

Robert Scherkl

machine à émouvoir

Über das Verhältnis von Theorie und Praxis im Purismus

V&G

Robert Scherkl  
Machine à émouvoir

Weimar 2004



Robert Scherkl

**Machine à émouvoir**

Über das Verhältnis von  
Theorie und Praxis im Purismus

© VDG • Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften • Weimar 2004  
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autor haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Wenn nicht anders vermerkt, stammen die Übersetzungen vom Autor (Robert Scherkl).

Layout: Wolfrum & Knoblich, Berlin

E-Book ISBN: 978-3-95899-184-2

*für Julia*



# Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG	9
HISTORISCHE BEDINGUNGEN	17
Le cubisme est un mouvement de purisme	21
Notes sur le cubisme	23
Après le cubisme	28
Widerspruch zwischen Text und Bild	34
Klassik – Moderne	45
Griechische Klassik	46
Französische Klassik	55
Spontanément classique	61
Theoriebildung	67
Strategische Rolle der Künstlertheorie	69
Theoriebildung im Kubismus	74
Puristische Strategie	82
1921: EXPOSITION PURISTE	91
Die Ausstellung	92
Das Manifest: Le Purisme	102
Entsprechung von Text und Bild?	111



MACHINE À ÉMOUVOIR	119
Purification du langage plastique	123
Mathematik und Geometrie	126
Wahrnehmungspsychologie	134
Sprache	142
Ökonomisierung	147
Facteur poésie	149
Détermination des idées et des sentiments	155
Puristisches Vokabular	159
Das puristische Stilleben	166
Langue plastique transmissible	173
Représentation ou non-représentation	183
Facteur représentation	184
Das puristische Stilleben als Allegorie	191
Représentation der Grammatik	200
SCHLUSS	205
Anmerkungen	211
Literatur	241
Abbildungsverzeichnis	253
Anhang	257
Kurzbiographien von Jeanneret und Ozenfant	258
Le Purisme	369

## EINLEITUNG

*Jeanneret architecte, peintre, homme de lettres, Ozenfant, homme de lettres et peintre ne se contentent pas de confesser hautement la foi qui les anime, et de le faire avec assez de bonnes raisons pour avoir positivement déterminé tout un mouvement d'opinion; ils donnent aussi l'exemple. Ils sont les inventeurs d'un perfectionnement, – ou d'un détournement du cubisme: le Purisme, système qui contient un élément moral: une aspiration profonde à une austérité purificatrice, dépouillée de la louche coquetterie; puis un élément intellectuel: le mépris des petits grâces, corruptrices du goût et du style. (Guillaume Jeanneau)<sup>1</sup>*

Der Versuchung zu widerstehen, das Kunstwerk in Abhängigkeit von der Künstlertheorie zu betrachten, bildet eine ständige Herausforderung im Umgang mit dem Purismus. Denn die Anschauung des einen und die Lektüre des anderen Mediums wird zwangsläufig zu einem Vergleich beider führen, um so mehr, als die *peintres* und *hommes de lettres* Amédée Ozenfant (1886 – 1966) und Charles-Edouard Jeanneret (1867 – 1965) in ihren Manifesten einen engen Bezug zwischen dem Text und dem Bild provozierten. In der Theorie werden Ideen, Regeln und Forderungen dargestellt; die Künstler liefern hier ein Interpretationsmodell für das Bild. In der Praxis sehen wir zunächst nur Tatsachen. Sich schließlich zu fragen, ob die in der Theorie entwickelten Ansprüche auch von der Praxis eingelöst werden können, ist das verführerische Resultat einer solchen Beziehung.

Und darin liegt auch die Problematik für das Verhältnis zwischen den beiden Äußerungen. Denn die Frage nach der Einlösbarkeit ist für die Bedeutung des Werks nicht notwendig. Ebenso wenig sollte die Kenntnis der puristischen Theorie für die Interpretation des puristischen Stillebens vorausgesetzt werden müssen. Umgekehrt wäre auch für das Verständnis der Theorie nicht zwingend die Kenntnis der entsprechenden Werke zu fordern. Daß dennoch ein gegenseitiges Verhältnis mit einer doppelten Voraussetzung bestehen kann, wonach die Bilder mit Hilfe des Textes verständlich werden und die Texte sich erst vermittels der Bilder erschließen, vermag der Puris-

mus innerhalb eines engen Zeitraums zu demonstrieren. Die puristischen Manifeste waren zeitgleich zu den puristischen Stilleben verfügbar. Die wichtigsten, *Après le cubisme* und *Le Purisme*, erschienen sogar als Begleittext zu den Ausstellungen von 1918 und 1921. Die Wahrnehmung des Bildes änderte sich zwangsläufig hinter der Folie einer Theorie, die ein System vorstellte, in dem alle Bereiche der künstlerischen Arbeit behandelt und definiert wurden; sei es in der Annahme der vorgegebenen Interpretation oder in deren Ablehnung. Zugleich mochten durch das Werk die Thesen des Manifests bestätigt oder auch widerlegt werden. Auf jeden Fall wird eine Auseinandersetzung mit der Theorie stattfinden und somit ein unmittelbarer Bezug zwischen beiden Medien hergestellt. Von einer eingleisigen Beziehung wird man dabei weder beim Betrachter noch beim Künstler sprechen können.

Die parallele Präsentation von Text und Bild war nicht ohne Vorbilder. So wurde die erste Ausstellung der *Section d'or* von 1912 sowohl von einer Zeitschrift, die letztlich nur mit dieser einen Ausgabe zur Ausstellung erschienen war, als auch von einem Buch begleitet.<sup>2</sup> Entsprechend waren die Futuristen vorgegangen. Man könnte in der Geschichte auch noch weiter zurückblättern bis zu Leonardo da Vincis kunsttheoretischen Äußerungen. Dessen Anspruch auf die Wissenschaftlichkeit der Malerei wurde ebenso von den Puristen gestellt, wenn auch unter ganz anderen historischen Vorzeichen. Konnte sich Leonardo noch gleichermaßen als Künstler wie als Wissenschaftler begreifen, ging mit der Herausbildung autonomer Kunst die Außenwahrnehmung und das Selbstverständnis des Künstlers als Originalgenie einher. Doch genau diese Entwicklung durch die enge Anlehnung an einen Kanon zu korrigieren, gehörte zum zentralen Anliegen des Purismus. „Le génie est chose individuelle et fatale“ und „le génie s'exprime à l'aide de systèmes“ erklären Ozenfant und Jeanneret 1920 am Ende ihres Manifestes *Sur la Plastique*.<sup>3</sup>

Der Purismus war eine Antwort auf die kulturellen und politischen Veränderungen, die nach dem ersten Weltkrieg in Frankreich einsetzten. Unter diesen Bedingungen erschien er zugleich als eine Weiterentwicklung des Kubismus der Vorkriegsjahre und muß vermutlich als die wichtigste unter den post-kubistischen Strömungen angesehen werden. In den wenigen Jahren von

1918 bis 1925 malten Ozenfant und Jeanneret überwiegend streng geometrisch komponierte Stilleben mit einem sehr beschränkten Repertoire von Alltagsgegenständen. Ebenso charakteristisch war für diese Zeit die umfangreiche Produktion an kunsttheoretischen und kunstkritischen Texten, die sie fast ausschließlich in ihrer eigenen Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* publizierten. Das definitive Ende ihrer Zusammenarbeit markierte 1925 der *Pavillon de L'Esprit Nouveau* im Rahmen der Exposition internationale des Arts décoratifs in Paris. Ozenfants einzige Beteiligung an diesem Projekt beschränkte sich auf die von Jeanneret (der nun endgültig unter seinem Pseudonym Le Corbusier wirkte) veranlaßte Hängung des im selben Jahr entstandenen Stillebens *Vases*.

Zum strengen Stil des Purismus und der mit ihm verwandten Bewegungen hatte sich parallel der Dadaismus entwickelt, woraus etwa 1924/25 der Surrealismus hervorgegangen war, der in den folgenden Jahren die Avantgarde und für mehrere Jahrzehnte auch die kunsthistorische Forschung zu den frühen zwanziger Jahren in Frankreich dominierte.

Erst in den späten sechziger und siebziger Jahren setzte eine intensive kunstwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Purismus ein, die allerdings in erster Linie aus dem Blickwinkel Le Corbusiers und damit auch dessen architektonischen Werks erfolgte.<sup>4</sup> Einen Schritt hinsichtlich der Einbeziehung des Purismus in die Kunst der zwanziger Jahre unternahm die Ausstellung *Léger and purist Paris* 1970 in der Tate Gallery in London. Damit wurde die Aufmerksamkeit verstärkt auf den Purismus gelenkt. Auch wenn die puristische Malerei hier wiederum nicht unmittelbar betrachtet wurde, fokusierte sie den Blick doch auf die Wiederkehr klassischer und zugleich rationalistisch-positivistischer Werte, die sich den romantischen Tendenzen eines Regionalismus und eines frühen Surrealismus entgegenstellten.<sup>5</sup> Entgegen der bisherigen Dominanz Le Corbusiers in der Forschung über den Purismus verfaßte Kenneth E. Silver 1977 einen Aufsatz über den Purismus als charakteristische künstlerische Bewegung in Frankreich nach dem Ersten Weltkrieg in dem Sinne, als der Purismus das Bedürfnis nach Wiederherstellung der alten Ordnung am besten verkörperte. *Purism: Straightening up after the Great War* bezog sich zum ersten Mal auf beide Protagonisten des Purismus und stellte diese Kunst zudem in den Mittelpunkt seiner Betrachtung. Weiter befaßte er sich mehr als alle anderen Autoren zuvor neben *Après le*

*cubisme* als Gründungsmanifest mit dem zweiten bedeutsamen Manifest des Purismus, mit *Le Purisme*.

Die 1981 veröffentlichte Dissertation von Susan L. Ball, *Ozenfant and Purism; The Evolution of a Style, 1915 – 1930*, vollbrachte schließlich die Leistung einer umfassenden Arbeit über den Purismus. Erörtert wurden sämtliche Phasen der Entwicklung und ihre möglichen Einflüsse von der Gründung der Zeitschrift *L'Élan*, über *Après le cubisme* und der Ausstellung von 1918, über das puristische Organ *L'Esprit Nouveau*, mitsamt ihrer Schwerpunkte auf Wissenschaft und zeitgenössischer Kunst und Literatur sowie dem Manifest *Le Purisme* und der dazugehörigen Ausstellung von 1921, bis zum Ausklingen des puristischen Stils, das mit dem wiedereinsetzenden Interesse für figurative Malerei, sowohl bei Ozenfant als auch bei Jeanneret, gekennzeichnet ist. Die Dissertation von Françoise Ducros *La peinture puriste et L'Esprit Nouveau: L'Académie du modernisme* aus dem Jahr 1986 konzentrierte sich nun gleichermaßen auf die Entwicklung von Ozenfant und Jeanneret und legte den Schwerpunkt auf die Zeitschrift *L'Esprit Nouveau*.<sup>6</sup> Eine weitere Ausstellung in Zürich, Berlin und Strasbourg befaßte sich 1987 mit dem Thema *L'Esprit Nouveau: Le Corbusier und die Industrie*, worin wieder das Schwergewicht auf Le Corbusier lag sowie auf dem *Pavillon de L'Esprit Nouveau*.

Das Verdienst einer historisch vertieften Einbettung des Purismus, die von der Pariser Ausstellung 1982 *Léger et l'esprit moderne* vorbereitet worden war, kommt schließlich Kenneth E. Silver und seiner ausführlichen Studie mit dem Titel *Esprit de Corps. The Art of Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914 – 1925* zu. Er unternimmt darin den Versuch, die künstlerischen Stile im angegebenen Zeitraum in Bezug auf den Ersten Weltkrieg zu entwickeln, wodurch dementsprechend der Purismus endgültig seinen Platz als restaurativ anmutende Bewegung erhält, die das Bedürfnis nach einer Wiederherstellung der alten sozialen Ordnung zu bestätigen scheint. Daß er als künstlerischen Angelpunkt den Kubismus ansieht, bestätigt die fatale Nähe des Purismus zum Kubismus.

Die bislang vorletzte Ausstellung mit Werken des Purismus fand 1998 in Basel statt; *Ein Haus für den Kubismus* präsentierte die Sammlung Raoul La Roche und stellte die puristischen Stilleben gemeinsam mit jenen Gemäl-

den vor, die vom bedeutendsten zeitgenössischen Mäzen des Purismus gesammelt wurden. Wenn in der Vorstellung von Ozenfant und Jeanneret das ideale Publikum sich in diesem feinsinnigen Bankier konzentrierte, so liefert dieser Sachverhalt einen wichtigen Aspekt für die ästhetische und soziale Orientierung ihrer Malerei und ihrer Theorie. Den Höhepunkt in der Präsentation des Purismus und der Malerei in dessen Umfeld bildete die Ausstellung im Jahr 2000/2001 in Los Angeles und Grenoble; niemals zuvor waren so viele Werke zu diesem Thema versammelt. Aber in dem Maße, in dem damit die Etablierung des Purismus in der Kunst der zwanziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts geleistet wurde, rief sie mit der gleichzeitigen Publikation von *Après le cubisme* und der weitgehenden Abwesenheit von *Le Purisme* im Katalog wieder das Defizit in der Forschung nach dem Verhältnis zwischen Theorie und Praxis zu Bewußtsein.

Es bleibt also die Frage, welchen Stellenwert die puristische Künstlertheorie – oder in Anlehnung an das obige Zitat könnte man auch vom „système“ sprechen – im Verhältnis zum puristischen Stilleben nun tatsächlich einnimmt. Für eine Bewegung, die innerhalb eines Zeitraums von weniger als sieben Jahren sowohl mit einer Fülle kunsttheoretischer und kunstkritischer Texte als auch mit weitgehend homogenen Gemälden in Erscheinung tritt, ist diese Frage von zentraler Bedeutung. Grundsätzlich besteht die Möglichkeit, daß, wie Panofsky in seinem Aufsatz „Der Begriff des Kunstwillens“ formulierte, die Aussagen reflektierender Künstler über ihr Werk als Parallelphänomene zum künstlerischen Schaffen zu verstehen wären, die jedoch selbst wieder interpretationsbedürftig sind und daher nur in sehr begrenztem Maß zur Analyse des genuin künstlerischen Werks beitragen können. „Wo von einem Künstler reflektierte Aussprüche über seine Kunst oder über die Kunst im allgemeinen erhalten sind, bilden sie (...) in ihrer Totalität ein der Deutung fähiges und bedürftiges Parallelphänomen zu seinen künstlerischen Schöpfungen, nicht aber im einzelnen deren Erklärung –, Objekte, nicht Mittel der sinngeschichtlichen Interpretation.“ Zweifellos sind „positive Aussagen reflektierender Künstler“ wertvolle Dokumente in Bezug auf das künstlerische Schaffen, aber eben nur Dokumente, in denen der Autor ein bewußt gewordenes Schaffen-Wollen oder bereits Geschafftes festhält.<sup>7</sup> Dazu muß bemerkt

werden, daß Panofsky in seiner Analyse von Riegls „Kunstwollen“ weniger zeitgenössische Texte im Auge hatte, als vielmehr solche von Renaissancekünstlern. Dennoch nahmen diese ebenso Stellung zu Phänomenen und Ereignissen ihrer Zeit sowie deren mögliche Auswirkung auf das geistige und kulturelle Leben sowie schließlich auf die Kunst. Allerdings konnte man im 16. Jahrhundert noch von einem übergreifenden, stilbildenden Kanon sprechen, wogegen um 1900 und später immer häufiger von Seiten der Künstler versucht wurde, eine je eigene kanonische Ordnung zu erstellen.

Der Einschätzung Panofskys zum Stellenwert der Künstlertheorie folgend, bedeutete für die Beurteilung des Purismus, daß trotz der vielfältigen Begabungen von Ozenfant und Jeanneret ihr malerisches Œuvre als stilbildend zu gelten habe, so daß die Beschäftigung mit den kunsttheoretischen Äußerungen immer aus der Perspektive des Bildes erfolgen mußte. Denkbar wäre jedoch auch eine Betrachtung beider Medien als gleichberechtigt Größen, die eine enge Beziehung zwischen der vordergründig „zugänglichen Aussage“ und der „eigentlichen Künftleraussage“ erforderte. Vielleicht erweist sich in der Folge die Künstlertheorie auch als notwendiges Komplement, wie Arnold Gehlen im Zusammenhang mit moderner Kunst konstatierte. Doch meint „modern“ bei Gehlen vorwiegend nichtgegenständlich. Das ästhetische Objekt bietet keinen Ansatz für das unmittelbare Verstehen, woraus sich für ihn schließlich die Kommentarbedürftigkeit der modernen Kunst ergibt. Man beachte, daß eine Radikalisierung dieser These zur Aufhebung des autonomen Kunstwerks führte.

Einen wertvollen Beitrag zur Beziehung zwischen dem Bild und der reflektierenden Aussage des Künstlers lieferte Felix Thürlemann mit seiner Arbeit über Kandinsky als Interpret eigener Werke.<sup>8</sup> Als übergeordnetes methodisches Instrumentarium, das sowohl dem sprachlichen als auch dem bildlichen Ausdrucksmittel gerecht wird, benutzt er die Semiotik und greift dabei namentlich auf Untersuchungen von Algirdas Julien Greimas und Joseph Cortès zurück. Kaum berücksichtigt werden hingegen die geistesgeschichtlichen Rahmenbedingungen für Kandiskys Weg zur Abstraktion und insbesondere dessen allgemein-theoretische Aussagen zur Kunst, wie sie etwa in den Aufsätzen „Über die Formfrage“ und „Über das Geistige in der Kunst“ formuliert werden.

Bei den Puristen fehlen aber genau diese selbstinterpretativen Äußerungen in der Art von Kandinskys *Komposition 4 – Nachträgliches Definieren*, *Komposition 6* oder *Bild mit weißem Rand*, die 1913 im *Sturm-Album* veröffentlicht wurden.<sup>9</sup> An deren Stelle treten Aussagen über das Verhältnis zu vorangehenden künstlerischen Epochen sowie zu zeitgenössischen wissenschaftlichen und technischen Entwicklungen und den daraus resultierenden gesellschaftlichen Veränderungen. Darüber hinaus umfassen die puristischen Schriften ebenso wie Kandinskys kunstschriftstellerisches Œuvre eine Reihe von Angaben zu rein formalen künstlerischen Problemen.

Wie also gestaltet sich das Verhältnis zwischen Theorie und Praxis im Purismus? Für die Beantwortung dieser Frage wird zunächst die historische Situation zu betrachten sein, innerhalb derer der Purismus sich entwickeln konnte. In künstlerischer Hinsicht ist die Beziehung zum Kubismus zu klären, über den sich der Purismus in der Anfangsphase oft ex negativo definierte und von dem er sich mit dem Manifest *Le Purisme* emanzipieren sollte. Ein weiterer bestimmender historisch-politischer Faktor ist das Ende des Ersten Weltkriegs, der, zumindest im Osten Frankreichs, nicht nur einen Wiederaufbau in städtebaulicher Hinsicht und eine Reorganisation des sozialen Lebens erforderte, sondern auch einen Wiederaufbau von Werten, die sich unter die Charakterisierung konservativ-bewahrend oder auch klassisch subsumieren ließen. Als dritter Aspekt, der schlicht die Voraussetzung für die Diskussion um das Verhältnis zwischen Theorie und Praxis bildet, ist die zunehmende Theoriebildung bei Künstlern zu nennen; überspitzt könnte man sagen, daß jene Avantgarde-Künstler, die sich nicht kunsttheoretisch äußerten, in den frühen zwanziger Jahren fast eine Ausnahme bildeten.

Im Mittelpunkt der weiteren Diskussion wird die „Zweite Puristische Ausstellung“ in der Galerie Druet vom Januar 1921 stehen. Denn zeitgleich erschien mit dem Aufsatz *Le Purisme* ein Manifest, das die Grundlagen künstlerischer Arbeit in einer derart konzentrierten Form darstellt, wie es in keinem anderen puristischen Text vorher oder nachher unternommen wurde. Die ausgestellten Werke erfüllten zudem in vielen Punkten die in *Le Purisme* aufgestellten Forderungen an ein *œuvre d'art*.



Die äußeren historischen Bedingungen für die Entstehung einer puristischen Malerei und Theorie bilden indes nur eine Seite ab; die andere Seite ist die Werkanalyse und die Hinterfragung der in den Manifesten vorausgesetzten Hypothesen. Und hier beruft sich der Purismus immer wieder auf die Nähe zur Wissenschaft und zur Logik, die für eine unmißverständliche Vermittlung seiner Ziele notwendig schien. In der Konsequenz bedeutete dies eine Reduktion der künstlerischen Sprache auf elementare Zeichen ohne jedoch den scheinbar sicheren Boden des Gegenständlichen verlieren zu wollen. Es ist schließlich dieser Balanceakt zwischen dem Wunsch nach optimaler Lesbarkeit und hohem künstlerischen Anspruch, der zwangsläufig zu einer Grammatik führt, mit der sowohl die Regeln für die Produktion als auch für die Rezeption des Werks bestimmt werden. Selbst wenn die Künstlertheorie und die Malerei beim Purismus als eigene Gattungen betrachtet werden können, auch insofern als Text und Bild grundsätzlich verschieden sind, bleibt die Unsicherheit einer wechselseitigen Abhängigkeit, um so mehr, als die Praxis zunächst nichts anderes als die Theorie zu repräsentieren scheint.

Die vorliegende Arbeit tritt mit dem Ziel an, das Verhältnis zwischen Theorie und Praxis im Purismus zu klären, ohne den Anspruch einer endgültigen Antwort. Aber sie geht von der Annahme aus, daß es eine enge wechselseitige Beziehung zwischen beiden Medien gegeben hat. Dabei konzentriert sie sich auf das zweite puristische Manifest *Le Purisme* und in der Malerei auf einen engen Zeitraum um 1921.

## HISTORISCHE BEDINGUNGEN

Wie kaum eine andere künstlerische Bewegung wurde der Purismus von nur zwei Künstlern bestimmt und dementsprechend markierte die Dauer ihrer Zusammenarbeit von 1918 bis 1925 Beginn und Ende des Purismus. Nun besitzen auch noch nach 1925 entstandene Gemälde ein hohes Maß an Ähnlichkeit mit den Arbeiten aus den frühen zwanziger Jahren. Aber im Vergleich verlieren sie an Dichte und Kohärenz vor allem durch die Preisgabe der früheren, fast asketischen Beschränkung auf nur wenige, formatfüllende Bildgegenstände. Susan Ball hatte in ihrer Arbeit *Ozenfant and Purism. The Evolution of a Style, 1915 - 1930* diese Entwicklung treffend mit den Kapitelüberschriften *Pre-Purism, Proto-Purism, Cocktails: The 1920s, Fresh Water: Mature Purist Theory* und schließlich *Lingering Purism* beschrieben.<sup>10</sup> Auch die wichtigsten und grundlegenden ästhetischen Überlegungen wurden schon der früheren Phase, nämlich 1918 mit *Après le cubisme* und 1921 mit *Le Purisme* publiziert. Was danach an kunsttheoretischen Texten erschien, setzte zumeist die Kenntnis der in diesen beiden Manifesten postulierten Grundsätze voraus, entwickelte sie weiter und versuchte gleichzeitig eine Zuspitzung der Geschichte der Kunst auf die puristische Ästhetik. Oder es handelte sich um kunstkritische Texte, die vielfach unter Pseudonymen in ihrer Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* veröffentlicht wurden, wobei aber ebenso die puristische Ästhetik zugrunde gelegt wurde.<sup>11</sup> Dabei wandte sich Ozenfant als „Vauvrecy“ oder „De Fayer“ mit kunsthistorischen und kunstkritischen Texten der Malerei zu, Jeanneret alias „Le Corbusier“ beschäftigte sich dagegen mit der Architektur.<sup>12</sup> Als begleitende und vor allem dem Purismus vorangehende Faktoren müssen der Kubismus sowie die verstärkte Tendenz zur Theoretisierung in den zehner und zwanziger Jahren genannt werden. Daß der erste Weltkrieg den Kubismus der Vorkriegsjahre auf eine Form gebracht hatte, die sich am besten gemäß dem Cocteauschen *ordre après le désordre* kennzeichnen ließ, verleiht umgekehrt auch dem Purismus den Anschein einer folgerichtigen und notwendigen Entwicklung sowie einer Weiterführung des Kubismus.<sup>13</sup>

Dieses besondere Verhältnis versuchte Alfred Barr in seinem 1936 erschienenen Katalog zur Ausstellung *Cubism and abstract art* mit der Gleichung *Impressionism : Néo-impressionism = Cubism : Purism* zu demonstrieren. Er ergänzte, daß damit ausdrücklich keine Aussage über die künstlerische Bedeutung getroffen, sondern auf die Ähnlichkeit in der Reihenfolge künstlerischer Stile hingewiesen werde; nämlich die Analogie in der Abfolge eines intuitiven zu einem rational dominiertem Stil.<sup>14</sup> Dennoch entspricht die Gleichung vortrefflich dem Selbstverständnis der Puristen ebenso wie ihrer Bewertung des Impressionismus.

Bezeichnenderweise zitierte Le Corbusier auch noch 1950 genau diesen Vergleich und setzte hinzu, daß es sich hierbei um ein „principe automatique de réaction à deux événements créatifs“ handle.<sup>15</sup> Mit dem Ausdruck „principe automatique“ betont Le Corbusier die Notwendigkeit einer Abfolge, die den Rationalismus seiner Meinung nach zwingend forderte, womit zugleich die Leistung Ozenfants als auch die Periode des Purismus für die Karriere des Architekten geschmälert wird. Denn bereits im ersten Satz seines Artikels stellt Le Corbusier klar, daß das Wort „Purisme“, und mithin der Purismus selbst, von Ozenfant geschaffen worden sei, „pour qualifier ses recherches picturales et un point de vue esthétique opposé à la mode du jour: ce pseudo-cubisme pratiqué par chacun et remplissant des salles entières du Salon d’Automne ou les galeries des marchands de peintures d’œuvres approximatives, voire même dégingandées.“<sup>16</sup> Der joviale und in bezug auf Ozenfant oft disqualifizierende Ton durchzieht Le Corbusiers Rückschau auf seine Jahre als puristischer Maler, die er zudem als Wochenendbeschäftigung charakterisiert, was jedoch nicht abwertend gemeint war, sondern die Malerei als einen Bereich seines umfangreichen Arbeitsspektrums kennzeichnete.<sup>17</sup> Die Rolle, die der Purismus in seiner eigenen Karriere als Architekt einnahm, mochte daher durchaus dem Diagramm von Barr entsprechen, das Le Corbusier ebenfalls publizierte.

In diesem die „Entwicklung der abstrakten Kunst“ demonstrierenden Diagramm werden die verschiedenen Stile aufgrund ihrer reinen formalen Merkmale zueinander in Beziehung gesetzt. Hinzu kommt eine Auswahl wichtiger künstlerischer Einflüsse; historische ebenso wie wissenschaftliche Ereignisse werden ausgeklammert. Der Purismus nimmt in der Grafik zwar eine an-

nähernd zentrale Position ein, steht ansonsten aber hinsichtlich der künstlerischen Entwicklung in einer monokausalen Abfolge: allein vom Kubismus geprägt, führt der Purismus (ganz im Sinne des späten Le Corbusier) nur noch weiter zur „modernen Architektur“. Als maßgeblichen außerkünstlerischen Einfluß nennt Barr die „Maschinenästhetik“, in der die Avantgarde eine „funktionale Logik“ und weiter „une nouvelle forme de beauté“ erkennt, die durch die Rationalität der industriellen Produktion auf nahezu alle „-ismen“ der Zeit wirkte.<sup>18</sup> Die selbe „Ursachenkonstellation“ weisen in Barrs Diagramm auch der Suprematismus, der Konstruktivismus sowie De Stijl auf, doch führen diese Bewegungen neben dem Pfad zur „modernen Architektur“ noch weiter zur geometrisch-abstrakten Kunst.



## Le cubisme est un mouvement de purisme

Den Anspruch, die Nachfolge des Kubismus anzutreten, könnten dem Diagramm Barrs zufolge eine ganze Reihe von künstlerischen Bewegungen für sich geltend machen; die Pfeile weisen auf den Futurismus, den Orphismus, den Dadaismus, den Purismus, auf De Stijl und den Neoplastizismus und schließlich auf den Suprematismus und den Konstruktivismus. Die Vertreter der hier aufgeführten „-ismen“ erkennen zweifellos auch die Bedeutung des Kubismus für, wie Mondrian 1917 in *Die neue Gestaltung in der Malerei* formulierte, das „Aufbrechen der Form“ an, nämlich der „geschlossenen Linie, die als Begrenzung der individuell besonderen Erscheinung auftritt (...)“, an deren Stelle sie die gerade Linie einführten, selbst dort, „wo sie im gesehenen Motiv nicht direkt vorhanden ist.“<sup>19</sup> Doch die unmittelbare Auseinandersetzung mit dem Kubismus war nicht nur bei Mondrian oder Van Doesburg weitaus geringer als beim Purismus. Dasselbe gilt für den Futurismus, den Suprematismus oder auch den Konstruktivismus, die sich zwar später als der Kubismus entwickelten und von diesem wohl Anregungen erfuhren, aber ansonsten auf völlig anderen Voraussetzungen beruhten. Ebenso wurde von keinem dieser Künstler die Rolle des Nachfolgers oder gar Vollenders des kubistischen Stils proklamiert.

Genau diesen Status beanspruchten Ozenfant und Jeanneret in ihren Manifesten, insbesondere 1918 in *Après le cubisme*, und erlangten damit von Seiten der Kunstkritik Aufmerksamkeit und Zuspruch in einem Umfang, der allein durch ihre Malerei offenbar nicht erreicht werden konnte. In der Tat wurden sie als Herausgeber der Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* ab Ende 1920, durch ihre Kunstkritiken und ihre puristische Kunsttheorie, vor allem auch durch ihr Auftreten als Käufer im Auftrag des Schweizer Bankiers und Sammlers Raoul La Roche bei der Versteigerung der Sammlung Kahnweiler und der Sammlung Uhde stärker wahrgenommen, als in ihrer Eigenschaft als Maler des Purismus.<sup>20</sup> Die 1925 noch gemeinsam als Buch veröffentlichte Aufsatzsammlung *La peinture moderne* (mit über 170 Seiten, die Einzelaufsätze waren ab 1923 in *L'Esprit Nouveau* erschienen) umfaßte schließlich eine aus dem Blickwinkel des Purismus betrachtete Entwicklung der Malerei, gipfelte je-

doch ungeachtet ihrer treffenden Darstellung des Kubismus in der künstlerischen Sprache des Purismus. Ein Jahr später veröffentlichte Ozenfant seinen Artikel *Sur les écoles cubistes et post-cubistes*, in dem der Kubismus als historische und abgeschlossene Bewegung gekennzeichnet wird. Was nun die Nachfolge des Kubismus betrifft, werden der Neoplastizismus, der Konstruktivismus und eben der Purismus genannt, wobei den Worten des Autors zufolge insbesondere der Neoplastizismus sehr stark zum Ornamentalen tendiere, so daß man sich fragen müsse, ob es sich bei einem solchen Gemälde schließlich nur noch um ein „objet ornemental sans finalité décorative“ handle.<sup>21</sup> Umgekehrt war die Kritik Mondrians am Kubismus gerade dessen Verlust an Einheit „durch die dingliche Erscheinungsform auch in ihrer Gebrochenheit. Die Dinge stehen trotz des Bruchs immer noch als Dinge da.“<sup>22</sup> Was Mondrian am Kubismus bemängelte, war für Ozenfant ein Argument, das die Überlebensfähigkeit einer künstlerischen Sprache begründete. Dementsprechend räumte er dem Konstruktivismus nur eine Chance für die Zukunft ein, sofern er den Bezug zur Gegenständlichkeit nicht verliere. Schließlich sei es aber der Purismus, der dem Kubismus am nächsten stehe, worin noch einmal die Wertschätzung für den „Vorläufer“ zum Ausdruck kommt, der jedoch zugleich als noch nicht ausgereifte Vorstufe charakterisiert wird. Ein entscheidendes Kriterium für den derart beurteilten niedrigeren Entwicklungsstand war dessen geringerer Grad an Theoretisierung. Dagegen habe der Purismus auf der Basis der Wahrnehmungspsychologie eine Theorie konstruiert, die nach einem universellen Ausdruck in der Kunst suchte.<sup>23</sup> In diesem Jahr, 1926, in dem die puristische Ästhetik noch einmal als universalistische Theorie der Kunst schlechthin präsentiert wird, beginnt die asketische Disziplin von Ozenfants Gemälden nachzulassen, und Jeanneret schlüpft endgültig in sein *alter ego* Le Corbusier.

## Notes sur le cubisme

Obwohl die Dauer des Purismus in der kunsthistorischen Forschung weitgehend durch die Zusammenarbeit von Ozenfant und Jeanneret bestimmt wird, könnte dessen Geschichte schon 1916 beginnen, also zwei Jahre bevor die beiden sich kennengelernt hatten. Im Dezember dieses Jahres erschien in der zehnten und letzten Nummer der von Ozenfant herausgegebenen Zeitschrift *L'Élan* seine erste antikubistische Erklärung, *Notes sur le cubisme*. Bis dahin hatte er sich in einer Mischung aus Chauvinismus und Modernismus deutlich für den Kubismus ausgesprochen. Mit dieser Haltung korrespondierte eine Stellungnahme zugunsten der französischen Ästhetik und Kultur, was insbesondere durch den Titel der Zeitschrift ausgedrückt wird. „Élan“ war ein Schlüsselbegriff für den „chemin de France“, also für eine betont optimistische und patriotische Haltung während der Jahre des ersten Weltkrieges. Schon die Umschlaggestaltung der ersten Ausgabe von *L'Élan* mit der Göttin Viktoria vor dem Hintergrund des Frontverlaufs in Frankreich und Belgien läßt keinen Zweifel, daß Ozenfant den Titel genau in diesem Sinn einsetzte.<sup>24</sup> Auf der anderen Seite bot er Malern, die dem Kubismus zugeordnet und somit von der reaktionären und zugleich national gesinnten Kunstkritik als „art boche“ abgelehnt wurden, ein Forum. Er stellte sich auf die Seite der Avantgarde, mithin des Kubismus und betonte dementsprechend zu Beginn von *Notes sur le cubisme*, daß sich *L'Élan* immer für die Belange des Kubismus eingesetzt und daß dieser nichts mit deutscher Kunst zu tun habe. Gleichwohl kritisierte er jenen Kubismus, der von seinem Elfenbeinturm herab ein „pseudowissenschaftliches Pathos“ verbreitete. Trotz seiner Kritik hob Ozenfant, ähnlich wie ein Jahr später Mondrian, die Bedeutung des Kubismus hervor, jedoch nicht etwa, weil er den Umriß einer Form aufgebrochen und die gerade Linie eingeführt habe, sondern eher wegen der Geometrisierung und Reduzierung und weil er gleichsam intuitiv, das heißt ohne über eine Systematik zu verfügen, mit puristischen Methoden arbeitete; „parce qu'il a réalisé, déjà en partie, son dessein puriste de nettoyer la langue plastique des termes parasites, comme Mallarmé l'essaya pour la langue verbale“.<sup>25</sup> Was im Artikel *Notes sur le cubisme* unmittelbar danach und zudem typographisch hervorgehoben folgt, kann als Beginn eines Initiationsprozesses betrachtet werden, der erst mit *Le Purisme*



vollendet sein sollte. Ozenfant wagt die provozierende These: „Le cubisme est un mouvement de purisme.“

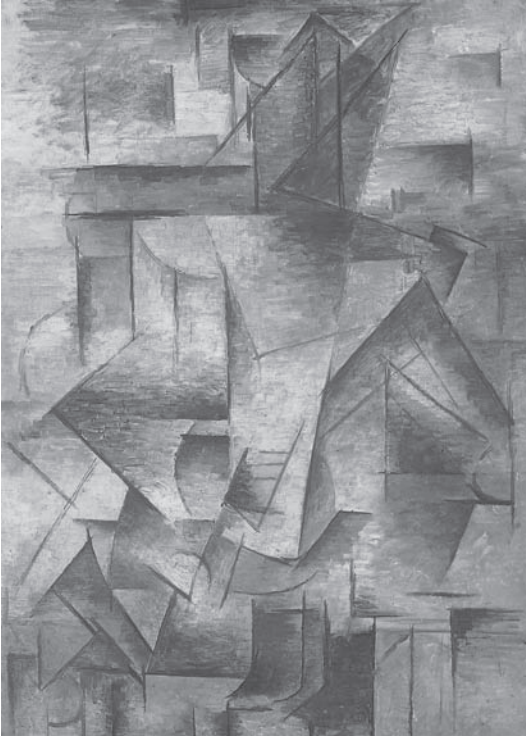
Diese Wendung und die sich anschließende Polemik wirkt zunächst erstaunlich, wenn man bedenkt, daß Ozenfant während der Kriegsjahre in den Salons de couture von Germaine Bongard immerhin drei Ausstellungen mit kubistischen Künstlern organisiert hatte.<sup>26</sup> Oder auch nicht, wenn man sich vor Augen hält, daß er aufgrund seiner Untauglichkeit für den Militärdienst einer der wenigen jungen Künstler zu der Zeit in Paris war, und daß er die Gelegenheit der Abwesenheit der anderen nutzte, um sein Gewicht in der Avantgarde zu verstärken. Die Gründung der Zeitschrift *L'Élan* und seine Auseinandersetzung mit dem Kubismus, dessen künstlerische Bedeutung er trotz seiner Attacken zu dieser Zeit wirklich begriffen hatte, beförderten ihn in den engeren Kreis der Avantgarde und zudem sollte dieses Engagement seinem eigenen, sich noch im Ungefähreren befindenden, doch überwiegend aus dem Kubismus entspringenden künstlerischen Programm ein stärkeres Gewicht verleihen.

Mit der Erklärung „le cubisme est un mouvement de purisme“ wurde nun der Purismus als neuer Begriff und neuer Stil eingeführt, der eine universale und klassische Bewegung im Sinn hat und als dessen Wegbereiter der Kubismus gedacht wurde, womit zwangsläufig das Eingeständnis seiner Notwendigkeit und historischen Bedeutung einherging. Allerdings wird die Leistung des Kubismus auf die Einführung der formalen bildnerischen Voraussetzungen für die moderne Kunst reduziert, nämlich den „dessein puriste“. Die kubistische Methode habe die Aufmerksamkeit völlig unabhängig von den deskriptiven, imitativen oder anekdotischen Werten eines Gemäldes auf die optischen Reize der rein plastischen Bestandteile gelenkt – „par la vertu propre de leurs accords ou de leurs conflits“<sup>27</sup> – womit schließlich die Wahrnehmung des vom Sachinhalt autonomen Kunstwerks ermöglicht wurde. Der Verdienst des Kubismus wäre also die Anwendung einer genuin „puristischen Technik“, die allerdings bis dato noch nicht explizit formuliert worden war. Auch *Notes sur le cubisme* liefert noch keine genauen Angaben.

Trotz seiner Bedeutung sieht Ozenfant den Kubismus in einer Krise: die scheinbare Einfachheit, mit der seine für ihn typische bildnerische Sprache erreicht wurde – multiperspektivische Darstellung, linear vermittelte Formen,

Geometrisierung sowohl des Objektes als auch des Bildraums, sowie Flächenhaftigkeit – verführte bestimmte („certains artistes“, Ozenfant wird hier nicht deutlicher) Künstler zur Formalisierung ihrer Arbeit, wodurch die kubistische Verfahrensweise unabhängig vom Sujet schließlich als bloßes Werkzeug, als „machine-outil“, eingesetzt werde, mit dem Resultat, daß die Bilder in „kantigen Formeln“ erstarrten. Tatsächlich mag der Kubismus um 1911 als autonomer, in sich ausgeformter Stil mit einem eigenen Formenvokabular gesehen werden, eben als Werkzeug, die unmittelbar wahrgenommene Welt künstlerisch zu beschreiben. Als Beispiel hierfür kann Gleizes' *L'éditeur Eugène Figuière* (Musée des Beaux-arts, Lyon) von 1913 gelten, ein Bild, das letztlich noch den traditionellen Tiefenraum und die perspektivische Verkürzung enthält und in dem für die Modellierung des Gesichts und des Körpers noch das Hell-Dunkel benutzt wird. Als verfehlt betrachtete Ozenfant zudem die Beschäftigung des Kubismus mit der vierten Dimension; er spricht hier von „einigen Ignoranten“, die mit Versuchen multiperspektivischer Darstellung die Verwirklichung der vierten Dimension für sich in Anspruch nahmen und gleichzeitig behaupteten, die traditionelle Perspektive eliminiert zu haben.<sup>28</sup>

Selbst wenn die Debatte um die vierte Dimension in *Après le cubisme* wieder aufgegriffen wird, hat sie für den Purismus selbst keinerlei Bedeutung; sie bildet insbesondere in diesem Manifest von 1918 eine Grundlage, um dem Kubismus mangelnde Seriosität und Pseudowissenschaftlichkeit vorzuhalten. Mehr Beachtung verdient hier die Kritik Ozenfants an der Aufgabe der repräsentativen Darstellung, die einerseits, wie oben erwähnt, die fundamentalen formalen Daten eines visuell vermittelten Werks in den Mittelpunkt rückt und die später als Konstanten die Grundlage der puristischen Ästhetik bilden sollten: „Eliminant toute représentation littérale, les Picasso, les Braque, les Archipenko ont démontré à nouveau ce qui est essentiel dans les œuvres d'un Claude Lorrain ou d'un nègre: *les relations optiques de MATIÈRE*.“<sup>29</sup> Andererseits beinhaltete für Ozenfant genau dieser Schritt die Gefahr des Dekorativen. Denn natürlich hatten die drei zitierten Künstler jede buchstäbliche Repräsentation im Sinne des Naturalismus verlassen, doch Ozenfants Kritik hatte mehr die reine Nichtgegenständlichkeit im Sinn, nämlich ein von der Wirklichkeit völlig unabhängiges, nichtillusionistisches, rein ästhetisches Arbeiten, das er als dekoratives Spiel mit Farben und Formen disqualifizier-



1 Pablo Picasso: *Le guitariste*, 1910

te. Ein solches Verständnis von Nichtgegenständlichkeit implizierte insbesondere eine Reihe stark abstrahierender Arbeiten von Picasso und von Braque, wie sie etwa in den Jahren von 1910 bis 1912 entstanden waren und in denen die gegenständliche Beziehung nur noch mit Hilfe des Titels zu dechiffrieren ist (Abb. 1). Die Argumentation gegen den Kubismus ist hier noch nicht so weit entwickelt wie in den späteren Texten. Vielmehr weist er mit einem Umkehrschluß auf die konsequente Alternative zur Gefahr „de se mortifier dans une formule décorative“ hin: „Wenn es stimmt, daß das Interesse einer Form nicht von ihrem Bedeutungsinhalt abhängt, dann stimmt auch umgekehrt, daß die Bedeutung ihrer künstlerischen Schönheit nicht abträglich ist.“<sup>30</sup> Also, gerade das assoziative, sich an der Repräsentation des Gegenständlichen orientierende Kunstwerk in Verbindung mit dem „dessein

puriste“ fordere die intellektuelle Auseinandersetzung und lieferte schließlich die Grundlage für einen neuen Stil.

Was den Aufsatz *Notes sur le cubisme* und insbesondere das Postulat *Le cubisme est un mouvement de purisme* so bemerkenswert macht, ist die aggressiv-herausfordernde Haltung, mit welcher der Kubismus im Verhältnis zu einer als zeitlos begriffenen Theorie, die mit dem Purismus endgültig formuliert werden sollte, zu deren Derivat erklärt wurde. Im gleichen Atemzug erhält der Kubismus in formaler Hinsicht seine Würdigung als Vorform eines Purismus, von dem 1916 weder in der Theorie noch in der Praxis etwas zu sehen ist. Mit *Notes sur le cubisme* beginnt eine zunächst rein theoretisch geführte Auseinandersetzung, die das Selbstverständnis des Purismus ganz entscheidend mitbestimmen wird, und erst um 1921 wird man von einer Emanzipation des Purismus, sowohl in der Künstlertheorie als auch im Werk, sprechen können. Doch wird das puristische Stilleben dann in seiner asketischen Kompromißlosigkeit längst die lebendige Reibung des kubistischen „Vorläufers“ verloren haben, und es wird sich selbst Gefahr aussetzen, als Ergebnis eines immer wieder angewandten „machine-outil“ bezeichnet zu werden. Gleichermaßen war der Kubismus in den zwanziger Jahren, sofern man überhaupt noch von einem Kubismus sprechen kann, eine Ansammlung von Epigonen, die entweder die großen Jahre wiederbeleben wollten oder eigene und neue Wege gingen.

Seine Bedeutung erhält *Notes sur le cubisme* aber auch, weil hier schon grundsätzliche Fragen angesprochen werden, die in den puristischen Texten und Bildern bis etwa 1925 immer wieder auftauchen: die Frage nach der Notwendigkeit und Bedeutung von Repräsentation oder Nicht-Repräsentation sowie die jeweilige Abgrenzung zur Abstraktion. Denn gerade die auf ihren Grundriß und ihr Profil reduzierten Bildgegenstände scheinen sich einer Wahrnehmung zu entziehen, die sich an der identifizierbaren Vergegenwärtigung von Objekten orientiert. Angedeutet wird auch die Frage nach der Systematisierbarkeit der künstlerischen Arbeit und vor allem das Verhältnis zwischen Form und Inhalt, zwischen dem Werk und seiner Bedeutung. Dies mündet auch in die Frage nach der Notwendigkeit der Theoriebildung, die in vielen Fällen den Anschein eines fast zwanghaften Drangs zur Theoretisierung bei Künstlern Anfang des 20. Jahrhunderts erweckt.