

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
VERLAG HANS CARL, NÖRNBERG

30. Jahrgang

April 1977

Heft 4

## 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

(Mit 9 Abbildungen)

Kein Centenaire war nötig, um das Werk von Pierre Puvis de Chavannes wieder aus der Vergessenheit hervorzuholen. Im Grand Palais in Paris und in der Galerie nationale du Canada in Ottawa werden seine Gemälde, soweit sie überhaupt verfügbar sind, dargeboten. Zu den 228 ausgestellten Bildern und Zeichnungen wurden noch 11 Briefe und Photos hinzugefügt, die auf die Biographie des Künstlers Bezug nehmen. Zur Ausstellung ist ein umfangreicher Katalog, in dem alle Exponate abgebildet wurden, erschienen. Der von Louise d'Argencourt, Marie-Christine Boucher-Regnault, Douglas Druick und Jacques Foucart bearbeitete Band, der zudem Einführungen von J. Foucart und einen Beitrag von Aimée Brown Price enthält, faßt den Stand der Forschung über den Künstler zusammen. In den vielen, oft langen Katalogtexten werden wichtige Hinweise und Anregungen für die weitere Bearbeitung des künstlerischen Oeuvres von Puvis de Chavannes gegeben.

Ein bißchen kurz sind die biographischen Angaben über den Künstler im Katalog geblieben. Die viel zu knappe Liste der Hauptwerke (S. 255) ersetzt nicht den Lebenslauf. Eine ausführlichere Darstellung seines Werdeganges hätte besonders deswegen nahegelegen, da ein neueres Buch über Puvis de Chavannes nicht vorliegt.

Mit der breit angelegten Präsentation der Werke wird kein unbekannter Maler vorgestellt. Puvis hatte schon zeit seines Lebens die Befriedigung, als bedeutender Künstler, trotz heftiger Kritik, die er auch hinzunehmen hatte, geachtet zu werden. Auch den nachfolgenden Generationen ist sein Werk nicht unbekannt geblieben. Die entscheidende Begründung für diesen Umstand ist sicher in der Tatsache zu suchen, daß Puvis seit der Jahrhundertmitte als ein vielbeschäftigter „décorateur“ von öffentlichen Gebäuden,



seien es Rathäuser, Museen, Universitätsbauten oder Kirchen, tätig war. Diese, zum größten Teil noch erhaltenen Werke hielten seinen Namen in Erinnerung, obwohl sie, von Thema und Formensprache her gesehen, keineswegs die Gebundenheit an ihr Jahrhundert verleugnen.

Eigentlich hätte die Pariser der von Richard J. Wattenmaker inspirierten Ausstellung „Puvis de Chavannes and the Modern Tradition“ in der Art Gallery of Ontario (Oktober—November 1975) vorausgehen sollen. Die Darbietung seines malerischen Oeuvres und die Möglichkeit, die Kenntnis seiner Kunst zu vertiefen, hätte sinnvoller vor der Darstellung seines Einflusses liegen sollen. Offenbar haben die beiden kanadischen Museen zu spät von den gegenseitigen Plänen erfahren. Der ausführliche und wichtige Katalog von R. Wattenmaker (2. Auflage 1976) belegt eindrucksvoll, wie Manet, Moreau, Toulouse-Lautrec, Seurat, Renoir, van Gogh, Gauguin, Denis, Vuillard, Roussel, La Fresnaye, Picasso u. a. sich auf Puvis bezogen und von ihm geprägt wurden. Zolas Urteil, daß er als ein Vorläufer der Moderne beurteilt werden muß, ist sicher richtig. Ob darin allerdings ausschließlich seine Bedeutung liegt, wie Zola es meint, bleibt nach der Ausstellung im Grand Palais wohl doch fraglich. Dort nämlich war Puvis selbst als Maler zu entdecken.

Da die großen Dekorationen, die in einer Ausstellung nicht gezeigt werden können, das eigentliche Metier von Puvis de Chavannes waren, so jedenfalls ist es bisher immer gesehen worden, bedarf die Darbietung seines übrigen malerischen Werkes von vornherein der Ergänzung. Man könnte gar die Frage stellen, ob es überhaupt sinnvoll ist, einen Künstler so umfassend, wie es gegenwärtig geschieht, durch Zeichnungen und Gemälde zu präsentieren, wenn von Anfang an klar ist, daß die Hauptwerke fehlen müssen.

Es wäre freilich falsch, wollte man die Ausstellung im Grand Palais allein unter diesem Blickwinkel beurteilen. Wenn man auch diesen Gesichtspunkt in der Ausstellung vielleicht durch einen Dokumentationsteil hätte stärker betonen können, so haben es die Autoren des Kataloges und die Organisatoren, Louise d'Argencourt, Galerie nationale du Canada, und Jacques Foucart, Musée du Louvre, doch verstanden, aus der Notlage eine Tugend zu machen. Sie übersahen keineswegs den Stellenwert der Dekorationen im Gesamtwerk von Puvis und nahmen daher auch Beschreibungen und Aufnahmen dieser Arbeiten in den Katalog mit auf. Ferner wird der Besucher an mehreren Stellen der Ausstellung durch Schrifftafeln auf die Möglichkeit hingewiesen, durch erweiterte Öffnungszeiten zumindest die in Paris zugänglichen Dekorationen des Malers im Pantheon, in der Sorbonne und im Hôtel de ville anzusehen.

Trotz der fehlenden Dekorationen gleicht die Ausstellung nicht etwa der Präsentation von Architekten, von denen nur ein Blick in die Werkstatt vermittelt werden kann. Zwar wird auch dies durch die große Anzahl von



Vorzeichnungen und Skizzen in Paris gegenwärtig geboten, aber die Entdeckung ist eigentlich, daß Puvis de Chavannes auch ein bedeutender „peintre de chevalet“ gewesen ist. Unter diesem Gesichtspunkt war er bisher ganz in Vergessenheit geraten, wenn er überhaupt je von einem breiteren Publikum so gesehen worden ist.

In Puvis' Werk sind auf eindrucksvolle Weise Traditionalismus und Modernität miteinander verbunden, vielleicht wie bei keinem anderen Künstler des 19. Jahrhunderts. Trotz später offizieller Anerkennung hat er den schweren Beginn seiner Laufbahn nicht vergessen. Bis zum Anfang der 60er Jahre gehörte er oft zu den „réfusés“ des Salons, ein Schicksal, das er mit den Impressionisten teilte. Der Mangel an einer konsequenten akademischen Ausbildung hat dazu entscheidend beigetragen. Henry Scheffer (1798—1862) und Thomas Couture (1815—79) haben ihn nur wenig beeindruckt können. Über die kurze Zeit der Ausbildung bei Couture schrieb er später, vielleicht etwas zu hochmütig: „Ich schlief drei Monate in seinem Atelier, und als ich aufwachte, verließ ich es.“

Die ersten Arbeiten waren die eines Autodidakten, der Anregungen von verschiedenen Seiten aufnahm. Zu Beginn der 50er Jahre sind es Gemälde von Delacroix und Decamps, vor allem aber von Théodore Chassériau (1819—1856) gewesen, die ihn seinen Weg finden ließen (Kat. Nr. 2). Themen des Orientalismus und das Studium von Tizian und Veronese prägten ihn in seinen frühen religiösen Gemälden (Kat. Nr. 18, 19, 28), wie auch in den ersten großformatigen Dekorationen.

Neben dem „Retour de chasse“ (Kat. Nr. 32), seinem ersten im Salon gezeigten Gemälde, das er — bis auf wenige Abweichungen — für die Dekorationen von Brouchy wiederholte, stehen Zeichnungen und Ölskizzen für diese erste monumentale Arbeit (Kat. Nr. 10—14, 32), von der Puvis später sagen sollte: „Dans tous les cas, j'ai trouvé là mon chemin de Damas.“ Der Maler entlehnte eine große Anzahl von Motiven Werken von Raphael, Veronese, Tintoretto, Guido Reni und anderen, worauf bereits R. Jullian (Gazette des Beaux-Arts, November 1938) und nun L. d'Argencourt (Kat. Nr. 11) verweisen. Zweifellos hat Puvis aber auch die Dekoration Delacroix genau gekannt.

Von der Ausstattung des Treppenhauses des Musée de Picardie in Amiens sind in der Ausstellung die Repliken zu sehen, die der Künstler im Jahre 1867 für die Exposition universelle anfertigte (Kat. Nr. 36, 37, 40, 41, zum seit 1864 entstandenen „Ave Picardia Nutrix“ sind verschiedene Studien ausgestellt, Kat. Nr. 50—53). Puvis' Werk ohne die großen Dekorationen zu präsentieren, ist von ihm gleichsam selbst legitimiert worden, indem er von den meisten monumentalen Arbeiten Repliken anfertigte, die nun zum großen Teil im Grand Palais vereint werden konnten.

Mit den Dekorationen verschrieb sich Puvis de Chavannes einer allegorischen Malerei, die sein weiteres Schaffen bestimmen sollte. „La Paix“, „La



Guerre“, „Le Travail“ und „Le Repos“ (Kat. Nr. 36—7, 40—1), vor allem aber das „Ave Picardia Nutrix“ stellen ein Arkadien vor, in dem die Figuren dem Ideal Ingres angepaßt sind. Castagnary, der Verehrer Courbets, kritisierte Puvis' Allegorie „L'Automne“ (Kat. Nr. 54; *Abb. 1*), die von äußerster farbiger Subtilität, im Jahre 1864, beinahe gleichzeitig mit Manets „Déjeuner sur l'herbe“ entstand. blieb Puvis in diesem Gemälde noch ikonographisch traditionell, so deutet sich in ihm doch gleichzeitig bereits jene Vereinzelnung der Figur an, die für seinen Stil charakteristisch wird. Besitzt die links Sitzende noch Plastizität, die Maillol oder Picasso beeindrucken konnte, so weisen die beiden anderen, in Wahrheit dasselbe Modell, schon auf die spätere flächige, ganz den Umriss betonende Wiedergabe seiner Figuren voraus.

Einer der Höhepunkte der Ausstellung ist sicherlich der im Jahre 1867 vollendete „Sommeil“ (Kat. Nr. 63; *Abb. 2*), in dem — angeregt durch Verse Vergils — Schlaf, Ermattung und Tod gleichermaßen zum Ausdruck gebracht erscheinen. 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. Diese Unsicherheit ist es wohl, die die lange Diskussion um Puvis und den Symbolismus begründet hat. In allen zusammenfassenden Darstellungen des französischen und europäischen Symbolismus ist sein Name zu finden. Dennoch wurde seine Einordnung in diese Kunstrichtung von vielen Autoren, die sich zudem auf den Künstler selbst beriefen, bestritten. Die Auseinandersetzung über diese Frage ist insofern ohne Ende, als — wie viele Stilbegriffe — auch der Symbolismus als Kennzeichen für Künstler verwandt wurde, die sich niemals als Vertreter einer solchen Richtung gesehen haben. Die Ausstellung in Rotterdam—Brüssel—Baden-Baden—Paris 1976 „Symbolismus in Europa“ legte davon beredetes Zeugnis ab. Die Sprachverwirrung reicht bereits bis in das 19. Jahrhundert zurück. Zwar stellte Puvis einen Bericht im Figaro richtig, der ihn mit dem Salon der Rosenkreuzer in Verbindung brachte, dennoch war er mit Moreau, Redon und auch mit Jean Moréas befreundet, was nicht hieß, daß er immer ihre Meinung teilte.

Wie sie, jedoch mit anderen Mitteln, suchte er Gefühle und Stimmungen in seinen Gemälden zum Ausdruck zu bringen. In diesem Sinne hat er sich mehrfach, besonders klar aber Maurice Denis gegenüber, geäußert:

„Pour toutes les idées claires il existe une pensée plastique qui les traduit. Mais les idées nous arrivent le plus souvent emmêlées et troubles. Il importe donc de las dégager d'abord pour pouvoir les tenir pures sous le regard intérieur. Une oeuvre naît d'une sorte d'émotion confuse dans laquelle elle est contenue, comme l'animal dans l'oeuf. La pensée qui git dans cette émotion, je la roule, je la roule jusqu'à ce qu'elle soit élucidée



à mes yeux et qu'elle apparaisse avec toute la netteté possible. Alors je cherche un spectacle qui la traduise avec exactitude . . . C'est du symbolisme, si vous voulez . . ." (M. Denis, *Nouvelles théories sur l'art moderne*, Paris o. J. (1922), S. 28).

Zweifellos ging es auch ihm um die Darstellung einer inneren Welt, die durch die äußere nur ihre Gestalt erhielt. Aimée Brown Price hat in einem jüngst erschienenen Aufsatz (*Gazette des Beaux-Arts*, Januar 1977) in diesem Zusammenhang den Begriff „Allégorie réelle“ als zentralen Gedanken für Puvis' Arbeiten herausgestellt. Zwar wollte Puvis seine Werke am Ende seines Lebens nicht ausschließlich als Allegorien verstanden wissen: „... l'allégorie n'est pas du tout mon fait, quoique on ait souvent dit ou écrit le contraire, la confondant avec la généralité ou la synthèse“ (zitiert bei A. Brown Price, S. 37), dennoch hat er eine große Anzahl von Allegorien geschaffen. Dabei wandelte sich allerdings seine Vorstellung von der Allegorie, die er zur Ausdrucksform des modernen Lebens umzugestalten suchte.

Die Dekorationen für das Hôtel Vignon aus dem Jahre 1866, „La Vigilance“, „L'Histoire“, „Le Recueillement“ und „La Fantaisie“ (Kat. Nr. 59—61, die „Fantaisie“, Ohara, Japan, nicht ausgestellt) erscheinen in ihren Motiven, Attributen und der Formensprache an eine alte Tradition gebunden. Paul de Saint-Victor, sonst ein engagierter Verteidiger von Puvis' Kunst, kritisiert dementsprechend die Gemälde als zu literarisch und zu unwirklich. Auch Charles Blanc erkennt in ihnen nur „figures rêvées plutôt que peintes. Mais j'avoue qu'au Salon et devant le public, il faut exposer des figures et non pas des ombres“. Es ist aufschlußreich, wie bereits wenig später, in den Dekorationen für das Museum von Marseille, 1867—69, die „Allégorie réelle“ ihre Form erhält. Von dem ursprünglichen Plan, in den Gemälden „Marseille païenne“ und „Marseille chrétienne“ darzustellen, wich er bei dem letzten Thema ab. „Marseille, porte de l'Orient“ hieß das ausgeführte Pendant, wahrscheinlich aufgrund des Baus des Suezkanals, eines Ereignisses von großer Bedeutung für die Geschichte des Hafens, wie Jacques Foucart überzeugend ausführt (S. 97).

Daß Puvis' Gemälde keineswegs ausschließlich ein verlorenes Arkadien wieder heraufbeschwören, sondern in Wahrheit oft einen unmittelbaren Gegenwartsbezug aufweisen, ist an mehreren Bildern deutlich ablesbar. „Le Ballon“ und „Le Pigeon“ (Kat. Nr. 82—83; *Abb. 4*) aus dem Jahre 1870 und 1871 sind Pendants, die auf die Belagerung von Paris durch die Deutschen anspielen, politische Allegorien also, deren Farbbeschränkung auf rotbraun und schwarz symbolisch zu verstehen ist. Auch die beiden Fassungen der „Espérance“ (Kat. Nr. 90 und 91; *Abb. 3*), der wohl berühmtesten Komposition von Puvis, beziehen sich auf die Ereignisse des deutsch-französischen Krieges. Der Maler hat die Gestalt mit dem Olzweig, im Hintergrund Ruinen und Gräber, als Allegorie des Friedens und der Hoffnung dargestellt. Die Zierlichkeit, das bewußt Linkische der Haltung und das



scheinbar Ungeglättete der Farbgebung entsprachen nicht akademischen Grundsätzen. „Tout cela est peint comme sur faïence, tout cela sec, disgracieux et éteint. Pourquoi nommer ce sinistre spectacle l'Espérance?“, schrieb Jules Claretie. Und Castagnary meinte bitter: „Pour une Espérance, elle est bien défaillante.“

In den 70er Jahren erhielt Puvis den Auftrag für zwei großformatige Dekorationen. Die Gemälde für das Rathaus von Poitiers entstanden von 1870—75. Noch vor ihrer Vollendung begann er mit den Arbeiten für die erste von ihm im Pantheon geschmückte Wand.

Deutete sich bereits in dem großformatigen „L'Été“ (Kat. Nr. 97) 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. Die minutiöse Vorbereitung der Gemälde für das Pantheon wird durch die drei Kartons (Kat. Nr. 114) dokumentiert, die von G. Lacambre in Brüssel wiedergefunden worden sind.

In die 70er Jahre gehören auch noch die wichtigen Werke der „Famille de pêcheurs“ in Dresden (von diesem war der Karton Kat. Nr. 109 zu sehen), die spätere Fassung des Chicago Art Institute (Kat. Nr. 108), das „Enfant prodigue“ von 1879 (Kat. Nr. 131; Abb. 5) und die berühmten „Jeunes filles au bord de la mer“, von denen die beiden Fassungen des Louvre (Kat. Nr. 134 und 135) gezeigt wurden.

In diesen Gemälden erweist sich Puvis als ein bedeutender „peintre de chevalet“. Die Kompositionen, auf vereinzelte Figuren beschränkt, sind von raffinierter, auf wenige Werte abgestimmter Farbigkeit. Die grobkörnige Malweise in gemischten Ockertönen, oft in der Art Courbets mit dem Palettenmesser aufgetragen, wird, etwa im „Enfant prodigue“, nur an wenigen Stellen durch leuchtende Farbakzente aufgelockert. Auch hier ist die Landschaft Träger der Stimmung des Bildthemas, sie ist Symbol der Ode und Verlassenheit des Verlorenen. Huysmans verkannte den Sinn der Formen, als er schrieb: „Une peinture crépusculaire ... une peinture de vieille fresque mangée par des lueurs de lune.“ Er bezog sich dabei auf den „Pauvre pêcheur“ von 1881 (Kat. Nr. 138; Abb. 6), das erste Gemälde, das der Staat im Jahre 1887 für das Musée du Luxembourg erwarb.

Die Themen der Gemälde bleiben uns bis heute merkwürdig verschlossen. Bereits die zeitgenössischen Kritiker waren dem „pouvoir de choc“ (J. Foucart im Kat. S. 159) gegenüber unsicher. „Où irions-nous ..., si même les toiles, dont le sujet est clair, deviennent incompréhensible pour moi?“



heißt es bei L. Werth. Das Thema des Fischers wurde von Puvis mehrfach aufgegriffen. Der Vergleich der beiden Fassungen der „Famille de pêcheurs“ von 1875 und 1881 mit dem „Pauvre pêcheur“ belegt, daß der Künstler mit demselben Bildgegenstand verschiedene Bildinhalte auszudrücken suchte. Mögen in den früheren Gemälden noch im Sinne der anderen von ihm gemalten Allegorien die Lebensalter mit dem Thema verbunden sein, so kann das spätere Werk nur als Symbol der Armut verstanden werden. „Une synthèse de la misère . . . quelle impressionnante abstraction de pauvreté, de désolation, de description navrante . . .“, meinte R. Ballu im Katalog der von Durand-Ruel im Jahre 1887 veranstalteten Puvis de Chavannes-Ausstellung. Es bleibt die Frage, ob nicht Bildthemen und Bildaussage noch präziser gefaßt werden können, wenn das in der Literatur (seit Victor Hugo) und auch in der Malerei häufig gewählte Bildthema ikonographisch untersucht worden ist. Kaum ein anderes Gemälde hat wie der „Pauvre pêcheur“ eine so große Wirkung auf die folgende Künstlergeneration gehabt. Auch für das „Ludus Pro Patria“, das letzte Gemälde für das Museum in Amiens (1880—82, Kat. Nr. 148—154), für den Dekor des Hôtel Bonnat (Kat. Nr. 155—158), das Treppenhaus des Musée de Lyon (1884—86, Kat. Nr. 174—177), die Ausstattung des Musée de Rouen (1888—91, Kat. Nr. 190—192), die beiden großformatigen Gemälde für das Rathaus von Paris (1887—92, Kat. Nr. 193—94) und den Schmuck des Treppenhauses (1892—94, Kat. Nr. 200—07), endlich für die Bibliothek in Boston (1881—96, Kat. Nr. 208—12) und die zweite von ihm geschmückte Wand im Pantheon (1893—98, Kat. Nr. 217—20) sind Vorstudien und Repliken in der Ausstellung zu sehen.

Die monumentalen Dekorationen konnten durch diese Vorarbeiten natürlich nicht ausreichend repräsentiert werden. Allein die herrliche Replik des „Bois sacré cher aux arts et aux muses“ (Kat. Nr. 174; Abb. 7) vermag einen Begriff von dem Gemälde im Musée de Lyon zu vermitteln. Louise d'Argencourt verweist in ihrer Analyse des Bildes im Katalog sehr zu Recht auf die ausgewogene Kompositionsweise des Spätwerks, das nur auf den ersten Blick einen statischen Eindruck macht. Gestik und Bewegungsmotive unterliegen einer strengen Ordnung von Korrespondenzen. Jede Gestalt, jeder Baum hat sein Gegenüber.

Das Programm und seine formale Ausführung fanden jedoch auch ihre Kritiker. In dem Vertrag vom 10. Juli 1883 äußert sich Puvis über die z. T. später geänderten Bildthemen und ihren Sinn: „Partant de ce principe, je symboliserai en deux compositions se faisant face les deux points essentiels de l'art: la forme et le sentiment. La première de ces compositions serait une sorte de vision antique de la grande époque grecque. La seconde pourrait avoir pour théâtre le Campo-Santo, considéré comme l'un des berceaux de l'art moderne et comme arène picturale . . . une troisième composition figurerait une sorte de bois sacré où apparaîtraient les figures des Muses inspiratrices.“ (Kat. S. 193).



„Forme et Sentiment“, wenn sie überhaupt zur Definition von Kunst ausreichen, in Darstellungen des Parnaß zu suchen, bedeutete jedoch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zweifellos bereits das Ende einer langen Tradition. L. de Fourcaud sprach sicherlich vielen aus dem Herzen, wenn er über das Gemälde des „Bois sacré“ schrieb: „... je ne comprends pas bien à qui le sujet s'adresse ... Traitez-moi de barbare, si vous voulez; mais je suis citoyen de la France et non de la vallée de Tempé.“ Und auch Edmond de Goncourt begegnet dem Gemälde mit demselben Unverständnis: „Vraiment, il faudrait en finir avec la blague de Puvis de Chavannes, ce «Bois sacré» a l'air d'être habité par des personnages fabriqués en planches découpées. Oh, la peinture idéaliste ... puisque ça s'appelle ainsi, cette triste peinturlure.“ (Kat. S. 195).

Noch heute ist uns die Erneuerung der Allegorie, wie sie Puvis versuchte, schwer zugänglich. Besonders deutlich wird die Problematik bei seiner Gestaltung der modernen Wissenschaften in der Bibliothek von Boston (Abb. 8). A. Brown Price hat auf diesen Umstand überzeugend hingewiesen: „Puvis was unable successfully to transmit what was modern in science and in its modernity, either through figures or colors or forms ... Explanations in terms of allegorical figures were no longer satisfactory.“ (G. B. A., op. cit., S. 37).

Gauguin, als leidenschaftlicher Verehrer des Malers, überwand in seinen Werken diese Form der Allegorisierung, nicht ohne von den Ausdrucksformen Puvis' entscheidend geprägt zu sein. Gauguin hat diesen Zusammenhang selbst sehr deutlich gesehen, wenn er sagte: „Puvis explique son idee. oui, mais il ne la peint pas. Puvis intitulera un tableau «Pureté» et, pour l'expliquer, peindra une jeune vierge avec un lys à la main; un symbole comme cela, on le comprend. Gauguin, au titre «Pureté» peindra un paysage aux eaux limpides.“

In der Ausstellung im Grand Palais in Paris, die uns zum ersten Mal einen umfassenden Überblick des Oeuvres von Puvis de Chavannes bot, konnte eindrucksvoll erfahren werden, wie sich Endpunkt von Tradition und Neubeginn im Werk eines Künstlers verbinden können.

Thomas Gaehtgens

## RUSSISCHE MALEREI 1890—1917 — BILDER AUS MUSEEN DER UdSSR

Zur Ausstellung in Frankfurt, München und Hamburg

Die Ausstellung, die zunächst im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main und in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München zu sehen war und inzwischen von der Hamburger Kunsthalle übernommen wurde (25. 3.—8. 5. 1977), bietet die Fortsetzung der 1972/73 in der Staatlichen