituelle simplicité, était un précieux et loyal conseil, que l'écrivain a suivi respectueusement, de nouveau, assuré ainsi d'écartier de ces pages toute apparence de paradoxe, d'hypothèse, ou de fantaisie."

7. Vachon:

"Il serait indiscret autant qu'inutile de demander un sens trop précis à une composition, que le maître sans doute a voulue, ainsi, d'une poésie flottante dans le rêve; (...)"

8. Vachon:

"Sous cette figure, dont elle n'est que l'enveloppe, lui a vu l'âme; il ne l'emploiera que pour l'expression d'une noble idée, d'un sentiment délicat, dans la reproduction de sa grâce et de sa beauté, (...)"

9. Vachon:

"(...), qu'ils deviennent un spectacle de beauté, par conséquent une décoration, dans la conception la plus élevée et la plus complète du terme."

10. Vachon:

"A mesure qu'il avance dans la vie, Puvis de Chavannes s'élève hardiment au-dessus de la réalité. Il cherche, dans la représentation des figures qui peuplent ses ciels d'apparitions poétiques, à la fois des formes décoratives originales, et l'expression plastique d'idées issues d'une conception qui devient de plus en plus haute, sans qu'il cesse de demander à la nature, comme il le dit lui-même, "la permission" d'une interprétation sévère et fidèle."

11. Vachon:

*"Dans la décoration de la Bibliothèque publique de Boston, tout est clarté, rayonnement, aspiration, élan.
L'évolution spiritualiste est complète.
Puvis de Chavannes a conquis triomphalement l'immortelle Beauté."*

12. Vachon:

"Les poètes sont des voyants, des prophètes. Dès la première heure, Théophile Gautier avait deviné le génie de Puvis de Chavannes. Alors que les critiques les

plus avancés, comme les plus réactionnaires, le conspuaient, et le ridiculisaient, il le saluait, lui, comme un grand peintre qu'il fallait laisser faire: toujours, il l'encouragea, le défendit; (...)"

17. Gautier:

"Ce panneau, (...), révèle chez M. Puvis de Chavannes un sûr instinct de la peinture décorative et murale qui a ses conditions toutes particulières."

18. Gautier:

"On ne sait trop, tant la gamme est étrange, en dehors des colorations habituelles; – ce sont les tons neutres ou savamment amortis de la peinture murale, qui revêtent les édifices sans réalité grossière, et font naître l'idée des objets plutôt qu'ils ne les représentent."

19. Gautier:

"Un ton sobre et mat de fresque revêt leurs formes charmantes et les fait flotter à la surface de la toile."

21. Gautier:

"Nous voudrions bien voir se répandre l'usage d'orner les palais, les hôtels et les demeures particulières de peintures sur place. Quand cette mode viendra, on pourra confier sans crainte à M. Puvis de Chavannes un château, une salle de festin, un vestibule, un escalier monumental; il est visiblement né, son "Retour de chasse" le prouve, pour couvrir les murs de fresques dans le pur goût de l'antique ou de la renaissance."

22. Gautier:

"Et la critique! allez-vous dire, vous n'en indiquez aucune. M. Puvis de Chavannes est donc parfait? Eh! mon Dieu! non; il a d'énormes défauts; mais voilà un peintre qui naît, ne le tuons pas tout de suite; laissons-le faire. Nous le critiquerons plus tard, – quand il n'aura plus que des qualités."

25. Castagnary:

"M. Puvis de Chavannes se présente comme un penseur."

"(...); ses grisailles boueuses sont d'un aspect triste et répulsif."

26. Castagnary:

"Il ne demande rien à la nature, au modèle vivant: ses personnages sont imaginaires, sans caractères de races, sans type individuel; ses paysages sans heure, sans climat, sans lumière.

Est-ce là vraiment de la peinture? On a parlé de fresques. (...) heureusement encore les fresques n'ont jamais songé à transporter leurs scènes dans le monde idéal pour [sic!] éviter le contrôle de la nature."

28. siehe 33.

29. Gautier:

"(...) les contours extérieurs des personnages d'une élégance tout athénienne."

30. siehe 33.

31. Castagnary:

"M. Puvis de Chavannes ne dessine ni ne peint: il compose. C'est là sa spécialité."

33. Castagnary:

"Il lui faut, pour exprimer ce qu'il appelle son idée, des corps imaginaires, se mouvant dans un milieu imaginaire. Il marque sur sa toile de vagues silhouettes, les emplit d'une teinte désespérément plate; et, suivant la forme donnée au trait, ces à peu près d'objets deviennent des à peu près d'hommes, des à peu près de femmes, des à peu près d'enfants, immobilisés dans un à peu près de paysage. Toute cela est lâche, mou, incertain, sale de ton et triste d'aspect."

35. Castagnary:

"Pour cela point n'était besoin de composer, d'imaginier, d'inventer, de corriger, d'épurer, d'amoindrir. Il fallait voir clair, sentir juste, rendre avec force. Mais il est plus facile de rêver, d'idéaliser, de chercher ce qu'ils appellent tous le style, que de saisir la vie au passage et de la fixer."

36. Castagnary:

"Ceux qui cherchent la forme pour la forme, en dehors de toute idée de localisation dans le temps et l'espace, deviennent moins nombreux (...): à ce groupe, appartiennent cette année MM. Amaury Duval, Bouguereau, Puvis de Chavannes, (...)"

37. Huysmans:

"Je finirais, Dieu me pardonne, (...), par éprouver une admiration déraisonnable pour l'œuvre de M. Puvis de Chavannes!"

38., 39. und 40. Huysmans:

"Devant cette toile, je hausse les épaules, agacé par cette singerie de grandeur biblique, obtenue par le sacrifice de la couleur au gravé des contours dont les angles s'accusent avec une gaucherie affectée de primitif; puis, je me sens quand même pris de pitié et d'indulgence, car c'est l'œuvre d'un dévoyé, mais c'est l'œuvre aussi d'un artiste convaincu qui méprise les engouements du public et qui, contrairement aux autres peintres, dédaigne de patauger dans le cloaque des modes. En dépit des révoltes que soulève en moi cette peinture quand je suis devant, je ne puis me défendre d'une certaine attirance quand je suis loin d'elle."

41. Baignières:

"Son talent est un bronze de Corinthe, assemblage heureux de métaux disparates. (...) la vue juste de la nature (...) le fluide mystérieux, réfractaire à toute analyse, (...)"

42. Baignières:

"(...) la vue juste de la nature, (...)"

"(...) le fluide mystérieux, réfractaire à toute analyse (...)"

43. Aynard:

"Assurément, il y a des écarts dans le procédé de Puvis de Chavannes"

"certaines défaillances ou certains oublis"

"C'est peut-être d'une profonde philosophie que de ne point achever ce qui doit finir."

44. Baignières:

"Malgré un certain arbitraire dans la couleur et dans l'exécution, on sent et on trouve la vie."

45. Wyzewa:

"C'est là, je le répète, non pas une opinion personnelle, mais un fait, (...)"

46. Wyzewa:

"M. de Chavannes ne sait ni dessiner ni peindre; mais il a du génie, et il ne lui en faut pas davantage pour dépasser infiniment les plus savants et les plus adroits des peintres du talent."

47. Wyzewa:

"Ce que nous admirons chez lui, ce qui constitue le réel, l'unique mérite de son art, c'est l'intention et la composition de ses tableaux."

"Il emploie son art à exprimer des émotions, et il les exprime par une ordonnance harmonieuse de lignes."

"(...), il essaie de faire une peinture poétique; (...)"

48. Wyzewa:

"Chez les autres peintres, nous admirons des qualités qu'ils ont, (...) tandis que, dans les tableaux de M. Puvis de Chavannes, nous admirons autre chose que ce qui y est."

49. Wyzewa:

"Elle représente pour nous, je crois, une réaction contre des excès contraires dont nous avons fini par nous fatiguer. En peinture comme en littérature, un moment est venu, il y a quelques années, où nous avons eu assez et trop de réalisme, assez et trop de soi-disant vérité, et de ce relief brutal et de cette aveuglante couleur dont on s'acharnait à nous accabler. Une soif nous a pris de rêve, d'émotion, et de poésie. Saturés d'une lumière trop vite et trop crue, nous avons aspiré au brouillard. Et c'est alors que nous nous sommes passionnément attachés à l'art poétique et brumeux de M. de Chavannes."

50. Wyzewa:

"Nous en avons aimé jusqu'à ses pires défauts, jusqu'aux erreurs de dessin et jusqu'au manque de couleur, tant nous étions las d'admirer, chez les autres peintres, ce que nous y prenions, bien ingénument, pour du dessin et de la couleur. L'art de M. de Chavannes a ainsi été pour nous comme une guérison;"

51. Wyzewa:

"Mais encore ne faut-il pas que le traitement, à son tout, devienne une maladie. Aujourd'hui le rôle historique de la peinture de M. de Chavannes peut être considéré comme fini. Peut-être a-t-il même déjà trop duré: car j'ai été frappé, aux derniers Salons, de constater la disparition presque complète de la couleur. D'année en année, la peinture pâlit et s'embrume;"

52. Wyzewa:

"(...) l'influence la plus détestable!"

53. Wyzewa:

"Le moment ne serait-il pas venu de transférer notre admiration à des peintres qui prennent soin de dessiner et de peindre, tout en gardant toujours à M. Puvis de Chavannes la part de reconnaissance et de respect que nous lui devons?"

54. Proust:

"(...) une atmosphère qui (...) vous isole et vous fait oublier jusqu'au monument dans lequel ce chef-d'œuvre est placé."

55. Silvestre:

"(...) régions sereines du rêve, dans les splendeurs de la légende, dans ce noble culte du Beau et des dieux abolis (...)"

56. Proust:

"Les hésitations mêmes de la facture contribuent à augmenter la séduction du poème. Sont-elles voulues ou non?"

57. Silvestre:

"(...) la simplicité majestueuse des impressions (...)"

"(...) vraie modernité de son œuvre (...)"

"(...) modernité constante et (...) éternelle (...)"

58. Ballu/Caldwell:

"If it pleases him in his pictures to simplify, to abstract, in order to condense the impression, in order to reject all outside of the idea, in the name of what principle can you find fault with him?"

59. Bénédite:

"Rien n'est plus élevé, plus idéal, plus synthétique (...)"

"(...) clartés surnaturelles (...)"

"C'est un monde irréel (...)"

"(...) le charme de ses rares et exquises harmonies qui pénètrent l'âme (...)"

"(...) austérité mêlée à la grâce (...)"

"(...) cette légère gaucherie archaïque (...)"

"(...) Et pourtant rien n'est plus moderne (...)"

67. Nouveau Larousse:

"Critique doctrinaire, la doctrine de Brunetière se fonde sur la tradition humaine, ou, si l'on veut, sur l'identité constante du sens commun. (...) Dogmatique, homme d'autorité, Brunetière cherche en tout la discipline."

70. La Plume:

"(...), ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, (...)"

74. La Plume:

"(...) l'Association des artistes marseillais, (...)"

75. La Plume: Aus den Reden von Leygues, Simon und Brunetière:

Leygues: *"il sentit l'âme des choses", "il comprit et exprima l'infini", "jeunesse éternelle", "éternelle beauté", "campagnes tranquilles", "fleurs paisibles", "forêts immobiles" "régions de la pensée et du rêve", "ce maître qui a poétisé la vie"*

Simon: *"c'est un rêve qui rappelle les poésies et les tableaux antiques", "rêve simple, honnête et fort", "Derrière ce calme, on sent la pensée", "Le grand poète";
"(...) il nous élève dans les sphères supérieures", "apaisement pour tout le monde" "Jeunes et vieux, réalistes et idéalistes, tout le monde est venu à vous apporter un tribut d'hommage"*

Brunetière: *"à la hauteur de votre rêve de grâce et de beauté", "En subordonnant la signification de la forme aux exigences de la pensée vous l'avez simplifiée.", "figures idéales"*

"en aérant et en spiritualisant la peinture, vous l'avez poétisée.", "rêve", "âme", "idées", "versé l'apaisement dans les cœurs."

79. Morhardt:

"C'est Brunetière en personne qui avait demandé de prendre la parole. Puvis de Chavannes, le comité et Rodin avaient décidé de lui donner satisfaction. Au surplus, nous entendions rendre au grand artiste un hommage aussi unanime que possible. Il ne s'agissait pas de gagner une bataille. Les adversaires eux-mêmes venaient se ranger sous nos bannières. Pouvions-nous espérer une plus complète victoire?..."

80.) Brunetière (in der Fußnote):

"Et c'est pourquoi, cher et illustre maître, de tous les points de l'horizon, nous sommes accourus ce soir en foule autour de vous."

81. Leygues (in der Fußnote):

"Puvis de Chavannes fut contesté. Aujourd'hui il reçoit d'unanimes hommages."

82. Simon (in der Fußnote):

"Jeunes et vieux, réalistes et idéalistes, tout le monde est venu à vous apporter un tribut d'hommages, (...)"

83. Gautier (in der Fußnote):

"Ce jeune artiste [Puvis, Anm. d. Verf.], dans un temps de prose et de réalisme, est naturellement héroïque, épique et monumental, (...)"

Zu Bellum:

"C'est l'idée elle-même rendue sensible avec une singulière puissance poétique."

89. Brown Price:

"For both Puvis and Mallarmé absences, the unspoken, the void are crucial – (...)"

92. Cox:

"A veteran of more than seventy years, (...)"

95. Hartmann:

"In the beginning I also laughed at the apparently so morose coloring and archaic-like drawing; and cracked jokes at the expense of the poor fisherman, who takes his fate so seriously to heart, and his wife who should surely have something else to do under the circumstances than to pluck flowers. But whenever I revisited the gallery, I do not know how it came about that I stood a longer time before this canvas than any other, and after leaving Paris it grew steadily upon me. Hardly a week passes that it does not haunt me in my waking dreams with its muddy and chalky colors."

96. Hartmann:

"The vague and yet exalted idea of this picture, its rugged, exaggerated simplicity, and its eccentric individualism is sure to contain some fascination for everybody."

97. Cox (in der Fußnote):

"(...) one may be pardoned for wondering if the process of simplification and omission has not gone too far (...) one misses the charm of detail and the refinement of form."

98. Hartmann:

"Chavannes also undertakes (...) something which is beyond the domain of painting, but realizes it just with the peculiarities of his technique."

99. Hartmann:

"To get color, nothing but color is Chavannes' principal aim;"

Puvis "(...) is really a fanatic of color, who knows of no restriction in his work except the limits of color itself."

100. Hartmann:

Puvis "(...) invariably paints the simple 'song of a color' as it hums in his mind, absorbs his feeling, and voluptuously rises and falls with its growing and fading

cadences. Every one of his pictures has such a motive, and he experiments with his greys, greyish greens and blues, violets, purples and pale golds, until he has forged them together into a heroic symphony or a simple adagio, always of a uniform chalky grey appearance which banishes reality and calls forth reverie."

101. Hartmann:

"He does not care to tell a story or give an impression, but is determined to extort reverie from the looker on, to call forth an association of thought, unavoidable at the view of certain colors."

102. Hartmann:

"(...) he cares little for form and idea, as he is always willing to subordinate them to the rhythms of color, to such an extent that some figures are meaningless and in impossible positions."

103. Hartmann:

"color spots"

105. Hartmann:

"Whether Chavannes' frescoes will some day represent the beginning of a new art of painting, I can not say, but I firmly believe that it is one of the phases which will eventually lead to a new art."

107. Denis:

"Je n'ai pas connu Puvis de Chavannes. Je ne m'en console pas."

108. Denis:

"De mon temps, il passait pour un révolutionnaire, (...)" ; "L'optique actuelle des jeunes écoles de peinture, cubistes et post-cubistes, a tellement bouleversé les anciens points de vue que Puvis de Chavannes fait maintenant figure de pompier. (...) En un mot, il est démodé; (...)"

109. Bernard:

"en lui se souffle l'étendard (...) des processions vers l'infini."

110. Denis:

"Pour symboliser sa pensée, pour écrire son poème, Puvis de Chavannes emploie une matière éminemment plastique. (...) Mais cette matière plastique, Puvis la veut aussi simple, aussi générale, aussi usuelle, disons même: aussi banale que possible. Pas de tours de main, pas de virtuosité, pas de secret; c'est moins une matière qu'un 'matériau', (...)"

111. Denis:

"S'il on pense à la technique mystérieuse, imprévisible, inanalysable d'une figure de Corot, les procédés matériels de Puvis nous paraissent plutôt d'un artisan que d'un artiste. Au rebours de bien des modernes qui n'ont que l'œil et les doigts, l'imagination et l'intelligence du Maître font ici la valeur de la peinture."

112. Denis:

"J'avoue que je sais gré à Puvis d'avoir, en pleine période d'empirisme impressioniste, tenté d'industrialiser la peinture. Industrialiser la peinture, c'est en somme substituer la méthode, telle que l'entendaient les anciens, à la fantaisie individualiste, aux tâtonnements des autodidactes. C'est ressusciter la tradition. C'est instituer une ligne de conduite selon la raison et l'expérience. C'est rétablir les conditions normales de la collaboration entre le maître et l'élève, et réaliser l'utilisation des divers talents dans l'œuvre commune."

113. Denis:

"J'insiste en somme sur ce fait qu'il est un peintre moderne. Il n'archaïse pas, il ne répète pas: il n'est pas une fin, il est un commencement."

114. Denis:

"(...) il fabriquait de l'idéal en série."

115. Denis:

"La valeur religieuse de l'œuvre de Puvis de Chavannes, l'exemple qu'il en faut retenir pour la pratique de l'art sacré, cherchons-les plutôt dans l'humilité de son métier, dans l'austérité et la sobriété de ses moyens, (...)"

116. Denis:

"La méthode psychologique, le contact avec la nature, l'austérité du métier, dans l'œuvre de Puvis de Chavannes, témoignent de préoccupations intimes qu'on pourrait presque qualifier de mystiques."

117. Denis:

"peinture comme une fonction d l'intelligence"

"idealiste"

118. Denis:

"Peut-être même cette conception idéaliste de son art allait-elle jusqu'à attribuer à la peinture la mission d'enseigner les vérités spirituelles: Je suis frappé de lire, dans l'explications qu'il a lui-même donnée de sa décoration de la Sorbonne, ceci: "Pour moi, l'Éloquence constitue la plus haute expression de la puissance de l'esprit humain; la première place était la seule qui lui convînt." Avant la philosophie, avant la poésie épique! Quelle confiance dans le pouvoir du discours! C'est dommage que les catholiques n'aient pas imité M. de Chenevières qui lui commanda la vie des sainte Geneviève au Panthéon, et ne lui aient pas offert des murs pour annoncer les vérités de la Foi. Il y avait en Puvis de Chavannes l'étoffe d'un grand orateur chrétien.

MAURICE DENIS."

119. Mauclair:

"A Lyon, l'art de Puvis entre résolument dans l'abstraction par l'allégorie, et c'est là qu'il faut vraiment commencer de le bien lire de près pour le bien goûter, là que, plus qu'ailleurs, "ce qui est derrière la toile" doit être médité."

122. René Jullian:

"les historiens du peintre" und die dazugehörige Fußnote: "L'ouvrage le plus utile à consulter est encore celui de Marius Vachon, Puvis de Chavannes, surtout dans sa seconde édition (Paris [1900]);"

124. Jullian:

"Ces œuvres de jeunesse semblent ne point se raccorder avec celles de la maturité."

125. Jullian:

"l'art qui s'y définit révèle plus d'habileté que de personnalité."

126. Jullian:

"Ainsi le jeune Puvis se laisse porter vers les horizons les plus divers de la peinture, au gré de sa fantaisie: il écoute des leçons contradictoires et il modifie à tout instant sa manière et ses conceptions."

128. Jullian:

"Le sentiment général est à mi-chemin du romantisme, du réalisme et de l'académisme: (...)"

"(...); mais ce réalisme et ce pathétique sont, pour ainsi dire, édulcorés par le souvenir des maîtres et des modèles d'atelier chers à l'éclectisme académique; (...)"

130. Jullian:

"Etrange jeunesse en vérité que celle de ce peintre, venu tardivement à la peinture et pourvu d'abord, semble-t-il, de plus d'ardeur laborieuse que de génie."

131. Jullian:

"Certaines de ces études, à vrai dire, sont déjà des tableaux accomplis, mais il est exact que Puvis se cherchait encore, (...), et il se cherchait même sur des chemins qui ne semblaient pas conduire où il devait aller plus tard."

132. Jullian:

"Ainsi se devinent les liens qui relie le Puvis classique au jeune Puvis, mais entre les deux nous sentons tout de même une brisure; en regard des œuvres de la maturité, celles de la jeunesse ont quelque chose de paradoxal, et l'évolution des unes aux autres s'est faite par une sorte de mutation brusque: sous l'influence de Chassériau, Puvis s'est tourné, à un certain moment, vers la peinture décorative qu'il n'avait encore jamais pratiquée, et dès lors son art s'est de plus en plus écarté des façons de la jeunesse;"

135. Goldwater:

"Puvis has here been evaluated only through the eyes of others, (...)"

137. Goldwater:

"We have outlined the growth of forty years of criticism, from close to the beginnings of Puvis' style in 1861 to 1900, two years after his death. It would seem permissible to summarize the evolution of Puvis' reputation and to relate it to the significant elements of his style as we see them today, and to the development of painting in the years immediately following his death."

138. Goldwater:

"One factor is at any rate apparent: by 1890 at the latest, probably by 1885, Puvis' art, so full of allegories, had itself taken on the power of a symbol. It had become an inspiration for a new artistic direction, for the reaction against fifty years of close observation of the details of the external world; it was at once the starting point toward the new goal to be achieved, and, by its existence, proof that the goal might be attained."

139. Goldwater:

"Such worship as Wyzewa here records, and whose external evidence we have already examined, though it went far beyond the discoverable characteristics of Puvis' art, was of course not unrelated to them. Seen historically, Puvis served as a connecting link between the period of romanticism, particularly in its neo-classic phase, and the symbolist generation."

140. Goldwater:

"It is not within our purpose here to discuss the qualities of Puvis' art in detail, (...) We are dealing with it only in so far as it, or a conception of it, affected his contemporaries."

141. Goldwater:

"Almost alone among the painters of the middle of the nineteenth century Puvis foreshadowed a major development of the twentieth: the simplification and reduction of the means of the artist."

142. Goldwater:

"But Puvis subtracted without adding, indeed without intensifying the elements he did retain. His was really a restriction of the means employed, and however short the distance he travelled, his direction was the direction of later art. That this was often felt without being understood does not detract from its importance."

143. Goldwater:

"(...) the private, reflective, and inward character of Puvis' smaller paintings."

"reflection"

"expression"

"mood"

144. Goldwater:

"The very stillness and inner preoccupation of the individual figure (...)"

145. Goldwater:

"(...) positive existence and obvious, even if entirely conventional, symbolic terminology were primary requisites."

146. Goldwater:

"The picture is charming but difficult to decipher; (...)"

147. Goldwater:

"It was, however, precisely the combination of the two, the joining of allegory with mood, of conventional description with reflection and expression, that Puvis attempted."

148. Goldwater:

"But the two could be united on the scale of mural decoration only by the attenuation and pallor characteristic of Puvis' art."

149. Goldwater:

"Thus Puvis gradually came to embody – in miniature, as it were – the new popular psychological image of the artist: the man of great skill and knowledge who is somehow at the same time of the utmost simplicity and childlike naïveté, these two conflicting qualities resolved by the suggestion of spontaneous creation (very different from the divine inspiration of the romantics) which is the controlling factor of the artistic personality."

150. Ishikawa:

"Moderne malgré lui"

151. Ishikawa:

"He was an independent spirit whose development as an artist was largely a solitary one, and he became an inspiration to the moderns who were in active

rebellion against tradition without seeking the role and perhaps even without being aware of the fact. In short, he was a modern in spite of himself."

152. Puvis nach La Farge nach Ishikawa:

"Be on your guard – distrust tradition. Tradition is only a guide. You will have to choose: there is a tradition of error as there is a tradition of truth, and man knows to his sorrow which of the two is the more active."

155. Wattenmaker:

"Direct imitators of Puvis' style, or followers (...) contribute nothing new or qualitatively significant to the traditions and so they, (...), are not included. Properly speaking they do not fit into the modern tradition, nor do other painters with as diverse styles as Augustus John, Charles Conder or Hans von Marées, however much influenced by Puvis they might have been."

156. Wattenmaker:

"Any systematic investigation of such influence would fall into the category of revisionist history (...)"

158. Wattenmaker:

"Puvis was to have immense impact because art was moving towards a dominantly decorative presentation of ideas in the field of painting, (...)"

159. Wattenmaker:

"(...) the tranquil, at times dreamlike harmonies of his paintings were fused with a rigorous lucidity, a mastery whose very intellect seemed to absorb the immaterial, the enchantment of another world, without losing hold on our own."

161. Foucart:

"Puvis n'est pas de ces artistes sacrés dont toute miette est à recueillir et à commenter!"

162. Foucart:

"On peut ne pas accepter le contenu idéologique et moral de l'œuvre qui n'est pas exempt d'une certaine volonté prédicatrice. C'est ce qui plaisait tant aux contemporains de l'artiste et qui a tant vieilli: (...)"

163. Foucart:

"Ses grands et complexes décors allégoriques qui demandent explication et qui ne sont pas toujours les plus réussis, comme la Sorbonne ou l'escalier de l'Hôtel de Ville, (...)"

165. Foucart:

"(...) un décapage simplificateur, les sacralise presque par la pureté du style."

166. Foucart:

"(...) cette iconographie est encore simplifiée et naturalisée par Puvis pour laisser parler le seul langage des formes: (...)"

167. Foucart:

"(...) la démarche simplificatrice et par là singulièrement moderniste de Puvis."

168. Foucart:

"Comment situer le phénomène Puvis?"

169. Foucart:

"Puvis semble obéir à une trajectoire pleine d'imprévus et d'illogismes."

171. Foucart:

"(...) il apparaît (...) comme un paradoxe de la tradition modernisée, (...)"

178. Brown Price:

"L'esthétique décorative a conduit Puvis à inventer de nouvelles gammes chromatiques et à leur trouver d'autres justifications que la seule vraisemblance réaliste."

179. Brown Price:

"Et c'est précisément dans ses tableaux indépendants que l'audace et l'expression de son style se manifestent avec le plus de force."

180. Brown Price:

"Mais le tableaux indépendants s'adressent à l'amateur averti, et c'est là que le peintre parvient à faire de son style le moyen d'exprimer et de communiquer un sens qui enrichira, durablement, son œuvre."

181. Brown Price:

"Peu à peu, Puvis renoncera à tout effet de clair-obscur, donc d'épaisseur. Si amples qu'elles soient, les figures deviennent alors éthérées, et l'opacité des couleurs contribue aussi à leur qualité onirique."

182. Brown Price:

"Son maniement de la pâte ne cherche à rendre ni les valeurs tactiles ni les volumes, mais les masque au contraire de plus en plus. La manière sciemment fruste du peintre, son mépris du détail, finiront même par indisposer le public."

183. Brown Price:

"Ainsi son esthétique peut mettre en valeur le sens profond de certains thèmes ou accroître une ambiguïté intéressante en elle-même mais susceptible aussi de renforcer le sens des thèmes."

188. d'Argencourt:

"Par son dessin abrégé, l'élimination de l'illusion de la troisième dimension, l'utilisation très nouvelle de la couleur qui sait si bien tirer parti des harmonies, par son mouvement, enfin, crée par les attitudes des personnages et le jeu rythmique des piques, le Ludus contenait en effet, en gestation, les grands principes de l'art moderne."

196. Tapley:

"An understanding of Puvis' murals demands the consideration of this artform which helped to determine Puvis' art. In turn Puvis' murals, to the extent that they helped to shape his easel paintings and those of a younger generation of painters, can be seen as a catalyst for modern art. Robert Goldwater has noted that one of the chief characteristics of modern painting was the reduction and simplification of the means of art."

201. Tapley:

"(...), Puvis' deliberate abstraction and synthesis tend towards disembodiment; we become aware of a purified structure of ideas, while the data of the life-happenings become ghostly, almost non-existent."

202. Tapley:

"(...), because he could not render life-like forms, he compensated for this failure by an extraordinary acuteness to the demands of designing or composition. The concentration on the lay-out of shapes on a two-dimensional surface in the planning process led him further to reduce and simplify the details, the color, and the texture of his forms – so that he could manipulate these and arrive at a successful compositional solution."

204. Mitchell:

"Gautier suggested that, in Puvis, the portrayal of the distant past was a pictorial context for the definition of a universal order, the order of Nature. The latter was

the 'philosophical' dimension in Puvis. The past and the eternal would be kept in a movement of oscillation which prevented them from being either/or."

206. Mitchell:

"The values of stability, harmony, continuity and the absence of hierarchical structure which are part of the thematic of the family in Puvis's images are also the effect of his particular achievement at the level of technique."

207. Mitchell:

"Puvis thought he had to prevent the sense of plunging into depth (...) and that he had to give up the academic procedures for defining the figures as three-dimensional bodies occupying the pictorial space. He also had to dispense with the technique of pictorial narrative (...) Pictorial narratives, (...), attract the viewer's eyes into specific narrative spaces. They invite the viewer's eyes to move from one point of the image to another in an incoherent zig-zag fashion, as they attempt to work out the pattern of causes and consequences which explain the depicted action."

208. Mitchell:

"It gave the illusion that time and history could merge together, as the actualisation of a benevolent and rational principle. Puvis's admirers could step over the immediate facts of history – their knowledge of social war and the threat of social unrest – to indulge in a dream of temporal unity. They were in fact, fairly conscious of it and could make their request for their daily dose of ideology (...) Here lies the significance of Puvis de Chavannes in the first two decades of the Third Republic."

219. Puvis de Chavannes nach Germer:

"(...) pour les relier (mur méridional), une troisième composition figurerait une sorte de bois sacré (...)"

220. Aus dem Katalogeintrag des Salons von 1886 nach Germer:

"Triptyque: 1. La Vision Antique. 2. Inspiration Chrétienne. 3. Le Rhône et la Saône."

221. Aus dem Katalogeintrag des Salons von 1886 nach Germer:

"Le Bois Sacré cher aux Arts et aux Muses, (...), était la composition génératrice de deux autres sujets: Vision Antique et L'Inspiration Chrétienne, (...)"

245. Brown Price:

"Puvis de Chavannes's mature easel paintings are among his most compelling and original contributions."

246. Brown Price:

"In contrast to his reassuring official Arcadias, they include melancholic images of great subtlety, reserve and expressive force. As private expressions of isolation and displacement they are an important legacy to modernism and twentieth-century art. The imagery of these more personal works and their radical simplifications are as much a product of the special aesthetic Puvis de Chavannes developed for his murals as are the monumental wall paintings themselves."

247. Brown Price:

Kapitelüberschrift: *"Coda. Puvis de Chavannes's Legacy"*

"Puvis de Chavannes's importance to the development of modern painting has long been acknowledged, if not always understood."

249. Brachlianoff:

"(...) le sens général d'une simplification des formes."

250. Brachlianoff:

"Cette 'mise à distance' de la réalité au cours de la progression de son travail, (...)"

257. Vaisse:

"(...) la pure mélodie de contours simplifiés à l'extrême."

"(...), tout contribue à inspirer le sentiment d'un monde hors du monde, d'un asile de paix."

258. Vaisse:

"modèle d'avenir"

"profonde ambiguïté"

260. Lemoine:

"Puvis's clear and comprehensible work offers models that can be reproduced, assimilated, transposed and combined: one need only keep a structure, a group of forms, a line, a color combination, a part, a detail, an ensemble, an image. Starting from here, each was able to make his own way."

261. Foucart:

"And what was it that made Puvis de Chavannes irredeemable? This is the essential question, because it is the criticisms made of him by his contemporaries that enable us to best assess his originality, at the same time as explaining – and justifying – the extent of his influence."

263. Shaw:

"This emphasis on the unconscious was most clearly signaled in relation to Puvis de Chavannes's murals by critics' repeated claims that the artist's paintings were like dreams."

264. Shaw:

"(...), woman was the most important site for the transformation of nature back to its original state of grace."

"In a successful nude, the ideal was to be secured by the artist's transformative elevation of the individual body from its material state to a representation of universal beauty through the perfect balance of drawing and color."

266. Shaw:

Kapitelüberschrift: *"Dreaming the Nation"*

267. Shaw:

"In the most powerfully disturbing works in the cycle – The Sacred Grove and Ancient Vision – viewers are asked to participate in an experience of desire. Faced with undecidable compositions and strange configurations of the body, viewers are put to the task of idealizing and completing the works at hand. The desire spurred by these works is not just an intellectual curiosity but a deep-seated and visceral feeling that demands a response. Individual fantasies are put to the task of (re)creating the patrimony."

282. Brown Price:

"The importance of Gautier (1811-73) in establishing Puvis's reputation and in the formulation of his mural aesthetic should not be underestimated."

284. Brown Price:

"Puvis de Chavannes did not set out to be audacious. That his work turned out to be just that, superbly original and strong enough to draw more than a generation of artists in one way or another after him, is attributable to a curious concatenation of circumstances and conditions. This book has been an effort to help explain Puvis, but it can never explain him away. His majestic images, whether seen at first hand or lodged in one's mind's eye, give great pleasure. His enigmatic images may be dwelt on, and because they do not provide answers, but rather questions, they are modern indeed."

288. Brown Price:

"(...) *an imagined place forever at a remove from reality.*"

Literaturverzeichnis

I) Primärquellen

Mandach, Conrad de: *Lettres (1861-1876)*, in: *La Revue de Paris*, Paris, November-Dezember 1910, S.673-694.

Russell, T. Clement: *Four French Symbolists. A Sourcebook on Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon, and Maurice Denis*, Westport/London 1996.

Wehrlé, L.: *Lettres (1888-1898)*, in: *La Revue de Paris*, Paris, Januar-Februar 1911, S. 449-477.

II) Sekundärliteratur

Alexandre, Arsène: *Souvenirs sur Puvis de Chavannes*, in: *La Vie artistique*, 3. November 1898, ohne Ort, keine Seitenangabe.

Argencourt, Louise de: *Les Peintures murales de Puvis de Chavannes au Musée de Piccardie*, Dissertation an der Universität de Paris, Sorbonne, Paris 1973. (unzugänglich)

Augé, Claude (Hg.): *Nouveau Larousse illustré en sept grands volumes (plus 1 supplément en 1907)*, Bd. 2 und 4, Paris 1897-1904.

Aynard, Eduard: *Les peintures décoratives de Puvis de Chavannes au Palais des Arts*, Lyon 1884.

Baignières, Arthur: *La Peinture décorative au XIXe siècle: M. Puvis de Chavannes*, in: *Gazette des beaux-arts*, 2, XXIII, Paris Mai 1881, S. 416-426.

Ballu, Roger /Caldwell, E. (Übers.): *M. Puvis de Chavannes*, in: *Modern Art*, ohne Ort, Sommer 1895, S. 74-78.

Bénédite, Léonce: *Puvis de Chavannes*, in: *Art et Décoration*, IV, Paris 1898, S.129-153.

Bernard, Emile: *Puvis de Chavannes*, in: *L'Occident*, ohne Ort, Dezember 1903, S. 273-280.

Brown Price, Aimée: *Pierre Puvis de Chavannes, 2 Bde.: I: The Artist and his art, II: A Catalogue Raisonné of the Painted Work*, New Haven/London 2010.

Brown Price, Aimée: *Pierre Puvis de Chavannes: Saint Genevieve as a Child in Prayer*, in: *Van Gogh Museum Journal*, Amsterdam 1995, S. 118-133.

Brown Price, Aimée: *Jean Cavalier jouant le choral de Luther devant sa mère mourante de Pierre Puvis de Chavannes*, in: *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, Nr. 3-4, Lyon 1992, S. 50-57.

Brown Price, Aimée: *"L'Allégorie Réelle" chez Pierre Puvis de Chavannes*, in: *Gazette des beaux-arts*, 6. Periode, Band 89, 119. Jahr, Paris Januar 1977, S. 17-40.

Brown Price, Aimée: *Puvis de Chavannes: A Study of the Easel Paintings and a Catalogue of the Painted Work*, Dissertation an der Yale University, 1972. (unzugänglich)

Castagnary, Jules-Antoine: *Salon de 1869*, ohne weitere Angaben, in: *Salons (1857-1870)*, 2 Bde., Band 1, Paris 1892.

Castagnary, Jules-Antoine: *Salon de 1863*, in: *Nord*, 14., 19. und 27. Mai, 4. Juni, 1. und 15. August und 12. September, Brüssel 1863 sowie in: *Courrier du dimanche*, ohne Ort und Datum, in: *Salons (1857-1870)*, 2 Bde, Band 1, Paris 1892.

Cox, Kenyon: *Puvis de Chavannes*, in: *The Century illustrated monthly Magazine*, November 1895 – April 1896, Bd. LI, New Series Bd. XXIX, New York ohne Datum, S. 558-569.

Denis, Maurice: *Puvis de Chavannes*, in: *La Revue hebdomadaire*, 33. Jahrgang, Paris 1924, S. 5-12.

Earle, Susan E.: *Puvis de Chavannes and America. His artistic and critical reception, 1875-1920*, Dissertation an der New York University 1998, Ann Arbor/MI, Michigan 1999.

Ebe, Gustav: *Die Dekorationsformen des 19ten Jahrhunderts*, Leipzig 1900.

Gaetgens, Thomas: *Puvis de Chavannes (1824-1898). Zur Ausstellung im Grand Palais in Paris, 26. November 1976 - 14. Februar 1977, und in Ottawa, Galerie nationale du Canada, 18. März - 1. Mai 1977*, in: *Kunstchronik*. hg. v. Zentralinstitut für

Kunstgeschichte in München, 30. Jahrgang, Heft 4, München April 1977.

Gautier, Théophile: *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris 1861.

Gautier, Théophile: *Feuilleton du 23 juin 1859. MM. Clésinger, Puvis de Chavannes, Lambron, Chaplin, Sieurac, Foulongne*, in: *Théophile Gautier: Exposition de 1859*, Texte établi pour la première fois d'après les feuillets du "Moniteur Universel" et annoté par Wolfgang Drost et Ulrike Henniges avec une étude sur *Gautier critique d'art en 1859* par Wolfgang Drost (*Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft*, Editionen, Bd. 5, Universität-Gesamthochschule-Siegen), Heidelberg 1992.

Germer, Stefan: *Historizität und Autonomie. Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Ingres, Chassériau, Chenavard und Puvis de Chavannes (Studien zur Kunstgeschichte, Band 47)*, Hildesheim/Zürich/New York 1988.

Goldwater, Robert: *Puvis de Chavannes: Some Reasons for a Reputation*, in: *The Art Bulletin*, März 1946, S. 33-43.

Haas, Doris: *Flucht aus der Wirklichkeit. Thematik und sprachliche Gestaltung im Werk Stéphane Mallarmés (Romanistische Versuche und Vorarbeiten, Bd. 32, Universität Bonn)*, Dissertation an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, Bonn 1970.

Hartmann, Sadakichi: *Puvis de Chavannes*, in: *The Art Critic I*, no. 2, Januar 1894, S. 30-31.

Herders Konversations-Lexikon, o.V., Bd. 2, Freiburg i. Br., ³1903.

Huysmans, *Le Salon officielle de 1881*, in: *Oeuvres complètes de J.-K. Huysmans*, 18 Bde., Band 6, L'Art moderne, Paris 1929, Nachdruck Genf 1972.

Huysmans, Joris-Karl: *Le Salon de 1879*, in: *Oeuvres complètes de J.-K. Huysmans*, 18 Bde., Band 6, L'Art moderne, Paris 1929, Nachdruck Genf 1972.

Ishikawa, Joseph: *Moderne Malgré Lui: The Phenomenon of Puvis de Chavannes*, *Art Journal* 27, 1968, S. 381-386.

Jean, René: *Puvis de Chavannes*, Paris 1914.

Jullian, René: *L'Oeuvre de jeunesse de Puvis de Chavannes*, in: *Gazette des beaux-arts*, 6, XX, November 1938, S. 237-250.

La Farge, John: *Puvis de Chavannes*, in: *Scribner's Magazine*, XXVIII, ohne Ort 1900, S. 672-684.

Lechat, Henri: *Puvis de Chavannes au Musée de Lyon: La décoration de l'escalier neuf du Palais des Arts*, in: *Gazette des Beaux Arts*, 5, II, Oktober 1920, S. 234-248.

Mallarmé: Œuvres complètes, Bd. 1, hg. und mit Anmerkungen versehen von Bertrand Marchal, in: *Bibliothèque de la Pléiade*, Nr. 65, ohne Ort 1998.

Mallarmé, Stéphane: *Sämtliche Gedichte. Französisch und Deutsch*, hg. und übertragen von Carl Fischer, Darmstadt ⁴1984.

Mauclair, Camille: *Puvis de Chavannes*, Paris 1928.

Meyer, Hermann J. (Hg.): *Neues Konversations-Lexikon. Ein Wörterbuch des allgemeinen Wissens*, Bd. 7, Hildburghausen ²1864.
Mitchell, Claudine: *Time and the Idea of Patriarchy in the Pastorals of Puvis de Chavannes*, in: *Art History*, Bd. 10, Nr. 2, ohne Ort, Juni 1987, S. 188-202.

Morhardt, Mathias: *Le banquet Puvis de Chavannes*, in: *Mercure de France*, 1. August 1935, Bd. CCLXI, Nr. 891, Jahrgang 46, Paris 1935, S. 499-531.

Ohne Verf.: *Le Banquet*, in: *Puvis de Chavannes*, in: *La Plume littéraire, artistique et sociale*, 138, 15. Januar 1895, S. 46-61.

Petrie, Brian: *Puvis de Chavannes*, Aldershot/Vermont 1997.

Proust, Antonin: *Puvis de Chavannes*, in: *Le Magasin pittoresque*, Paris 1891, S. 300.

Riotor, Léon: *Puvis de Chavannes*, Paris 1914.

Scheid, G.: *L'œuvre de Puvis de Chavannes à Amiens*, ohne Ort 1907.

Shaw, Jennifer L.: *Dream States. Puvis de Chavannes, Modernism, and the Fantasy of France*, New Haven/London 2002.

Silvestre, Armand: *Portraits et souvenirs. 1886-1891*, Paris 1891, S. 9-31.

Tapley, George Manning, Jr.: *The Mural Paintings of Puvis de Chavannes*, Dissertation an der University of Minnesota, 1979, Ann Arbor, MI, Michigan/ London 1982.

Thomas, Kerstin: *Welt und Stimmung bei Puvis de Chavannes, Seurat und Gauguin*, in: *Passagen/Passages*, Deutsches Forums für Kunstgeschichte, hg. v. Andreas Beyer, Berlin/München 2010.

Vachon, Marius: *Puvis de Chavannes. Un maître de ce temps*, Paris 1900.

Vachon, Marius: *Puvis de Chavannes*, Paris 1895.

Viéville, Dominique: *Le musée et son décor: Amiens, le musée de Picardie*, in: *Revue du Louvre*, in: *La Revue des musées de France*, XLIII. Jahrgang, Nr.2, April 1995.

Werth, Léon: *Puvis de Chavannes*, Paris 1926.

Werth, Léon: *Puvis de Chavannes*, in: *Portraits d'hier*, 1ère année (1. April 1909), S. 35-63.

Wyzewa, Théodore de: *Une exposition d'œuvres de Puvis de Chavannes (1894)*, in: *Peintres de jadis et d'aujourd'hui*, Paris 1903, S. 364-370.

Ausstellungskataloge

Arcadia by the Shore. The mythic world of Puvis de Chavannes, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Bunkamura-Museum of Art zu Tokyo vom 2. Januar - 9. März 2014 und im Shimane Art Museum zu Matsue vom 20. März - 16. Juni 2014, hg. v. Aimée Brown Price, mit Beteiligung von Bertrand Puvis de Chavannes, Tokyo/Matsue 2014.

Puvis de Chavannes. Une voie singulière au siècle de l'Impressionnisme, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Musée de Picardie zu Amiens vom 5. November 2005 bis 12. März 2006, hg. v. Matthieu Pinette, Amiens 2005.

From Puvis de Chavannes to Matisse and Picasso. Toward Modern Art, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Palazzo Grassi zu Venedig, hg. v. Serge Lemoine et al., Venedig 2002.

Puvis de Chavannes au musée des Beaux-Arts de Lyon, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Musée des Beaux-Arts zu Lyon vom 1. Oktober bis 6. Dezember 1998, Dominique Brachlianoff (Hg.), Lyon 1998.

Les dessins de Puvis de Chavannes du Musée de Picardie, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Musée de Picardie zu Amiens, hg. v. Marie-Christine Boucher, Amiens 1994.

Pierre Puvis de Chavannes, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Van Gogh Museums zu Amsterdam vom 25. Februar bis zum 29. Mai 1994, Aimée Brown Price (Hg.), Zwolle 1994.

Puvis de Chavannes. 1824-1898, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des *Grand Palais* zu Paris vom 26. November 1976 bis zum 14. Februar 1977 und der Galerie nationale du Canada zu Ottawa vom 18. März bis zum 1. Mai 1977, Secrétariat d'État à la Culture und Éditions des Musées Nationaux unter generalkommissionarischer Leitung von Louise d'Argencourt (Ottawa) und Jacques Foucart (Paris) (Hg.), Paris 1976 / in der englischen Übersetzung vorgelegt von The National Gallery of Canada, Ottawa 1977.

Puvis de Chavannes and the Modern Tradition, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Art Gallery of Ontario vom 24. Oktober bis zum 30. November 1975, hg. v. Richard J. Wattenmaker, Toronto/Ontario 1975.

Sonstige

Sorensen, Lee (Hg.): *Goldwater, Robert [John]*, in: *Dictionary of Art Historians* (website),
<https://dictionaryofarthistorians.org/goldwaterr.htm>.

Passini, Michela: *VACHON, Marius*, in: *INHA* (website),
<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/vachon-marius.html>.



1

Les Muses inspiratrices acclament le génie, messenger de lumière, signiert und datiert unten rechts mit *P. Puvis de Chavannes 95*, Öl auf Leinwand, 487,7 x 1542 cm, Boston Public Library (installiert 1896).
(© Sheryl Lanzel, All rights reserved)



2

Un retour de chasse (fragment de peinture murale), signiert und datiert unten links P. Puvis de Chavannes 1859, Öl auf Leinwand, 395 x 295 cm, Musée des Beaux-Arts, Marseille.

(© Musée des Beaux-Arts, Marseille)



3

Bellum, signiert unten rechts *P. Puvis de Chavannes*, Öl und Wachs (?) auf Leinwand, 340 x 555 cm, 1861, Musée de Picardie, Amiens (installiert 1861), no inv.: M.P.2004.17.277.

(© Musée de Picardie, Amiens; Foto: Etienne Revault)



4

Concordia, signiert unten links P. Puvis de Chavannes, Öl und Wachs (?) auf
Leinwand, 340 x 555 cm, 1861, Musée de Picardie, Amiens, no inv.:
M.P.2004.17.278.

(© Musée de Picardie, Amiens; Foto: Etienne Revault)



5

Le Travail, signiert und datiert unten links *P. C. 1863*, Öl und Wachs auf Leinwand, 450 x 665 cm, Musée de Picardie, Amiens (installiert 1863), no inv.: M.P.113.

(© Musée de Picardie, Amiens; Foto: Hugo Maertens)



6

Le Repos, signiert und datiert unten rechts *Puvis de Chavannes* 1863, Öl und Wachs auf Leinwand, 450 x 665 cm, Musée de Picardie, Amiens, no inv.: M.P.114.

(© Musée de Picardie, Amiens; Foto: Hugo Maertens)



7

Massilia, colonie grecque, signiert und datiert unten rechts P. Puvis de Chavannes. 1869, Öl auf Leinwand, 425 x 565 cm, Musée des Beaux-Arts, Marseille.

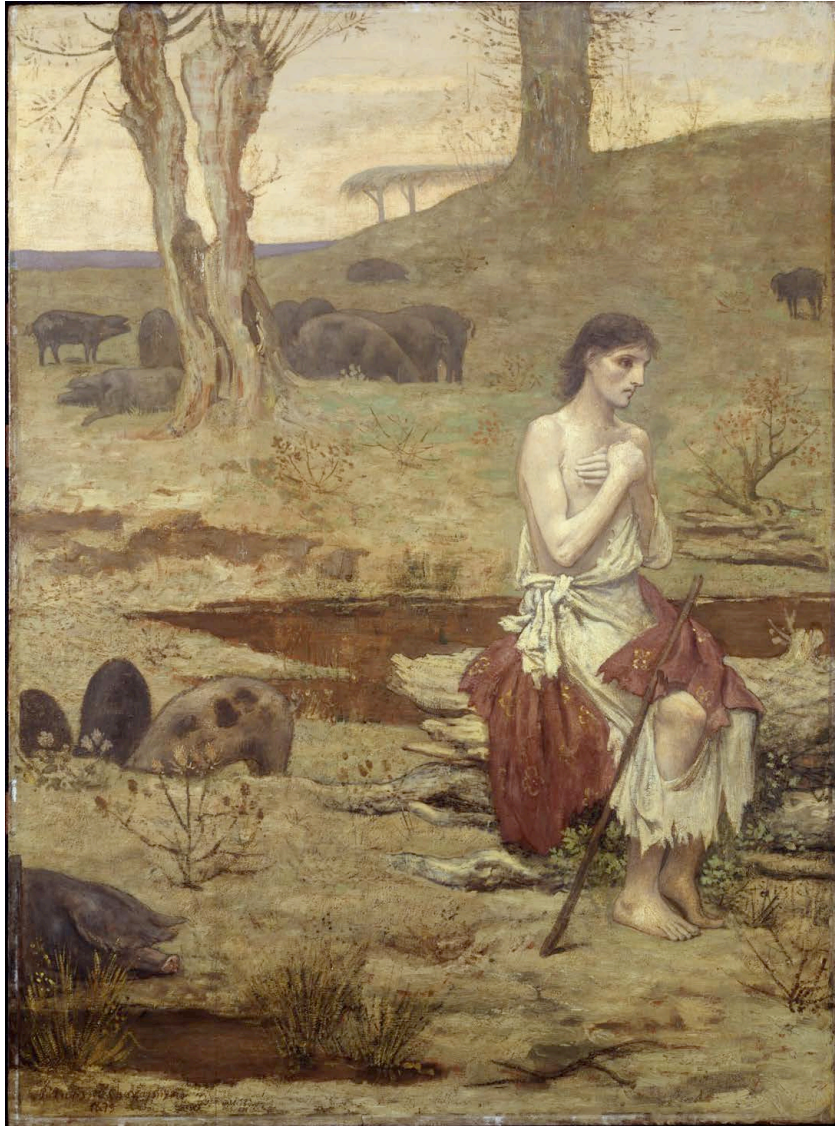
(© Musée des Beaux-Arts, Marseille)



8

Marseille, porte de l'Orient, signiert und datiert unten links *P. Puvis de Chavannes*. 1869., Öl auf Leinwand, 423 x 565 cm, Musée des Beaux-Arts, Marseille.

(© Musée des Beaux-Arts, Marseille)



9

L'enfant prodigue, signiert und datiert unten links P. Puvis de Chavannes 1879,
Öl, Bleistift und schwarze Kreide auf Holz, 130 x 95,5 cm, Sammlung E. G.
Bührle, Zürich.

(© Sammlung E.G. Bührle, Zürich)



10

Jeunes filles au bord de la mer, signiert und datiert unten links P. Puvis de
Chavannes 1879, Öl auf Leinwand, 205 x 156 cm, Musée d'Orsay, Paris.

(RF 1970 34)

(© Photo (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski)



11

Le Pauvre Pêcheur, signiert und datiert unten rechts *P. Puvis de Chavannes 1881*,
Öl auf Leinwand, 155 x 192,5 cm, Musée d'Orsay, Paris. (RF 506)
(© Photo (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski)



12

Vision Antique, signiert und datiert unten links P. Puvis de Chavannes 1885, Öl auf Leinwand, 460 x 578 cm, Musée des Beaux-Arts, Lyon.
(© Musée des Beaux-Arts de Lyon, Foto: Manuel Mayer)



13

Le Bois Sacré cher aux Arts et aux Muses, signiert und datiert unten links P. Puvis de Chavannes 1884, Öl auf Leinwand, 460 x 1040 cm, Musée des Beaux-Arts, Lyon.

(© Musée des Beaux-Arts de Lyon, Foto: Manuel Mayer)



14

Inspiration Chrétienne, signiert und datiert unten links P. Puvis de Chavannes, Öl auf Leinwand, 460 x 578 cm, Musée des Beaux-Arts, Lyon.
(© Musée des Beaux-Arts de Lyon, Foto: Manuel Mayer)



15

Le Rhône et la Saône, signiert unten links und unten rechts *P. P. Ch.*, Öl auf Leinwand, 407 x 670 cm (nach Brown-Price, 2010, Bd. 2), mit dem Anteil über den Türen in Ost und West jedoch ca. 407 x 1040 cm, Musée des Beaux-Arts, Lyon.

(© Musée des Beaux-Arts de Lyon, Foto: Manuel Mayer)



16

Dekoration des Speisesalons zu *Le Brouchy*, Partie mit dem Hauptgemälde *Le Retour de l'enfant prodigue*, 1854-55, signiert und datiert unten rechts *Pour toutes les peintures des cette salle Pierre Puvis de Chavannes 1855*, Öl auf Leinwand, 252 x 322 cm und der Supraporte *Les Sciences*, 1854-55, Öl auf Leinwand, 45 x 98,5 cm, Privatbesitz, *Le Brouchy*.



17

La Sorbonne, signiert und datiert unten rechts *Puvis de Chavannes* 1889, Öl auf Leinwand, 570 x 2600 cm, 1887-1889, Grand amphithéâtre, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, La Sorbonne, Paris.

(© Rectorat de Paris-Sorbonne)



18

Pro Patria Ludus, signiert und datiert unten links P. Puvis de Chavannes 1882, Öl und Wachs auf Leinwand, 450 x 1750 cm, Musée de Picardie, Amiens (installiert 1882), no inv.: M.P.2004.17.279

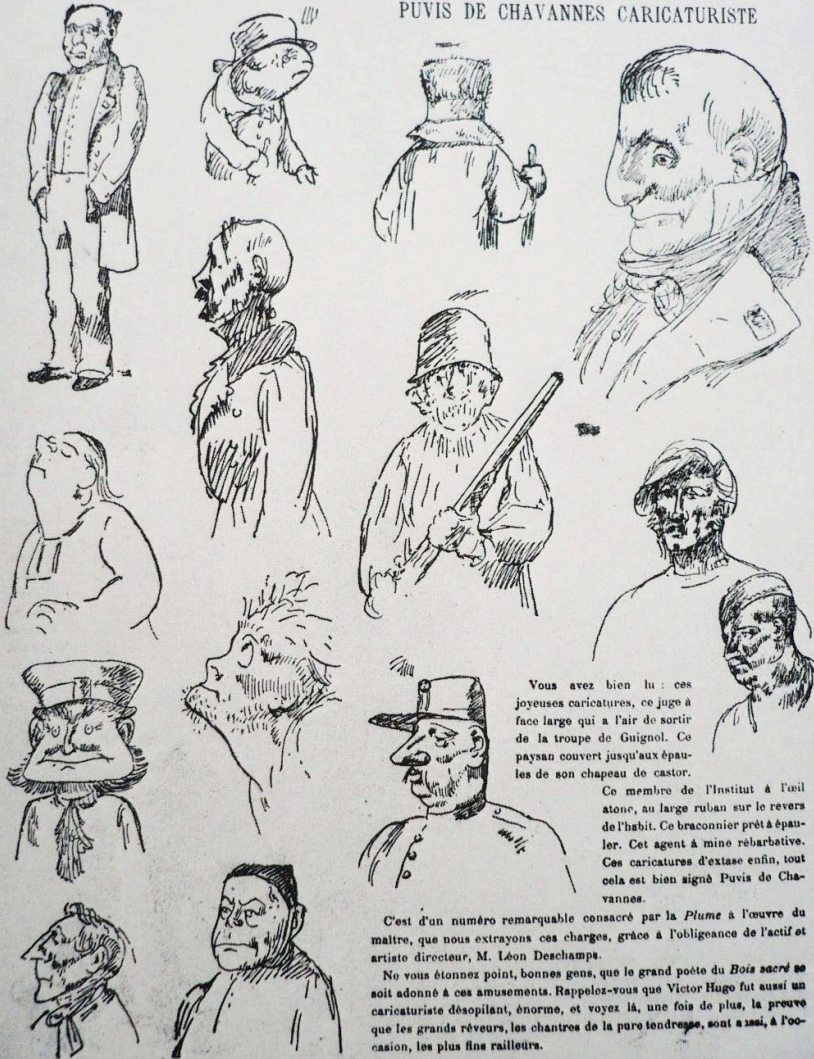
(© Musée de Picardie, Amiens; Foto: Hugo Maertens)



19

L'Été, signiert und datiert unten links P. Puvis de Chavannes 1873, Öl auf
Leinwand, 350 x 507 cm, Musée d'Orsay, Paris. (RF 1986 20)
(© Photo (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Jean Schormans)

PUVIS DE CHAVANNES CARICATURISTE



Vous avez bien lu : ces joyeuses caricatures, ce jupon à face large qui a l'air de sortir de la troupe de Guignol. Ce paysan couvert jusqu'aux épaules de son chapeau de castor.

Ce membre de l'Institut à l'œil atone, au large ruban sur le revers de l'habit. Ce braconnier prêt à épauler. Cet agent à mine rebarbative. Ces caricatures d'extase enfin, tout cela est bien signé Puvion de Chavannes.

C'est d'un numéro remarquable consacré par la *Plume* à l'œuvre du maître, que nous extrayons ces charges, grâce à l'obligeance de l'actif et artiste directeur, M. Léon Deschamps.

Ne vous étonnez point, bonnes gens, que le grand poète du *Bois sacré* se soit adonné à ces amusements. Rappelez-vous que Victor Hugo fut aussi un caricaturiste désopilant, énorme, et voyez là, une fois de plus, la preuve que les grands rêveurs, les chantres de la pure tendresse, sont aussi, à l'occasion, les plus fins railleurs.