

Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich
Band: 3 (1996)
Artikel: Maurice Denis : die "décoration", das Klassische und die "Flächenkunst"
Autor: Mai, Ekkehard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-720131>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 07.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Maurice Denis

Die »décoration«, das Klassische und die »Flächenkunst«

1 R. Dorn, *Décoration. Vincent van Goghs Werkreihe für das Gelbe Haus in Arles*, Hildesheim 1990. Auch wenn die Zielsetzung dieser Arbeit eine andere ist, verdanke ich dem Autor eine Reihe von Anregungen. Für diesen Problemkreis mit Blick auf die Herkunft des dekorativen Stils immer noch grundlegend: U. Perucchi-Petri, *Die Nabis und Japan. Das Frühwerk von Bonnard, Vuillard und Denis*, München 1976, S. 151–197.

2 Meines Wissens gibt es noch keine Untersuchung zur Begriffsgeschichte, d.h. zum ersten Auftreten und zur Bedeutungsveränderung, auch wenn Gottfried Semper als einer der ersten Systematiker den Wandel von Konstruktion in Dekoration als einen Prozeß der ästhetischen Morphogenese umfangreich untersucht hat. Die Literatur zur Wechselbeziehung von hoher und angewandter Kunst im 19. Jahrhundert mit der Kulmination in Jugendstil und »art nouveau« ist Legion. Vgl. u.a. C. W. Behrendt, *Der Kampf um den Stil in Kunstgewerbe und in der Architektur*, Stuttgart/Berlin 1926 (1912); F. Schmalenbach, *Jugendstil. Ein Beitrag zu Theorie und Geschichte der Flächenkunst*, Würzburg 1935; W. Pevsner, *Wegbereiter moderner Formgebung*, Hamburg 1949; F. Ahlers-Hestermann, *Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900*, Berlin 1956; R. Schmutzler, *Art Nouveau – Jugendstil*, Stuttgart 1962; S. Tschudi Madsen, *Sources of Art Nouveau*, Oslo 1956.

3 Vgl. G. Bott, *Jugendstil in Darmstadt um 1900*, Darmstadt 1962; ders. (Hrsg.), *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit*, Hanau 1967; *Ein Dokument Deutscher Kunst. Darmstadt 1901–1976*, 5 Bde., Ausst.-Kat. Darmstadt 1976, insbes. Bd. 5.

4 Vgl. H. C. Hoffmann, *Joseph M. Olbrichs architektonisches Werk für die Ausstellung »Ein Dokument Deutscher Kunst« auf der Mathildenhöhe zu Darmstadt, 1901*, in: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, 7, 1967, S. 7–25; *Joseph M. Olbrich 1867–1908*, Ausst.-Kat. Darmstadt 1983, Nr. 156 (mit weiterer Literatur).

5 A. Koch, *Ernst Ludwig dem Großherzog von Hessen und bei Rhein*, Festschrift »Ein Dokument Deutscher Kunst«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1901, Anhang S. 6.

Zu den schillerndsten, vielfach verwendeten und multivalent wirksamen Begriffen der Kunst vor und nach 1900 gehört derjenige der »décoration«. Roland Dorn hat ihn zum Ausgangspunkt einer Untersuchung zu den Arleser Zimmerbildern Van Goghs von 1888 gemacht.¹ Von Puvis de Chavannes über Cézanne bis Matisse, erst recht bei Gauguin, Bernard, Denis und dem Kreis der Nabis spielte er eine dominante Rolle. Anlaß genug, sich mit ihm in seinen unterschiedlichen Bedeutungen und bildhaften Gestaltungen zu beschäftigen, Anlaß vor allem, daraufhin Denis und sein Werk zu befragen, da dieses, wie mir scheint, die komplexeste, durch Tradition und Geschichte disponierte Legitimation des Begriffes enthält – theoretisch und praktisch.

Doch zunächst zu den allgemeineren Umrissen des Begriffs »décoration« um die Jahrhundertwende. Sowohl ästhetisch als auch funktional werden mit ihm in der Kunst des 19. Jahrhunderts, und zumal im Zuge der zunehmend protagonistischen Rolle der angewandten Kunst im Wettbewerb mit der freien oder sogenannten hohen Kunst, unterschiedlichste Bereiche angesprochen. In Frankreich wie in Deutschland spricht man von den »arts décoratives«, den dekorativen Künsten, in England von den »decorative arts«, wobei die Nähe zu den »applied arts«, den angewandten Künsten, unübersehbar ist.² »Kunst und Dekoration« wird im Jugendstil Deutschlands seit den neunziger Jahren zu einer stehenden, durch den Titel der Zeitschrift Alexander Kochs aus der Hochburg Darmstadt breitenwirksam programmatisch festgeschriebenen Kombination.³ Für die Darmstädter Künstlerkolonie und ihre Ausstellung »Ein Dokument Deutscher Kunst – Darmstadt 1901« entwarf Joseph Maria Olbrich ein »Haus der Flächenkunst« – einen ephemeren, konstruktiv kühnen Hallenbau in Leichtbauweise, der zur Aufnahme von Malerei und Graphik einschließlich Plakatkunst bestimmt war (Abb. 1, 2).⁴ »Flächenkunst« wurde hier sehr wörtlich genommen. Zugrunde lag der Glaube an die Kunst, deren Schönheit und Harmonie alle Lebensbereiche gleichermaßen durchdringen sollten. Das Motto lautete mit Koch: »Das ganze Leben soll zu einer großen gleichwerthigen Kunst werden.«⁵ Dekor und Dekoration hatten dabei gerade in der angewandten Kunst die Aufgabe, schmückend zu sein, und vereinten vor allem seit Semper und der Mitte des 19. Jahrhunderts thematische und inhaltliche

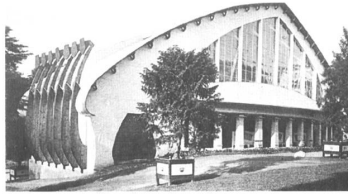
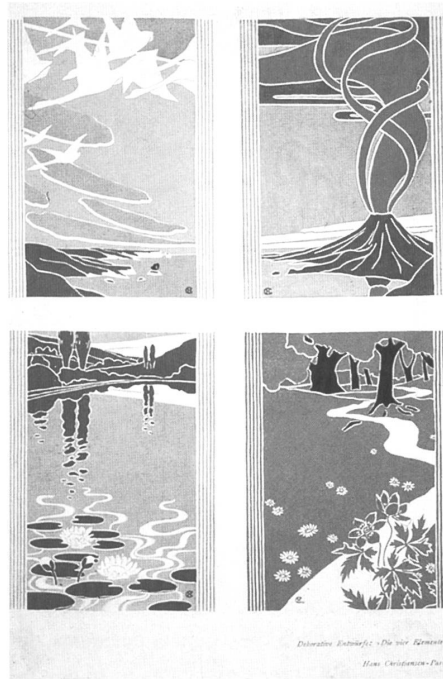


Abb. 1: J. M. Olbrich, »Haus der Flächenkunst«, Darmstadt 1901 (abgerissen).

Abb. 2: Hans Christiansen, »Die vier Elemente«, dekorative Entwürfe, aus: Deutsche Kunst und Dekoration, 1898, S. 320.



6 Die Bedeutungsspielarten von Dekoration als Monumentalkunst, dekorativer Kunst im Sinne ästhetischer Auffassung und des »Decorums« als Grundverhältnis der Angemessenheit von Inhalt und Ausdruck sind dabei zu unterscheiden. Über die ästhetischen Prinzipien dekorativer Kunst vgl. z.B. R. Hamann, *Ästhetik*, Leipzig/Berlin 1919, S. 55–68; über das Angemessenheitsprinzip U. Mildner-Flesch, *Das Decorum. Herkunft. Wesen und Wirkung des Sujetstils am Beispiel Nicolas Poussins*, St. Augustin 1983.

7 Vgl. die Beiträge von F. Schalk, *Fin de Siècle*, und W. Rasch, *Fin de Siècle als Ende und Neubeginn*, in: *Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, hrsg. von R. Bauer u.a., Frankfurt a.M. 1977, S. 3–15 und S. 30–49.

8 Vgl. hier u.a. G. Selle, *Jugendstil und Kunstindustrie. Zur Ökonomie und Ästhetik des Kunstgewerbes um 1900*, Ravensburg 1974; E. Mai, *Von der hohen zur angewandten Kunst: Kunstgewerbebewegung und Reform der Künstlerausbildung um und nach 1900*, in: *Sammlungskatalog bauhaus archiv-museum*, Berlin 1981, S. 253–263.

9 Rasch 1977 (wie Anm. 7), S. 28, wie richtig dieser Begriff in einem konstitutiven Sinne auch theoretisch für Maurice Denis war, zeigt die im Vergleich sehr erhellende Arbeit von A. Stock, *Zwischen Tempel und Museum. Theologische Kunstkritik, Positionen der Moderne*, Paderborn 1991, S. 92–104. Für den Hinweis danke ich dem Autor.

Aspekte mit solchen objekt- und zweckbezogener Gestaltung. Zweck und Form standen hier viel stärker in einem wechselseitig dienenden Verhältnis als in der hohen oder freien Kunst, die an und in ihrem Thema ihr Selbstgenügen fand. Der Dienst am Bild durch eine schöne und zweckdienliche Formgebung im Kontext eines übergeordneten Zusammenhangs, etwa dem von Kunst und Leben in Haus und Heim, von Kunst und Glauben in der Kirche, von Kunst und Staat in öffentlichen Bauten, hatte dabei schon seit dem 18. Jahrhundert von Dekorationsstilen und -systemen sprechen lassen. Modus und »Decorum« bezogen sich auf die Angemessenheit von Inhalt und Ausdruck angesichts von Thema und Bedeutung, die Dekoration betraf die dazu bereitgestellten applikativen Mittel im großen wie im kleinen, will sagen von der Ausgestaltung im monumentalen Gesamtzusammenhang von Kirchen und Palästen bis hin zur Kleinzier in Schmuck und Kleidung.⁶

Im Fin de siècle⁷ durchdrangen sich hohe und angewandte Kunst, waren Kunst und Leben universal-total in der »ars una« aufs innigste vereint. Eben damals schrieb man sich die Vereinigung aller Künste auf die Fahnen, um jene Fäden wieder miteinander zu verknüpfen, die im Nachbarock mit der bürgerlichen Privatisierung und Vermarktung der Kunstproduktion autonom geworden waren.⁸ Mehr noch, im Verbund mit lebensreformerischen Bestrebungen kamen die religiösen, philosophischen, literarischen und kunsttheoretischen Positionen – gespeist aus unterschiedlichen Quellen – überein. Ein geistiger und ästhetischer Kanon war geboren, der sich gegen Positivismus, Materialismus und Scientismus, gegen Fortschrittsgläubigkeit, Kommerz und Industrialisierung wandte. Von innen, nicht länger von außen her, wie noch der Historismus mit seinen Stilsprachen exerzierte, kam es zu einer neuen »Theologie der Kunst«⁹.

*

Ekkehard Mai



Abb. 3: Utagawa N. Kunisada, »Schauspieler mit Fächer«, 1852, Farbholzschnitt.



Abb. 4: Emile Bernard, »Bretonische Frauen auf der Wiese«, 1888, Öl auf Leinwand, 74 x 92 cm, Privatsammlung.

10 Vgl. zuletzt umfassend E. Mai, *Abstraktion und Synthese. Maurice Denis in seinen Schriften im europäischen Vergleich*, in: Maurice Denis 1870–1943, Ausst.-Kat. (dt. Ausg.) Lyon/Köln/Liverpool/Amsterdam 1994/95, S. 31–49. Der vor allem mit Gauguin und den Anfängen der Nabis-Bewegung verbundene Begriff wurde insbesondere von Fénéon in der Kunstkritik durchgesetzt.

11 Vgl. A. Aurier, *En Quête des choses d'art*, in: *Le Moderniste*, 13. 4. 1889, S. 14, zit. in: M. Waschek, *Eklettizismus und Originalität. Die Grundlagen des französischen Symbolismus am Beispiel von Emile Bernard*, Diss., Bonn 1990, S. 33.

12 Vgl. neben Waschek auch *Emile Bernard 1868–1941. Ein Wegbereiter der Moderne*, Ausst.-Kat. Amsterdam/Mannheim 1990.

13 M. Denis, *Théories 1890-1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1913, S. 255 (1909), vgl. auch Waschek 1990 (wie Anm. 11), S. 34.

Eine solche wollte von Anfang an auch Denis. Die Synthese von Innen und Außen, von Idee und Form, von Tradition und Gegenwart vollzog sich dabei nicht nur für ihn im Erscheinungsbild der Kunst. »Synthétisme« war zunächst das Schlagwort, mit dem Gauguin, Bernard und die jungen Adepten vom Freundeskreis der Nabis öffentlich, d.h. über Ausstellung und Kritik, in den achtziger Jahren hervorgetreten waren.¹⁰ Schon der Kritiker Aurier hatte bekanntlich 1889 anlässlich der Ausstellung im Café Volpini bezüglich Bernards von einer »synthèse de dessin, de composition et de couleur digne de tels maîtres primitifs« gesprochen (Abb. 4).¹¹ Die Künstlichkeit und Kunstsprachlichkeit wird schon an diesem frühen technisch-operativen Begriff ersichtlich. Bernard versuchte sich in einem Brückenschlag zwischen naturalistischer Erfahrung und subjektiver Introspektion, um zu eigenständigen Ausdrucksformen zwischen Abstraktion und Symbolismus zu gelangen. Die Metaphysis der Dinge, der man sinn- und bildhaft auf den Grund zu kommen suchte, verlangte eine neue Freiheit der gestalterischen Mittel. Was man jetzt wollte, war eine neue Sinnfälligkeit des Einfachen, eine Flächenorganisation der Ausdrucksmittel, die durch das »principe ornamentale« einen übergreifenden Zusammenhang sichtbar machen sollte – sowohl mit Blick auf die abendländische Tradition als auch ahistorisch im vergleichenden Blick auf außereuropäische und »primitive« Kunst (Abb. 3). Es war Denis' synchronoptischer Blick, der Bernard – wie von Matthias Waschek angeführt¹² – veranlasste, die Kunst der Synthese als Schlüssel für die Entstehung einer neuen Kunst um 1890 zu betrachten. Denis: »Les synthèses des décorateurs japonais ne suffisaient pas à alimenter notre besoin de simplification. Idoles primitives ou extrême-orientales, calvaires bretons, images d'Epinal, figures de tapisseries et de vitraux, tout cela se mélangeait à des souvenirs de Daumier, au style gauchement poussinesque des Baigneuses de Cézanne, aux lourdes paysanneries de Pissarro.«¹³ »Synthèse« und »décoration« als Verschmelzung unterschiedlichster Einflüsse vermittels einer Harmonisierung im Stil durch Linie, Farbe, Fläche: das kann man diesen späten Worten von 1909 bereits für die Frühzeit der Bewegung entnehmen. 1890 hatte Denis in »Art et Critique« seinen immer wieder zitierten Aufsatz über die »Définition du Néo-Traditionnisme« veröffentlicht. Und eben dort findet sich bereits das Prinzip der »décoration«

Maurice Denis, die »décoration«, das Klassische und die »Flächenkunst«

Abb. 5: Paul Gauguin, »Vision nach der Predigt«, 1888, Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm, Edinburgh, National Galleries of Scotland.



verbalisiert, überdies mit Beispielen versehen: »A l'origine, l'arabesque pure, aussi peu trompe-l'oeil que possible; un mur est vide: le remplir avec des taches symétriques de forme, harmonieuses de couleur (vitraux, peintures égyptiennes, mosaïques byzantines, kakémonos)« – überhaupt habe nach der Antike das 15. Jahrhundert die Idee der »décoration« konserviert. Er verweist auf die Wandgestaltungen und Bildformen der sog. »Primitiven« und die Sixtinische Kapelle von Michelangelo. »Les Lois de la Nature et la Norme d'Harmonie« zu verfolgen, das vor allem versprochen ihm die Maler der »représentation« vermittels »expression par le décor, la forme, la couleur, la matière employée à l'expression par le sujet«.¹⁴ »L'expression par le décor«, will sagen die Harmonie von Farben und Formen in der Fläche, gerät ihm daher unweigerlich zu »l'expression par le sujet«. Erst über diesen Terminus »décor« gewinnt der von Denis propagierte »Néo-Traditionnisme« faktisches Gewicht, wird der Grund gelegt für das, was ihn im Verbund mit der Suche nach dem zeitlosen Gesetz zu dessen Fixierung im »classicisme« führt. Über die Kunstformen allein drücken sich schließlich das Empfinden, das Gefühl für Schönheit, die »correspondance« von Idee und Form aus.

Unterlegt mit historischen Beispielen vom Präsymbolisten einer »art sentimentale«, dem Florentiner Fra Angelico, bis hin zum vielbewunderten Puvis de Chavannes und dessen sensibler, pastelltrocken pudriger Flächenmalerei schlichter Sujets findet man Denis' Quintessenz in diesen frühen neunziger Jahren immer wieder formuliert. Diese Äußerungen fungieren letztlich als Umschreibungen seines vielleicht allzu berühmten, weil auch verstellenden Satzes von 1890: »Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.«¹⁵ Dieser Satz erhielt ja nur ein Jahr später, 1891, durch Albert Aurier seine systematische Begrifflichkeit. In dessen nicht minder berühmtem Manifest des Symbolismus in der Malerei war am Beispiel Gauguins (Abb. 5) »dekorative« mit »wahrer« Malerei in eins gesetzt und bildete den Abschluß in seinem Fünf-Punkte-Programm. Dekorative Kunst, wie sie die

¹⁴ Denis 1913 (wie Anm. 13), S. 7 (1890) und S. 21–22 (1895).

¹⁵ Ebd., S. 1 (1890).

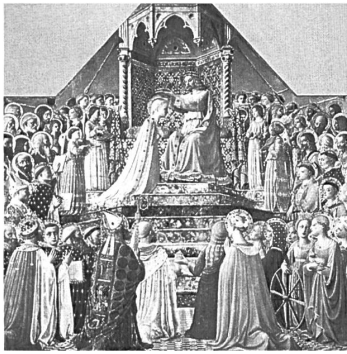


Abb. 6: Fra Angelico, »Marienkrönung«, um 1434/35, Tempera auf Holz, 240 x 211 cm, Paris, Musée du Louvre.

16 A. Aurier, *Le Symbolisme en peinture – Paul Gauguin*, in: *Mercure de France*, März 1891, 155ff., vgl. H. Dorra, *Symbolist Art Theories. A Critical Anthology*, London 1994, S. 200; bei Gauguin ist Dekoration die Organisation von Linie, Fläche, Farbe zu Zwecken einer expressiven Darstellung der Idee am Beispiel der Natur, deutlich gemacht vor allem in seinem berühmten Gemälde »Vision du Sermon« von 1888; aufschlußreich die Erläuterungen in: *Paul Gauguin et Vincent van Gogh 1887–1888. Lettres retrouvées, sources ignorées*, Taravao 1989, S. 90–98. Dieses Schlüsselbild der Nabis ist in der einschlägigen Gauguin-Literatur immer wieder behandelt worden. Für diesen Komplex immer noch grundlegend: S. Loevgren, *The Genesis of Modernism. Seurat, Gauguin, Van Gogh and French Symbolism in the 1880's*, Bloomington/London 1971; H. R. Rookmaker, *Gauguin and 19th Century Art Theory (1959)*, Amsterdam 1972; V. Jirat-Wasiutynski, *Paul Gauguin in the Context of Symbolism*, New York/London 1978; A. Ellridge, *Gauguin et les Nabis*, Paris 1993.

17 M. Denis, *Journal*, 3 Bde., Paris 1957; vgl. auch die grundlegende Monographie von J. Bouillon, *Maurice Denis*, Genf 1993.

18 Denis 1957 (wie Anm. 17), *Journal* vom 5. 1. 1886, Bd. 1, S. 63.

19 Ebd., *Journal* vom 18. 3. 1888, Bd. 1, S. 68.

20 Ebd., *Journal* vom 20. 8. 1885, Bd. 1, S. 42.

21 Ebd., *Journal* vom Januar 1889, Bd. 1, S. 73.

Ägypter und sehr wahrscheinlich auch die Griechen und die »Primitiven« verstanden hätten, sei »rien autre chose qu'une manifestation d'art à la fois subjectif, synthétique, symboliste et idéiste«.16

*

Beispiele des Prinzips »décoration« standen Denis vielfach zu Gebote, zeitgenössische wie historische. Und er selbst verbalisierte nicht nur dieses Prinzip, sondern kam ihm in den unterschiedlichsten Aufgaben nach – und zwar nicht nur in denen im geläufigen Wortverständnis, etwa bei Wand- und Zimmerdekoration, bei »objets d'art« und Glasfenstern, sondern auch im Staffeleibild, in zyklischen Themen und Illustrationsfolgen. Die Frage gilt also Denis' Anschauungsmustern, eigenen Realisationen und Entwicklungen der »décoration« auf dem Weg vom »symbolisme« zum »classicisme«. Durchgehender Glaube sind seine Forderung nach Schönheit, Einheit und Harmonie von Idee und Natur, verbunden mit Einfachheit und Wesenhaftigkeit in den bildnerischen Mitteln. Keine Frage – für Denis stand am Anfang die Kunstgeschichte und der »état d'âme«. Den »Théories« mit Aufsätzen von 1890 bis 1910 ging sein »Journal« voraus, das er seit 1884 führte.17

Es scheint fast müßig, auf Denis' frühe Faszination für Fra Angelico einzugehen, den Meister, der für ihn Frömmigkeit, Naivität und Schönheit in den mystischen Themen der Religion verband. Bereits der Fünfzehnjährige bekannte sich zu »Beato Angelico« neben »Jeanne la Douce«, seiner Jugendliebe. Nur wenig später (5. Januar 1886) stand für ihn fest, daß »l'art essentiellement religieux et chrétien« sei. Und die Mittel dazu verschaffte die Ästhetik Fra Angelicos, der wahrhaft katholisch sei und antworte auf die »aspiration des âmes pieuses, mystiques«.18 Man würde sich wieder den »Primitiven« nähern und vor dem Hintergrund, daß jegliche Kunst Gottesdienst sei, wünschte er sich eine neue große Anstrengung wider die Mediokrität und Unreinheit der Kunst, damit eine neue Schule entstünde. Zur selben Zeit entschied sich Maurice Denis für den Weg zur Kunst und erbat dazu die Erlaubnis seiner Eltern. Mit Fra Angelico vor Augen und im Herzen trat er bei Julio Balla 16jährig in die Lehre. Der Tagebucheintrag vom 18. März 1888, dem danach jährlich wiederkehrenden »Jour de Fra Beato Angelico«, ist gänzlich dem Florentiner gewidmet – in geradezu hymnischer Verehrung schreibt er: »Je vous aime toujours, ô Frère, et votre peinture mystique, et votre virginité, et vos beautés divines; mais j'aime aussi maintenant la sainte nature et la beauté des corps.«19 Denis war im Louvre von der »Marienkrönung« (Abb. 6) und dem »Verkündigungengel« Fra Angelicos beeindruckt worden, einer hellen, farbkräftigen, flächenhaften Malerei, die für ihn mit dem plastisch-naturalistischen »modelé« der Salonmalerei nichts zu tun hatte. Er äußerte sich dazu: »Ce qui me frappe à première vue, c'est la clarté éblouissante qui inonde tous les personnages: la lumière est diffuse, le jour blanc. Le modelé est local, et les demi-teintes merveilleusement dégradées: les ombres sont nulles. Cette lumière céleste contribue beaucoup au mysticisme de la scène: on se sent vraiment touché.«20 In Auffassung, Komposition und Farbigkeit fand der Toskaner nachhaltig Eingang in das spätere religiöse Schaffen von Denis. Mehr noch, mit ihm verband er den historischen Aufbruch zu einer neuen großen Malerei visionärer Vergeistigung, und eben das sei die Mission des Ästheteten: »d'ériger les choses belles en immarcescibles icônes«.21 Aus all dem spricht bereits



Abb. 7: Pierre Puvis de Chavannes, »Der arme Fischer«, 1881, Öl auf Leinwand, 155,5 x 192,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.

der »Nabi der schönen Ikonen« der bald darauf an die Öffentlichkeit tretenden Gesinnungsgemeinschaft der Nabis. Den »Ruhm Paul Sérusiers«, der ihn zu einer besseren Kunst habe sich fortentwickeln lassen, erwähnt er eigens in diesem Zusammenhang.

Neben der historischen Gestalt von Beato Angelico mit ihrem Erweckungserlebnis für den angehenden Künstler machte sich aber zugleich der Einfluß eines zeitgenössischen Doyens der Monumentalmalerei geltend, der von Puvis de Chavannes (1824-1898), des modernen Fra Angelico nach dem Verständnis nicht nur von Denis. Gautier rühmte seine klare, einfache und große Flächenmalerei bereits 1848. Sowohl sein »episches Bilddenken« mit verständlichen Inhalten wie die »wohltemperierte Sinnlichkeit«²² seiner Themen und Farben halfen die Ästhetik des Dekorativen befördern, vor allem nach 1860 und besonders seit den Arbeiten für St. Geneviève, 1870, und das Hôtel de Ville in Paris vier Jahre später. Denis zeigte sich von der großen Puvis-Ausstellung des Jahres 1887 beeindruckt. Auch hier genügt ein längeres Zitat aus seinem Tagebuch: »J'ai trouvé très beau l'aspect décoratif, calme et simple de ces peintures: couleur murale admirable: il y a des harmonies merveilleuses de tons pâles. Les fonds sont très intéressants comme décoration: de tels fonds sont bien préférables aux fonds d'or de certaines fresques. La composition sage, grande, éthérée, m'étonne: elle doit être prodigieusement savante. C'est elle sans doute qui produit sur l'âme cette impression douce et mystérieuse qui repose et élève.«²³ Keine Frage, daß auch ihn »Der arme Fischer« (Abb. 7) sehr berührt hatte, denn diese Art »Seelenmalerei« in angemessenen Pastelltönen entsprach seinem eigenen Naturell. »Grande importance de la ligne mélodique dans la décoration«, hieß es Jahre später angesichts einer Skizzenausstellung von Puvis de Chavannes.²⁴ Und überhaupt seien es die einheitliche »tonalité« von zwei, drei Grundfarben, dann die »tache cloisonnée« wie auf mittelalterlichen Glasfenstern oder seit alters in den Wandmalereien und speziell in den Kirchendekorationen, die für den Ausdruck des Einfachen sorgen würden. Die

22 C. Beutler in: »Die Zeit« vom 17. 12. 1976 mit Bezug auf Ausstellung und Katalog *Puvis de Chavannes*, Ausst.-Kat. Paris 1976; vgl. auch *Pierre Puvis de Chavannes*, Ausst.-Kat. Amsterdam 1994.

23 Denis 1957 (wie Anm. 17), *Journal* vom 18. 12. 1887, Bd. I, S. 67.

24 Ebd., *Journal* vom März 1899, Bd. I, S. 150–152.

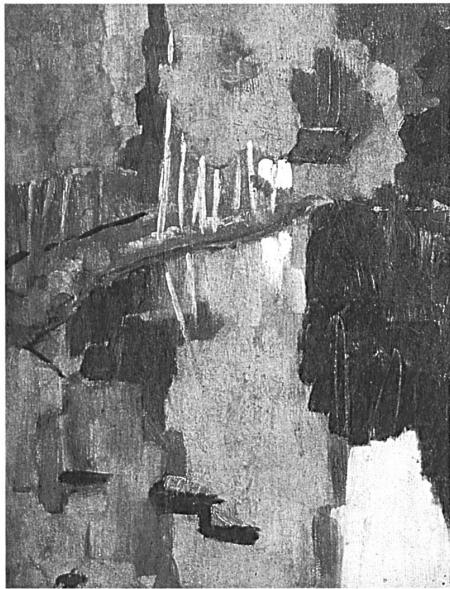


Abb. 8: Paul Sérusier, »Le Talisman«, um 1888, Öl auf Holz, 27 x 21 cm, Paris, Musée d'Orsay.

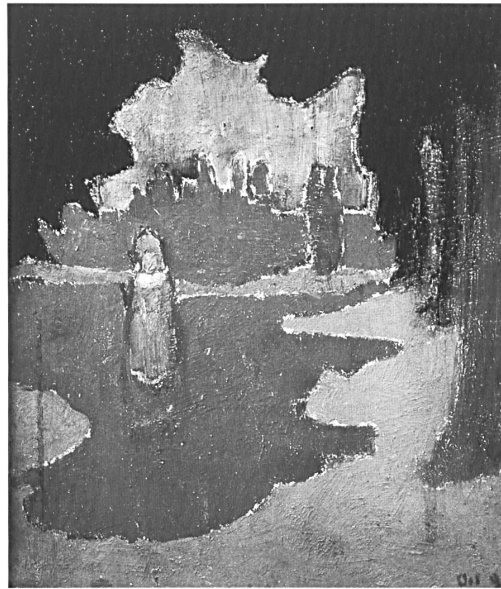


Abb. 9: Maurice Denis, »Sonnenfleck auf der Terrasse«, 1890, Öl auf Karton, 24 x 20,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.

kunstgeschichtliche Basis der Anschauungen von Denis, die gleichermaßen die Antike, die »Primitiven«, dann auch Raffael, Poussin und das 17. Jahrhundert, schließlich Ingres, Chenavard, Manet und Degas bemühen, spricht nahezu aus allen seinen Eintragungen. Sie konzentriert sich mehr und mehr in seinen Überlegungen und exemplarischen Projektionen zu Stil und Klassik. Das Hineinsehen bzw. Herauslesen künstlerischer Grundaufgaben und ihrer subjektiv-expressiven Gehalte führte schließlich in den Aufsätzen zu einer Praxis der Synthese, die ihm dann nicht selten auch den Pinsel führte.²⁵ Die kunstgeschichtlichen Anklänge sind daher nicht nur Theorie geblieben, sie durchziehen eminent Denis' ganzes malerisches Werk. Das ihm angeborene Harmoniedenken befähigte ihn, das Bewahrend-Beständige in den unterschiedlichsten Stilarten zu erkennen und in Bild und Wort bewußt zu machen. Für ihn war es der Kanon des Klassischen – »ce peut être un canon individuel, chaque grand classique en a plusieurs«. Und so findet sich denn auch der programmatische Satz: »Le classique est celui qui stylise, synthétise, harmonise, simplifie, non seulement lorsqu'il peint, ce n'est pas difficile, mais lorsqu'il voit.«²⁶ Soweit einige von Denis' aus der Kunstgeschichte angeführten Exempla, die ausdrücklich auch die »gaucheries«, die Ungelenkheiten der sog. »Primitiven« miteinbeziehen, eben weil diese damit nur ausdrückten, was sie tatsächlich bewegte.

Genau solches aber wurde ihm und seinesgleichen nun zeitgenössisch vermittelt durch Gauguin, der neben Emile Bernard die Aspekte von »synthèse« und »décoration« am unmittelbarsten innovativ in Bilder und in Worte faßte. Was bereits der Impressionismus und vor allem der naturwissenschaftlich unterlegte Pointillismus Seurats²⁷ an eben diesen Merkmalen enthielt, erfuhr nun bei Gauguin eine subjektive und expressive Steigerung. Sérusier wurde zum Vermittler. Mit den Worten von Denis: »C'est à la rentrée de 1888 que le nom de Gauguin nous fut révélé par Sérusier, retour de Pont-Aven, qui nous exhiba, non sans mystère, un couvercle de boîte à cigares sur quoi on distinguait un paysage informe, à force

25 Vgl. die Beiträge von G. Genty, G. Cogeval, J.-P. Bouillon und E. Mai in: Ausst.-Kat. Denis (wie Anm. 10); sowie *Le Ciel et l'Arcadie. Maurice Denis, textes réunis*, hrsg. von J.-P. Bouillon, Paris 1993.

26 Denis 1957 (wie Anm. 17), *Journal* vom 15. 4. 1903, Bd. I, S. 197.

27 Vgl. u.a. H. Dorra, *Charles Henry's »Scientific Aesthetic«*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 6e série, 74, Dez. 1969, S. 345ff.; W. I. Homer, *Seurat and the Science of Painting*, Cambridge (Mass.) 1964.

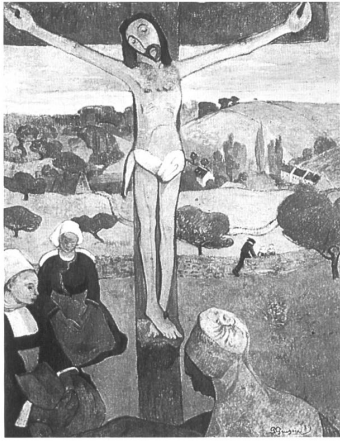


Abb. 10: Paul Gauguin, »Der gelbe Christus«, 1889, Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm, Buffalo, Knox Art Gallery.

Abb. 11: Maurice Denis, »Grüner Christus«, 1890, Öl auf Karton, 21 x 15 cm, Privatsammlung.



d'être synthétiquement formulé, en violet, vermillon, vert véronèse et autres couleurs pures, telles qu'elles sortent du tube, presque sans mélange de blanc.²⁸ Gauguin habe Sérusier aufgefordert, die Bäume im Bois d'Amour so zu geben, wie er sie sähe: Im Grün, im schönsten und kräftigsten Grün seiner Palette, ebenso den Schatten: so blau wie möglich. In unvergeßlicher und paradoxer Weise sei ihnen damit zum ersten Mal das Konzept der »surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées« eröffnet worden.²⁹ Und wenn Denis fortfährt, daß »toute oeuvre d'art était une transposition, une caricature, l'équivalent passionné d'une sensation reçue«, dann erinnert dies an eine Briefstelle Gauguins an den Freund Schuffenecker aus Pont Aven vom 14. August 1888, wo er sagt: »Un conseil, ne peignez pas trop d'après la nature. L'art est une abstraction [...]«.³⁰ Das besagte Bild ist »Le Talisman« (Abb. 8), ehemals im Besitz von Denis, heute im Musée d'Orsay in Paris. Ähnlich abstrakt – und, wer das vergleichende Sehen ahistorisch praktizieren will, vorausweisend bis auf Delaunay, Kandinsky, Kupka u.a. – nimmt sich denn auch Denis eigenes Experiment der frühen Jahre aus, so z.B. bei dem nicht minder vielzitierten »Sonnenfleck auf der Terrasse« (1890) (Abb. 9), oder der Christusfolge, die im kleinen Format Antwort auf Gauguins »Gelben Christus« von 1889 ist (Abb. 10, 11), auch jener ehemals in Denis' Besitz, ehe er vom Musée d'Orsay 1993 erworben wurde. Auch das »Audi filia« in seiner gemalten und polychromierten Relieffassung wie der »Weinberg in Le Pecqu«, beide 1890, sind Reflexe des Schaffens von Gauguin und Bernard. Gauguins Nachdenken über Linie, Farbe, Ausdruck und die erwünschte »sensation« rührte – sicher unter dem Eindruck von Farb- und Zeichnungslehren wie denen von Rood, Henry oder Blanc im Umkreis Seurats und des Kritikers Felix Fénéon – von zeitgenössischen Diskussionen her. Ruskin, Morris und die »arts and crafts«, nicht anders als die ihnen vorausgehenden Präraffaeliten, mochten dabei gerade mit Blick auf die »synthèse« und die »décoration« zumal im angewandten Bereich Stichworte geliefert haben. Ruskin hatte sich zu Naturfarben, zur Farbmasse, zu Schatten, Licht und Kontur als Grenzlinie der Massen ausführlich geäußert.³¹ Schattenlose Kunst hatte Crane

28 M. Denis, *L'influence de Paul Gauguin* (1903), in: Denis 1913 (wie Anm. 13), S. 161f.

29 Ebd., S. 162.

30 *Lettres de Gauguin à sa femme et ses amis*, hrsg. von M. Malingue, Paris 1946, S. 134.

31 J. Ruskin, *Vorträge über Kunst*, Werke, Bd. 4, Leipzig 1901, S. 130; vgl. auch J. Paul, *Die Kunstanschauung John Ruskins*, in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, hrsg. von H. Koopmann, J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1971, Bd. 1, S. 286–316; W. Kemp, *John Ruskin. Leben und Werk*, München/Wien 1983.



Abb. 12: Odilon Redon, »Mit geschlossenem Auge«, um 1895, Öl auf Leinwand, 65,5 x 51 cm, Northampton (Mass.), Smith College Museum of Art.



Abb. 13: Maurice Denis, »Madeleine« (Tendresse, zwei Köpfe), Lithographie.

Ruskin auf dessen Fahne geschrieben, Gauguin entdeckte sie bei den Japanern und gab sie an Bernard, Sérusier und die Nabis weiter. Hatte er nicht im November 1888 aus Arles, an der Seite Van Goghs und unter dem Eindruck der Sonne des Midi, an Bernard geschrieben: »Examinez les Japonais qui dessinent pourtant admirablement et vous verrez la vie en plein air et au soleil sans ombres. Ne se servant de la couleur que comme une combinaison de tons, harmonies diverses, donnant l'impression de chaleur, etc...«³² Schattenlose Kunst – eben dies, die Farbe, die »déformation décorative«, wie sie Denis Gauguin zugeschrieben hat – war die Weiterentwicklung von Impressionismus und Neoimpressionismus. Es war die Befreiung der Farbe als Selbstwert in der Fläche, begrenzt von anderen Flächen. So wundert denn nicht, daß Denis auch Redon als einen tiefgründigen »décorateur« einer »art ornamental« bezeichnete (Abb. 12, 13), die mit Kontrasten und Analogien arbeite,³³ daß er mit Sérusier die »paternité« der neuen Bewegung außer in Gauguin auch bei Van Gogh und Cézanne entdeckte. Bei ihnen allen, und besonders bei letzteren, war die Gleichwertigkeit der malerischen Mittel zum Gestaltungsprinzip geworden – eben »représentation« in »équivalence« ohne die naturalistische Subordination unter ein Thema. Nachahmung als Prinzip hatte ausgedient. Auch Van Gogh hatte dies an japanischen Holzschnitten bewundert, Puvis de Chavannes hervorgehoben und dabei die Synthese mit dem Impressionismus vollzogen, Cézanne hatte schließlich die Modulation der Farbe zum System der malerischen Harmonie jenseits der Subjektivität gemacht.

193

*

Die Wiedergeburt des Klassischen aus dem Geist der »décoration« stand am Ende der »Théories 1890-1910«. Es war zugleich die Wende von der Subjektivität Redons zur Objektivität Cézannes, dem, wie Denis ihn nannte, »Poussin de l' impressionnisme«³⁴, mit dem sich die Chance zu einer »Renaissance classique« eröffnet hätte. Das Klassische in Gestalt der Dekoration als Träger vor allem einer »sensation colorée« markierte schon Denis' frühe Zyklen wie die für den Baron Cochin (»Die Legende

32 Gauguin lettres (wie Anm. 30), S. 150.

33 Denis 1913 (wie Anm. 13), S. 133.

34 Ebd., S. 252.

Maurice Denis, die »décoration«, das Klassische und die »Flächenkunst«



Abb. 14: Maurice Denis, »Die Jagd«, 1897, Öl auf Leinwand, 225 x 175 cm, aus dem siebenteiligen Zyklus für Baron Cochin »Die Legende des St. Hubertus«, Privatsammlung.



Abb. 15: Maurice Denis, Inneres der Chapelle du Prieuré, St.-Germain-en-Laye, 1918–28.

35 Neben Denis' eigenen Schriften vgl. hierzu zusammenfassend D. Gamboni, »Die moderne Kunst taufen?« *Maurice Denis und die religiöse Kunst*, in: *Ausst.-Kat. Denis* (wie Anm. 10), S. 75–92.

36 M. Denis, *L'Art religieux moderne*, in: *La revue de Bourgogne* 9, 1921, S. 287ff.; das vollständige, einschränkende Zitat lautet: »Pour le reste, toute la tradition catholique, que dis-je, toute la tradition religieuse de l'humanité nous offre des modèles: l'art bouddhique, les Egyptiens, les metopes de Selinonte, Zurbaran, Lesueur ou Desvallières! [...] Mais je donnerais la préférence au XIII^e siècle français, époque d'incomparable équilibre entre la beauté de forme et la profondeur de l'expression, et aux Primitifs italiens, qu'aucun snobisme réussira à déconsidérer, mais je ferai des réserves sur le Primitivisme, qui a force de naïveté fausse et d'archaïsme voulu, aboutit au Dadaïsme [...]« (S. 293).

37 Ebd.

des St. Hubertus«, Abb. 14), aber erst recht den für Vésinet und dann zumal für Morosov (Psyche) und schließlich die Arbeiten der »art sacré« im Dienste einer »rénovation de l'art chrétien«. ³⁵ Gerade in ihr, im Verbund mit der großen Tradition und der französischen Kunst von Poussin bis Ingres, Corot, Manet und Degas, erkannte Denis das Heilmittel für die Ismen der eigenen Zeit vor und nach dem Kriege – »retour aux traditions, aux vérités françaises« oder, im Sinne einer »logique décorative«, zu »l'art sacré« und einer Schule der religiösen Kunst, die das Bewahrend-Beständige in der »clarté« und »rationalité« suchte (Abb. 15). Denis verfestigte und verknüpfte in den Zwanzigern mehr und mehr die dekorative Bewegung der Anfangsjahre mit der Rückkehr zu Inhalten und zur großen Tradition. Die »art nouveau«, die er für sich und den Beginn um 1890 ästhetisch geltend machte, mündete in eine »art classique« christlicher Überlieferung aus zeitkritischem Engagement. Das Naive, Einfache, »Primitive«, das Klassische und Christliche vereinigten sich für Denis nicht nur in der katholischen, sondern in jedweder religiösen, d.h. geistigen Kunst: »équilibre entre la beauté de la forme et la profondeur de l'expression«. ³⁶ Nur so erklärt sich sein »traditionnisme« der späten Jahre – vielfach eine Anwendung einer Synthese und Komplexität von Bildung und Gedanken, die das Bildhafte, das Prinzip »décoration« in seinem Werk dann doch hinter sich gelassen haben. Nicht Reaktionär, »novateur« nannte er Fra Angelico in seiner Zeit ³⁷ – so sah er wohl sich selbst, eben als Traditionalisten aus progressiven Gründen.

