

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
Druck: VDG, Weimar

ISBN 3-89739-438-3

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
Repräsentation 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)¹

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.² 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*.³

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.⁴ 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, fokussierte 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.⁵ 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*.⁶ 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.⁷ 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.⁸ 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.⁹ 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.