

MICHAEL F. ZIMMERMANN

Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Munich

## Die "Erfindung" Pieros und seine Wahlverwandtschaft mit Seurat

*Piero della Francesca n'est pas le contemporain d'Alberti — mais le mien.*

Bernard-Henri Lévy<sup>1</sup>

### 1. Eine konservative Moderne, ihre Ahnen, ihre Väter

Piero della Francesca sei für Georges Seurat früh ein wichtiges Vorbild gewesen. Diese Annahme hat sich von einer intelligenten, kunstkritischen Pointe zur kunsthistorischen Lehrmeinung gewandelt. Die Geschichte dieses sehr produktiven Irrtums soll hier dargestellt werden. Dabei zeigt sich eine aufschlußreiche Verschränkung der Rezeption Pieros und der Seurats vor dem Hintergrund der frühen Moderne. Seurats Kunst scheint durchaus auch ohne die Annahme eines Einflusses durch Piero della Francesca verstehbar. Die These einer Beeinflussung ist entbehrlich, kaum zu belegen und, erwägt man sie im Kontext akademischer und naturalistischer Anregungen, nicht überzeugend. "Verwandte" wurden die Künstler erst in den zwanziger Jahren. Piero war damals seit wenigen Jahren neu entdeckt und zu einem erstrangigen Künstler erklärt worden. Seurat, den man bis zur Jahrhundertwende vor allem als Befreier der Farbe und Begründer einer verwissenschaftlichten Malweise gepriesen hatte, wurde mehr und mehr als konservativer Anarchist angesehen. Was man im Werk beider Künstler bewunderte, war die plastische Isolierung

der Figuren und ein durchaus nicht archaischer, aber doch sehr reiner Rhythmus, der die Gestalten eint, auch wenn ihr Handlungsbezug untereinander nicht sehr eng ist. Die geringe Emphase im gestischen Kontakt zwischen den Figuren wertete man als Zeichen eines disziplinierten Verzichts auf Pathos zugunsten echter Emotion. Die eigenwillige Direktheit im Rückgriff auf mathematisch oder naturwissenschaftlich beeinflusste bildnerische Mittel sah man nicht mehr als Zeichen eines fast naiven Methodenglaubens, sondern als Bejahung der modernen Tendenzen der jeweils eigenen Zeit.

Voraussetzung für beide, sehr unterschiedliche Umwertungen war die Entwicklung einer modernen Art der Bilderzählung durch Künstler, die sich bemühten, in den verschiedenen Tendenzen der Avantgarde-Kunst Grundlagen eines klassischen Stils zu finden. Besonders in Paradiesesvisionen oder in Vorstellungen von einer ewigen *Mediterrania* als Wurzel der abendländischen Kultur kamen Strategien einer eigenwillig reduzierenden Bilderzählung zum Tragen. Auch deuteten Künstler wie Maurice Denis, Emile Bernard und Ardengo Soffici das Werk Paul Cézannes in diesem Sinne um. Sie schufen damit wesentliche Voraussetzungen für die epochale Neubewertung Piero della Francescas durch Roberto Longhi. Gegen Ende der Zwanziger Jahre wurden Piero und Seurat immer wie-

der als Vaterfiguren der eher konstruktiven Tendenzen moderner Kunst angerufen.

Von einer Verwandtschaft Seurats und Pieros spricht man im Verlauf der Zwanziger Jahre immer öfter. Erst später verdichten sich ästhetische Beobachtungen zur Behauptung eines Einflusses Pieros auf den jungen Seurat. Verfolgt man diese Debatte, hat man es nicht nur mit einem Lehrstück der Rezeptionsgeschichte zu tun, die aus einem "vielleicht" sehr schnell zu einem "es kann nur so gewesen sein" fand. Symptomatisch ist die erst nach und nach behauptete Verwandtschaft beider Künstler auch in einem anderen Sinne: Es zeigt sich hier exemplarisch, was die Moderne in die Künstler hineinprojizierte, die sie als Vaterfiguren aufbaute. Gerade eine konservative Moderne suchte mit ihren Vätern zugleich sich selbst. In der Zukunft findet der Glaube an das Machbare seine Berechtigung. Immer wieder enttäuscht oder skeptisch gegenüber hochtrabenden Fortschrittserwartungen kehrte die Kunst im 19. Jahrhundert periodisch zu vermeintlichen Ursprungszeiten zurück. Seit der frühen Moderne gilt diese Suche mehr als zuvor einer archaischen Ursprünglichkeit. In leidvoller Regression, in der Suche nach Geborgenheit auf einer vergangenen Entwicklungsstufe, sind Vaterfiguren nicht immer verklarte Idole. Man reibt sich an ihnen, um zu einer Identität zu finden, die auch die Spuren der Enttäuschung in sich aufnimmt. Es gibt einen Kreis von Künstlern, die unangefochten zu den Vätern der Moderne zählen. Gegenwärtig werden Joseph Beuys und Andy Warhol in diesen Rang erhoben. Doch Piero und Seurat sind neben Cézanne Vaterfiguren in einem anderen Sinne: Väter einer konservativen Moderne, die ihrer Ahnen eher bedurfte als wagemutige Begründer der Kunst einer neuen Gesellschaft unter den Kubisten und Futuristen.

Der Traum, Cézanne und Paul Gauguin seien die Vorläufer eines modernen und zugleich klassischen Kunstschaffens, hatte zuerst jungen Künstlern wie Emile Bernard und Maurice Denis geholfen, aus der Ortlosigkeit einer Bohème am Rande der Gesellschaft herauszufinden. Eine längere Zeit weihten sie sich und ihr Werk einem harmonischen Leben in mediterranen, plastischen Lichträumen. In einer Bildgestalt

sollten die Landschaft und ihre Formen mit dem Rhythmus der Figuren und ihrer Gesten übereinstimmen. Die Zyklen des alltäglich Menschlichen sollten in den Bildern als Glück erscheinen—ein Idyll unter dem ewigen Gesetz des Wiederkehrenden.<sup>2</sup> Während Denis innige Häuslichkeit und ihre verdrängten Zwänge verklarte, gab auch Bernard sich bald mit einer mittelmäßigen Virtuosität bei der Anwendung Cézannescher Techniken zufrieden.<sup>3</sup>

Als sich der Kubismus durchsetzte, wurden Cézanne und Gauguin wie nie zuvor als Begründer der Moderne verehrt. Doch bewunderten Pablo Picasso (Abb. 1) und Georges Braque anderes als die ältere Generation: Die Verformungen und den Farb- und Formenrhythmus bei Cézanne werteten sie als Zeichen der Distanz zum Gegenstand—zur Landschaft oder zu den Äpfeln in einem Stilleben. Gerade nicht Einklang mit den umgebenden Räumen, sondern eine große Entfernung der Sinne von den Dingen schien Cézannes Werk nun auszudrücken.<sup>4</sup> Auch in Gauguin sah man sowohl den dumpfen Träumer, der um seine Welt ringt, ohne sie je zu erreichen, als auch den Visionär zeitloser Paradiese. In den schweren Farbräumen seiner Gemälde bewegen sich die Figuren mit dem Nachdruck ganzer Lebensanstrengung. Die Fauves steigerten Gauguins dunkle Farben zur Franchise ungebrochener Töne und lösten die bedrückten Rhythmen zu weitläufigen, die Menschen einenden Kurven. Aus der Versenkung frustrierten Sehnsens befreite Henri Matisse das Zauberland Gauguins zum Wunschbild jugendlicher Erfüllung.<sup>5</sup>

Matisse, Braque und Picasso bewunderten also anderes an ihren Vaterfiguren als Bernard, Denis und jüngere Anhänger eines neuen, klassischen Stils. Der Generation der Kubisten ging es im Werk der Vorläufer um ein unfaßbar gewordenes, zugleich beschleunigtes und entfremdetes Leben. Die unmögliche Begegnung des Malers mit seinem Gegenüber, etwa im Porträt, erfuhren sie in Cézannes Bildnissen des Gärtners Vallier. Denis, Bernard und einigen der Fauves war das Glück als Ebenmaß unserer Wünsche mit der Natur noch vor- und darstellbar erschienen. Wo diese Vision nicht zur leeren Idylle gerät, ist sie mit dem Bild sehr disziplinierter, kontrollierter Menschen verbun-

1. Pablo Picasso, *Portrait  
de Gertrude Stein*, 1906,  
Öl auf Leinwand  
Metropolitan Museum of Art, New  
York, Bequest of Gertrude Stein



den, die im Ebenmaß ihrer Begegnung zugleich den Einklang des Menschen mit den Wünschen an sich selbst und an seinesgleichen ausdrücken. In den Zwanziger Jahren sollte sich diese Tradition einer konservativen Moderne fortsetzen. Manche Bilder von Carlo Carrà oder Ardengo Soffici, von Fernand Léger, Robert Delaunay und dem klassisch gewordenen Picasso zeigen Glücksvisionen in einer Welt, die von den Ent-

täuschungen und Bedrohungen ihrer Zeit gezeichnet ist.<sup>6</sup> Zurücknahme der Emotion wie auch ein wenig erwartungsvoller Bezug der Figuren untereinander sprechen sich in reduzierter Sentimentalität und im Verzicht auf Emphase aus. In einer anderen Weise als Picassos *Demoiselles d'Avignon* zeugen einsame, nur durch ihren Formklang miteinander und mit der Natur verbundene Figuren von der Entfremdung aus bergenden Ge-

sellschaftsverhältnissen und vom Rückzug des Individuums in sich selbst—doch immer noch unter dem Blickwinkel möglichen Glücks.

Um 1910 wurden Historiker und Theoretiker der Kunst wie Roger Fry, Ardengo Soffici und Roberto Longhi von solchen Visionen und Debatten beeinflusst. Sie vertieften die Deutung der Kunst Cézannes und Gauguins als eines klassischen Neuanfangs. Seurat konnte in diese Ahnengalerie erst eingereiht werden, als die Rhythmen seiner Figuren in den Hauptwerken *Une baignade, à Asnières*, 1884 (National Gallery, London) und *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande-Jatte*, 1886 (Art Institute of Chicago) (Abb. 16) in den Vordergrund traten—zugleich mit der Unergründlichkeit von Licht und Raum. Die Verbindung der Figuren allein durch den Rhythmus in Fläche und Tiefe—nicht durch gemeinsame Aktion—und der rätselhafte Ausklang in Lichträumen machten Seurat bald unzweifelhafter als Cézanne und Gauguin zum konservativen Modernen.

Während in der Kunstgeschichte die Malergeneration von Masaccio bis zu Gentile Bellini, Cosme Turra und Luca Signorelli neubewertet wurde, wandelten sich auch die Erwartungen an eine klassische Moderne.<sup>7</sup> Auf der Suche nach "primitiver" Ursprünglichkeit standen nun nicht mehr Byzanz, Giotto, Fra Angelico oder der frühe Raffael, nicht mehr die Meister des reinen Herzens im Mittelpunkt, sondern die gerade noch nicht klassischen Künstler. Hatte das 19. Jahrhundert Leonardo da Vinci oder Raffael nahezu auf eine Stufe mit den normgebenden Künstlern der griechischen Plastik von Phidias bis zu Praxiteles gestellt, so gerieten nun Künstler ins Blickfeld, in deren Werk Bilderzählung, Emotion der einzelnen Figuren und Dramatik wie Dekor des Ambientes noch nicht zu vollendeter Einheit verschmolzen waren—obwohl das Individuum in seiner modernen Körperlichkeit schon präsent war. Piero della Francesca ist die bleibendste Entdeckung dieser Generation. Im Rückblick von Raffael her werteten noch Jakob Burckhardt oder Charles Blanc seine Erzählkunst als unvollkommen. Nun erschienen seine modern konstruierten Räume dem Auge als messendem, geschulten Sinn angepaßt: Es ruht auf den Gestalten inmitten einer Landschafts- und Stadträum-



lichkeit, in der nur das verstehende Erleben zählt. Daß so viel Rationalität doch tiefere Emotionalität enthält als romantische Einfühlung, empfand man bei Piero wie bei Seurat deutlich—und doch rätselhaft.<sup>8</sup>

2. Gino Severini, *Maternità*, 1916, Öl auf Leinwand  
Museo dell'Accademia etrusca,  
Cortona

## 2. Piero vor Piero

Um beurteilen zu können, ob Seurat durch Piero beeinflusst wurde, muß die Rezeption Pteros bis zu Seurats Zeiten zurückverfolgt werden. Weiter unten soll eine verglei-

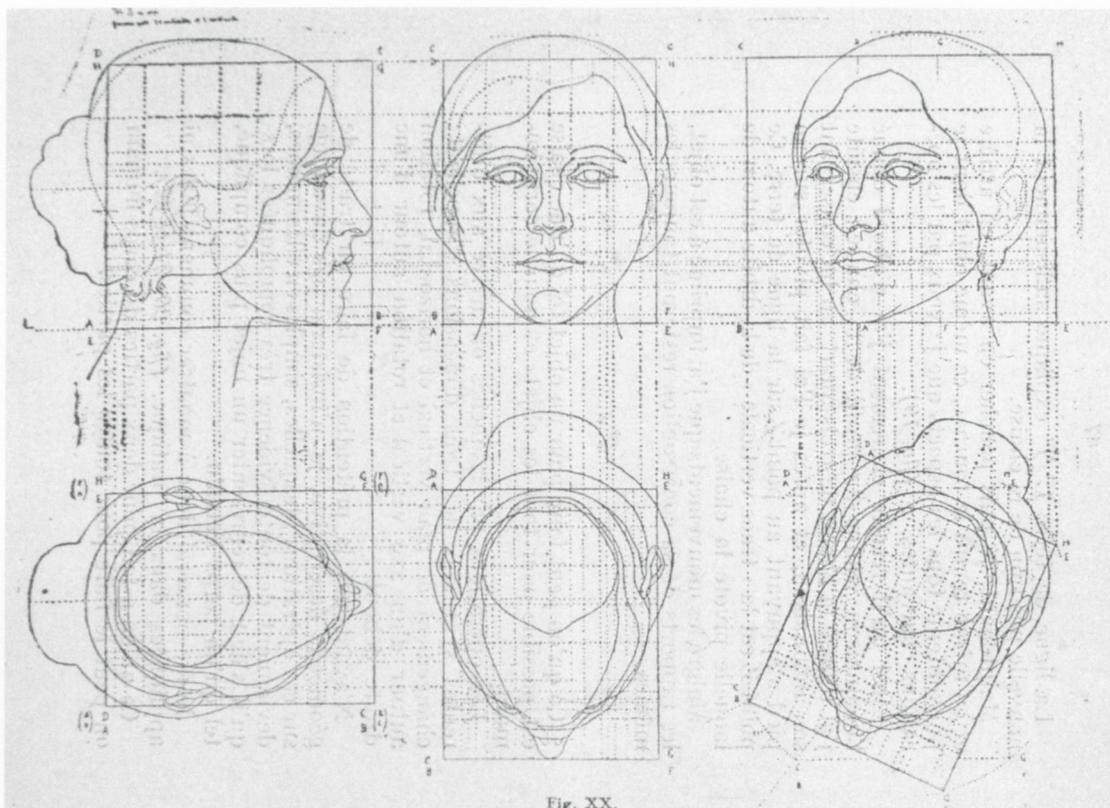


Fig. XX.

chende Darstellung der kunsthistorischen Auseinandersetzung mit Piero und Seurat die These eines Einflusses sozusagen zum Verschwinden bringen. Die Kunstkritik zu Seurat kann in diesem Rahmen natürlich nicht vorgestellt werden, zumal sich Parallelen im ästhetischen Urteil erst nach 1910 ergeben. Detailliert wird die Einflußthese erst am Ende des Artikels, als Teil der Rezeptionsgeschichte, dargelegt.

Das 19. Jahrhundert zählte Piero genauso wenig zu den überragenden Künstlern wie vorherige Epochen. Während Giorgio Vasari ihn noch als Vorläufer der Hochrenaissance bewertet hatte, war seine Kunst den Akademietheoretikern bis ins 18. Jahrhundert kaum zugänglich. Vasari lobte einseitig den "miglior geometra che fusse ne tempi suoi" (1568), der durch Luca Pacioli um die "debita gloria sua" (1550) betrogen worden sei. Wenn er sein Verdienst vor allem darin sieht, daß er "redusse a facilità quasi tutte le difficoltà delle cose geometriche" (1550), so wurde dieses Lob stereotyp noch von den Begründern der universitären Kunstgeschichte wiederholt, dabei aber durch Kritik ergänzt—ein erstes Zeichen wach-

sender Aufmerksamkeit.<sup>9</sup> In John Ruskins Gesamtwerk findet sich nur eine recht abfällige Zeile zu Piero, der, wie der vollständige Name sage, angeblich von seiner Mutter Francesca geschult worden sei; Burckhardt geht auf die Qualitäten des Lichts ein.<sup>10</sup>

Charles Blancs Urteil ist in diesem Zusammenhang entscheidend, da Seurat sich mit dessen *Grammaire des arts du dessin* nach seinem eigenen Zeugnis intensiv auseinandergesetzt hat. Sollte Seurat sich tatsächlich mit Piero befaßt haben, so wäre Blanc ohne Zweifel der Vermittler gewesen. Der Begründer der *Gazette des Beaux-Arts* wurde unter der Regierung von Adolphe Thiers Frankreichs Directeur des Beaux-Arts. Während seiner dreijährigen Amtszeit von 1871 bis 1873 war sein wichtigstes Projekt, im Palais de l'Industrie, dem Vorgängerbau der Ausstellungspaläste an den Champs-Élysées, ein Museum für Kopien von Meisterwerken der Weltkunst einzurichten. Es sollte die Sammlungen des Louvre in pädagogischer Hinsicht ergänzen. Zu den Kopien für das geplante Museum zählten auch zwei Arbeiten des Malers Charles Loyeux, der Pieros *Kreuzesprobe*

(Abb. 17) und die *Schlacht des Heraklius* in Öl nachschuf. Sie wurden am 12. Oktober 1871 bzw. am 20. Februar 1873 in Auftrag gegeben und bald darauf abgeliefert. Anfang 1874 gelangten sie in die Ecole des Beaux-Arts. Im Medium der Ölmalerei wirkt das Licht dumpf; die Figuren muten eher gehemmt als archaisch an; die Gesichter sind erstarrt—gerade dadurch, daß Loyeux durch etwas zu zeichnerische Konturen den Ausdruck ungeschickt verlebendigen wollte.<sup>11</sup> Blancs politisch konservativer Nachfolger, der in der kunsthistorischen Methode jedoch einer moderneren, weniger idealistischen Gesinnung anhing, Philippe de Chennevières, hielt das Musée des Copies nicht mehr für sinnvoll und brachte die bereits angefertigten Arbeiten anderswo unter. So gelangten die Kopien nach den Aretiner Fresken in die Kapelle der École des Beaux-Arts, wo Seurat sie wohl sah und sie hätte studieren können. Sie wurden jedoch sehr weit oben im Halbdunkel aufgehängt.

Warum Blanc den Künstler aus Sansepolcro in seinem Kopienmuseum vertreten wissen wollte, ist unbekannt. Doch stand erzählende, "öffentliche" Wandmalerei in seinem Projekt im Vordergrund, und in einem solchen Panorama erscheinen Pieros Aretiner Fresken als die eines Vorläufers der Hochrenaissance. Tatsächlich zeugt der Auftrag an Loyeux durchaus nicht von einer Neubewertung Pieros, wie man allzu bereitwillig angenommen hat. Ein Jahr vor der Konzeption des Kopienmuseums hebt Blanc den Maler aus Borgo Sansepolcro denn auch nur als Vorläufer, nicht aufgrund seiner eigenen Leistung hervor: "En somme, Piero della Francesca n'est, si l'on veut, qu'un précurseur, un ancêtre..."<sup>12</sup> Man spürt die akademische Gesinnung dieses Anhängers des Primats der Zeichnung: "Trente ans environ avant Léonard de Vinci et le Pérugin, il introduisit dans la peinture la géométrie, la perspective, l'harmonie des proportions et des nombres. . ."<sup>13</sup> Blanc zitiert Crowe und Cavalcaselles *New History of Painting in Italy*, worin Piero seine wenig gelungenen Inkarnatstöne und Physiognomien vorgeworfen werden.<sup>14</sup> Er lobt jedoch seine Verdienste um Proportion, Anatomie und Perspektive.<sup>15</sup> Doch entkräftet Blanc dadurch Crowes and Cavalcaselles Einschätzung keineswegs: "Il est d'autant plus

remarquable, le sentiment de grandeur qui caractérise les personnages de Piero della Francesca, que les choix des types et la recherche de la beauté n'y sont pour rien."<sup>16</sup>

Blanc verteidigte wissenschaftliche Prinzipien der Kunst und propagierte im Bereich des Helldunkel und der Farbe neue Kunst-Gesetze. Pieros Leistung hebt er vor allem vor diesem Hintergrund hervor: "Piero della Francesca n'avait trouvé que la vérité des ombres, il était réservé à Léonard d'en découvrir la poésie."<sup>17</sup> Blanc stellt auch klar, er habe die Kopien vor allem wegen des schlechten Erhaltungszustandes der Aretiner Fresken herstellen lassen. Der einflußreiche Akademiethoretiker hat das Studium von Pieros Werken jungen Künstlern gewiß nicht

4. Piero della Francesca, *San Girolamo*, Öl auf Tafel  
Staatliche Museen, Berlin





5. Paul Cézanne, *La Route et l'étang*, c. 1880–1890, Öl auf Leinwand  
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterloo

besonders angeraten; keine der Errungenschaften Pieros fänden sich nicht in späterer Malerei in höherer Perfektion.<sup>18</sup>

Auch Eugène Müntz, der Bibliothekar der École des Beaux-Arts und einer der einflussreichsten Erforscher italienischer Kunst, findet nicht viele Worte über den "réaliste Toscan." Nur in der gemalten Architektur habe dieser der Antike nachgeeifert; alles andere, auch das Dekor, bleibe in seiner Malerei zeitgebunden.<sup>19</sup> Der Vorwurf mittelalterlicher Formgesinnung hindert Müntz nicht, Piero wenige Jahre später zum Naturalisten zu erklären. "Observateur impeccable, sachant rendre avec une égale sûreté de main les moindres détails de la structure du corps humain et les jeux de lumière les plus fugitifs, l'artiste de Borgo San Sepolcro sacri-

fie à la recherche du naturalisme la beauté des types ou de l'ordonnance, la poésie de l'invention, la force dramatique." Wenn der Kunsthistoriker Piero seinen Platz zuweist, so ähneln die Argumente der zeitgenössischer Naturalismus-Kritik: "dans sa passion pour la netteté et la précision, il oublie que la mission de l'artiste consiste à élever l'esprit autant qu'à satisfaire l'œil par la fidélité de la reproduction. De là les traits vulgaires et choquants qui déparent bon nombre de ses compositions et qui obscurcissent trop souvent des beautés de premier ordre."<sup>20</sup>

Müntz' abschließendes Urteil ist noch zwiespältiger als das Blancs. Was später als hoheitsvoller Archaismus gefeiert wurde, erscheint diesem Bewunderer Raffaels als prosaische Naturkopie: "Si la passion et l'inspiration, si le culte de l'idéal lui ont manqué, en revanche sa peinture est profondément originale et attachante, grâce à l'absolue sincérité de ses observations et au charme qu'il a su donner à sa couleur. Mon regretté maître Charles Blanc ne s'est pas trompé lorsque, au moment de constituer le Musée des Copies, qu'on a pu voir un instant au Palais de l'Industrie, il a tenu à donner une place à Piero della Francesca au milieu de tant de peintres éminents."<sup>21</sup>

Um auf bedingungslose Verehrung für Piero zu treffen, müssen wir noch zwei Jahrzehnte warten. Über Pieros *Auferstehung* im Palazzo Municipale von Sansepolcro schreibt Adolfo Venturi 1911: "In quest'affresco le forme di Piero hanno tutta la pienezza, la plasticità, la grandiosità monumentale." Erst Venturi findet zum Grundton moderner Verehrung für Piero in seinem Lob der "semplicità arcaica unita alla piena cognizione dell'arte."<sup>22</sup>

### 3. "Moments of Spent Sensibility"—auf der Suche nach Pieros Größe

Der erste Aufsatz von Roberto Longhi über Piero dei Franceschi erschien 1914. Die Umwertung des "Vorläufers" Piero zu einem Künstler eigenen Rechts hatte Longhis Lehrer Adolfo Venturi vorbereitet. Doch erst Longhi bewirkte durch sein fortgesetztes Engagement, daß Pieros Werk dem Grundbestand abendländischer Kultur zugerechnet wird.<sup>23</sup> Longhi war dabei tief von seinen

Interessen für moderne Kunst angeregt. Im Jahre 1963 erinnerte er sich, Cézanne und Seurat hätten ihn bei der Neubewertung der plastischen Qualitäten von Seurats Werk geleitet: "La mia cultura moderna, associata sugli anni attorno al 1910, si fondava, sono costretto a ripeterlo ancora una volta, non già sul momento cubistico, né, tanto meno, su quello, ancora da venire, della 'metafisica,' ma sul momento del post-impressionismo ricostruttivo di Cézanne e di Seurat che, con la loro facoltà di sintesi tra la forma e il colore per via prospettica ('le tout mis en perspective' è già un detto che si può credere autentico di Cézanne), diedero entrambi il via non già alla confusione estetica degli ultimi cinquant'anni d'arte, ma almeno a una ricerca critica in grado di recuperare la storia di una grande idea poetica sorta nella prima metà del Quattrocento. Criticamente insomma, Piero è stato riscoperto da Cézanne e da Seurat (o da chi per loro) non già dal geniale rapsodo Picasso." Doch Longhis Erinnerung täuschte ihn in einem Punkt: Seurat war erst später in seinen Ideenkreis getreten.

Longhi war damals durch die Schriften des Kunstkritikers und Malers Ardengo Soffici über Cézanne und die Neo-Impressionisten beeinflusst. Soffici wollte dem Futurismus eine solide theoretische Grundlage verleihen.<sup>24</sup> In einem 1914 veröffentlichten Artikel über Boccionis Skulptur bekennt sich Longhi zu Sofficis Gedankenkreis: "Ho detto che la pittura per prima si è liberata dalla dissoluzione dell'impressionismo per procedere verso intenti che sono di natura strettamente plastica... devo supporre nel lettore una conoscenza, forse pure sommaria, di questa ch'è storia di ieri, così come da poco l'abbiamo delineata Soffici ed io, senza per ora doverci smentire."<sup>25</sup>

Cézanne wurde von Soffici in einem Artikel vom Juni 1908 als Vorbild einer neuen Kunst mediterranen Gleichmaßes gepriesen. Das Vokabular der Gefühlswelt des Novecento begegnet uns bereits, wenn Soffici den inneren Abstand Cézannes vom Impressionismus beschreibt: "E quel che mancava ad essi, sentì di averlo proprio trovato dentro di sé e intorno a sé, per le solitudini delle pendici e delle spiagge provenzali, inondate di sole o spazzate dai larghi venti del mediterraneo. Nelle ore so-



lenni della contemplazione, allorché lo spirito dell'uomo s'apre come una foglia per ricevere le ondate di simpatia materna emananti della natura, egli sentiva montare lento ad avvolgerlo tutto, come un'atmosfera tranquilla, quel medesimo senso di religiosità semplice e grave che aveva impregnato in altri tempi la sua anima attonita di bambino. Tutto in simili momenti appariva chiaro e omogeneo alla sua mente: non più cozzi di opinioni diverse, non più impressioni frammentarie; ma una visione compatta, genuina e libera...". Dann träumt Soffici schon 1908 von einer Kunst, die sowohl die Naturverbundenheit der Impressionisten als auch die Tradition des Tre- und des Quattrocento aufnehmen würde. Diese Synthese würde unzweifelhaft noch Größeres hervorbringen; sie solle das Werk italienischer Künstler sein. "Amante viscerato del genio della nostra razza, io non son di quelli che aspettano la luce dal nord; credo anzi—e la storia mi conforta in questo—che la luce—la vera—sia sempre sorta e sia ancor per sorgere di qui..."<sup>26</sup>

Sofficis Sehnsucht nach einer schmerz-

6. Ardengo Soffici, *Tramonto d'inverno (Al Concone)*, 1922, Öl auf Leinwand

Collezione Galleria Michaud, Firenze; Photo Archivio Soffici, Comune di Poggio a Caiano



7. Ardengo Soffici, *Strada*, 1925, Öl auf Leinwand  
Civica Galleria d'Arte Moderna,  
Milan

haft innerlichen und doch harmonischen Kunst wurde nicht durch Cézannes Werk entzündet. Wie ein Text von 1904 zeigt, hat sie ihren Ursprung in einer bereits jugendlichen Verwirrung über die gegenwärtigen ästhetischen Tendenzen. Zunächst mochte er sich überhaupt nicht mit irgendeiner aktuellen künstlerischen Strömung identifizieren und träumte von einer ganz neuen Epoche. "Après la Grèce et l'Italie du Rinascimento c'est la troisième Beauté que nous poursuivons. Beauté profonde, méditative et intérieure. Beauté sans appareil, sans draperies. Muscles qui se plient pour seconder des mouvements psychiques, étoffes qui enveloppent des passions, paysages qui s'harmonisent avec les battements du cœur . . . D'autres harmonies résonnent autour de nous; des harmonies douloureuses et crispées, ou sombrement et hermétiquement joyeuses qui ont besoin pour être saisies et communiées, d'autres instruments que la flûte primitive et d'autres matériaux que couleurs vives et lignes diligentes." Seine Heroen waren damals Arnold Böcklin, Giovanni Segantini und vor allem Pierre

Cécile Puvis de Chavannes. Der später so bewunderte Cézanne galt Soffici nur als unvollkommener Vorläufer einer neuen Tendenz.<sup>27</sup> Doch zwei Jahre später—vermutlich unter dem Effekt der Cézanne-Retrospektive im Salon d'Automne vom Oktober 1907—sah Soffici in Cézanne das Vorbild einer neuen italienischen Kunst, die dennoch ihren eigenen nationalen Errungenschaften treu bleiben sollte. Dem journalistischen Universalgelehrten Giovanni Papini schrieb er über Cézanne: "Senza contare che i pittori francesi sono da molto tempo i più grandi del mondo e qualche nome che ti dirò (come Gauguin e Cézanne—Denis ecc.—ma specialmente Cézanne) resterà gloriosamente e l'opera sua sarà come una base sulla quale i vigliacchi italiani dovrebbero costruire senza fine, perché in fondo l'opera di questi francesi ha solo il merito (enorme è vero) di pigliarci per il collo e tuffarci per forza nella freschezza delle cose naturali, semplicemente, profondamente come quella di Giotto e di Dante Dei eterni."<sup>28</sup> Vor dem Hintergrund der italienischen Kunstdiskussion war diese Aufwertung Cézannes durchaus eine bemerkenswerte Leistung. Der einflussreiche Kritiker Vittorio Pica hatte sich in einer 1908 erschienenen Monographie über den Impressionismus nur sehr beiläufig über Cézanne geäußert und dessen "bravura di lui nel dipingere, sia anche con qualche squilibrio formale, le frutta."<sup>29</sup>

Doch auch Soffici hat diese Sehnsucht nach einer italienischen Klassik auf der Grundlage des Impressionismus nicht als erster empfunden. Schon ein einflussreicher Begründer der italienischen Kritik zur ausländischen Moderne, Diego Martelli, hatte den Impressionismus mit Blick auf heilsame Wirkungen gedeutet, die er für die italienische Malerei haben würde. Freund der Macchiaioli und der Impressionisten, lobte Martelli neben anderen Primitiven wie Giotto und Paolo Uccello auch Piero della Francesca.<sup>30</sup> Im Jahre 1892 hielt er wahrscheinlich im *Circolo artistico fiorentino* einen Vortrag über Giotto, Fra Angelico, Masaccio, dann über Piero, schließlich über Benozzo Gozzoli, Sandro Botticelli und Domenico Ghirlandaio. Martellis Lob von Pieros Doppelportraits Federico da Montefeltres und seiner Frau Battista Sforza in den Uffizien ist durchaus durch die Freilicht-



8. Carlo Carrà, *Autunno in Toscana (Il Pagliaio)*, 1927, Öl auf Leinwand  
Privatbesitz; Photo Massimo Carrà

malerei beeinflusst: "Ora questa potenza di mettere di contro alla luce una figura, di farne vedere tutti i dettagli, non forzando oltremodo né troppo caricando le tinte e nello stesso tempo facendola risaltare su un cielo immensamente chiaro, e in un paese chiarissimo, è opera precisamente di grande artista e di grande coloritore."<sup>31</sup>

Überhaupt treffen Martellis Bemerkungen über die Malerei vor der Hochrenaissance im Tonfall oft seine Kritik zu zeitgenössischen Künstlern. Eine sich gleichbleibende Natur fand er im Werk der Macchiaioli, und die sich zyklisch wiederholende, dabei plastisch-statische Landschaft im Werk der Macchiaioli zeugt in seinen Beschreibungen von Sehnsucht nach Bleibendem. Selbst in die flüchtigen Landschaftsausschnitte der Impressionisten, die in den siebziger Jahren noch vom modernen Vorstadtleben geprägt waren, deutete Martelli vor allem das Licht als konstantes Element hinein. Den Künstlern der Zukunft "veri e propri *Impressionisti*, . . .

l'alba dell'avvenire," wäre die Modernität nicht mehr das Hauptanliegen. "Tutta la grande pittura antica non è che luce, sempre e non invano cercata."<sup>32</sup>

In Sofficis Schriften findet sich der von Longhi 1963 genannte Hintergrund im Post-Impressionismus, durch den er zu seinem ersten Text über Piero inspiriert wurde. Wenn er den umbrischen Künstler zu einem Gründer nicht nur der Renaissance, sondern zu einem Katalysator für den italienischen Geist in der Kunst umdeutete, so folgte er damit einem von Soffici fünf Jahre zuvor entworfenen Programm (Abb. 4-7). Mit Vasaris Grundidee, die Renaissance sei vor allem ein Weg zur naturalistischen Wirklichkeitserfassung gewesen, ist diese Deutung nicht mehr zu vereinbaren. Longhi wirft Jakob Burckhardt vor, Vasari in diesem Punkt zu bereitwillig gefolgt zu sein. Stattdessen hebt er die das plastische Bildgeschehen vereinheitlichende Funktion etwa der Zentralperspektive hervor: "La corrente prospettica è stata . . .

condannata come tendenza, peggio che naturalistica, scientifica. Eppure non è così. Si può anzi dimostrare ch'essa è l'elemento più astrattamente idealistico che fosse fino allora apparso nell'arte." In einer revolutionären Analyse der Perspektive als Mittel bildnerischer Farb- und Formsynthese gelangt Longhi zu dem Schluß: "Come sensazione lirica questa resa prospettica doveva esaltare e raffinare le nostre intuizioni di chiarezza di rapporti spaziali armonicamente raggiati." Sprachgewaltig erfaßt Longhi den Dienst tiefenräumlicher Ordnung an der Farbe: "Il grande merito di Piero fu infine quello di comprendere che era necessario arginare il serpeggiamento funzionale entro inesorabili tubature prospettiche, perché, regolarmente irrigate, fiorissero ad un tempo le vaste praterie del colore." Liest man zwischen den Zeilen, so hat Piero nach Longhis Auffassung die neu verwendeten bildnerischen Sprachmittel nicht nur den Meistern der Hochrenaissance zur Verfügung gestellt: "Egli offriva a chi volesse svilupparlo per nuove attuazioni il risultato complesso del sintetismo prospettico di forma-colore." Longhis Analyse der in sich ruhenden Farbharmonie zeugt von der Kenntnis farbtheoretischer Debatten im Kreis der Neo-Impressionisten.<sup>33</sup> "Da lui insomma la creazione del colorismo come armonia calda e solare di toni contrapposti e di gamma totale, espansi sulle vaste superfici di un riposo coloristico non più raggiunto." Da er seine bildnerische Sprache zur Vollendung entwickelt habe, konnte Piero seine eigene Zeit in vielfältiger Weise beeinflussen, ohne wirkliche Nachfolger zu haben. Pieros Mythos, wie er hier von Longhi konstruiert wird, ähnelt in dieser Hinsicht dem wenig später entstehenden Mythos Seurats: "Si dovrebbe realmente concludere, e sarebbe conclusione tragica, che lo stile di Piero dopo essere arrivato alla pura forma e al puro colore, si disperse assorbito nel sottosuolo di altre fondazioni deteriori."<sup>34</sup>

Die von Soffici erträumte Synthese mediterraner Tradition und formaler Errungenschaften der französischen Moderne bereicherte Longhi also vor allem um die Deutung der Perspektive als Mittel der Bildsynthese. Diese Idee konnte nur im Umkreis der Debatte um futuristische Versuche immer neuer Synthesen von zeitlich aus-

einanderliegenden, plastisch-dynamischen Erfahrungen aufkommen. Die formalistische Analyse brachte Longhi jedoch mit einer tieferen Deutung zusammen, die er Bernard Berenson verdankt.<sup>35</sup> Dieser hatte Piero schon 1909 vorsichtig und im unspektakulären Zusammenhang eines Buches über die mittelitalienische Malerei als überragenden Künstler beurteilt: "He is hardly inferior to Giotto and Masaccio in feeling for tactile values; in communicating values of force, he is the rival of Donatello; he was perhaps the first to use effects of light for their direct tonic or subduing and soothing qualities; and finally, judged as an illustrator, it may be questioned whether another painter has ever presented a world more complete and convincing, has ever had an ideal more majestic, or even endowed things with more heroic significance." Von den üblichen Kritiken nimmt Berenson vor allem die an der mangelnden Bilderzählung nicht mehr auf. Zwar schränkt auch er sein Lob noch ein: "Now and again such as are always on the outlook for their favorite type of beauty, will receive shocks from certain of Piero's men and women. Others still may find him too impersonal, too impassive." Die Vorteile des unpersönlichen Charakters der Figuren lägen darin, daß der Betrachter nicht mehr abgelenkt werde von anderen künstlerischen Werten und ohne die Brechung durch Emotionen eine "wahrere" Szene präsentiert bekomme (Abb. 1). Doch dann kommt Berenson zum Kern: Er erlebt die Figuren bei Piero als mit höheren seelischen Kräften ausgestattet. "As ardently as we love those beings who react to things by the measure and in the quality that we ourselves react to them, so, in other moods, in moments of spent sensibility, we no less eagerly love those other beings or objects which, though we endow them with a splendid and kindred personality, yet do not react at all to things that almost overpower us. Taking it for granted that they are no less sensitive than we are, and seeing that they are not moved at all where perhaps we should be overwhelmed, we ascribe to them the calm and majesty of heroes; and as we more than half become the things we admire, we also, for a moment too brief, are heroes." Die Gestalten Pieros sind plötzlich mit übermenschlichem Gleichmut begnadet.

Über die "other moods," die "moments of spent sensibility," denkt Berenson nicht weiter nach, und so fällt ihm nicht auf, daß der bewunderte Heroismus in seiner Beschreibung gerade die Verdrängung des Gefühls, sein Scheitern, seine Enttäuschung spiegelt.<sup>36</sup>

Longhi bringt solche Ideen mit einer weitverzweigten formalen Analyse zusammen, die scheinbar im Vordergrund stehen sollte. Sein Lehrer an der scuola di perfezionamento in Rom, Adolfo Venturi, faßt acht Jahre nach dem Erscheinen von Longhis spektakulärem Artikel die Ideen seines Schülers zusammen: "La composizione, dove le forme sono architettonicamente coordinate secondo un sistema di piani convergenti a un centro prospettico, porta con sè la possibilità di un accostamento di colori in larghe regolari zone, ignota al colorismo gotico per il sopravvento dell'arabesco lineare, ignota alla corrente fiorentina massiccia per il sopravvento del chiaroscuro, e più tardi, alla corrente che deriva da Andrea del Castagno per lo sviluppo della linea energica, a danno del colore. L'architettura rigorosa dello spazio porta con sè l'astratta regolarità della forma, l'assorbimento dei singoli tipi in un tipo unico, l'arresto del movimento e della vita, il supremo equilibrio del gesto . . . Ne deriva, alle composizioni e alle figure di Piero, una semplicità schematica, divinamente arcaica . . . La figura umana, abbarbicata al suolo dai suoi larghi piedistalli, come gli alberi dalle loro radici, vive silenziosa nel grande silenzio del paese, dove l'acqua non scorre, le ombre non si muovono, l'aria torrida ferma il respiro delle cose." Mittelmeerisch ist diese Vision, wie die Cézannes, durch den Licht- und Formenrhythmus, schließlich durch die "tonalità generale creata dalla diffusa luce meridiana, che smorza ogni urto e conduce a un accordo calmo di colore, come l'architettura spaziale alla regolarità cristallina dello stamppo entro cui si modellan le forme."<sup>37</sup>

#### 4. Piero und Seurat in Italien

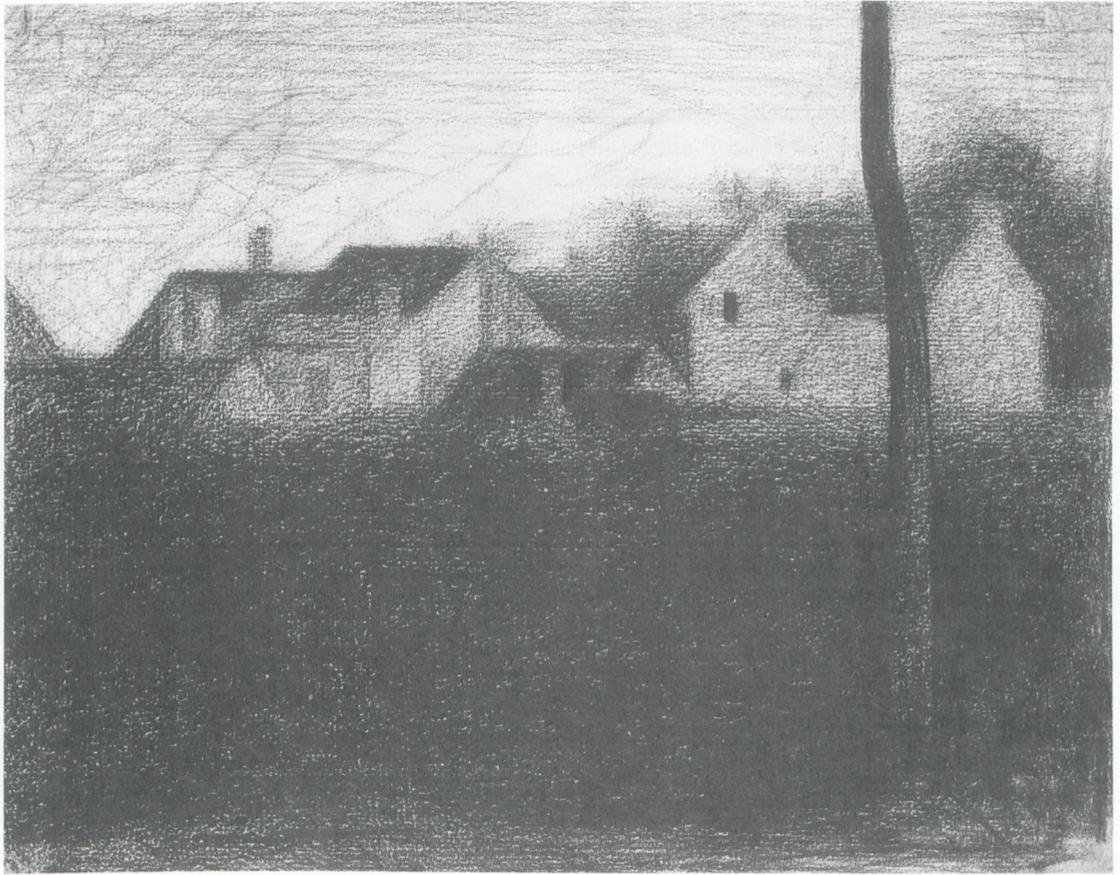
Unter allen italienischen Künstlern versuchte niemand so vehement wie Gino Severini eine Neo-Renaissance in der Malerei.<sup>38</sup> In einem Stil, dem ein genaues Verständnis der Perspektive der menschlichen Figur zugrundelag, malte er im Jahre

1916 die klassischen Themen der Intimität: Auf ein Porträt seiner Frau Jeanne Fort (*Jeanne*, 1916, Rom, Privatbesitz) folgte eine Darstellung mit ihrem Sohn, eine säkularisierte Madonna (*Maternità*, 1916) (Abb. 2). Die Melancholie in Jeannes Zügen zeugt in dieser gewollt zeitlosen Darstellung nur durch Verdrängung von den schrecklichen Kriegseignissen: Severini zog sich zurück auf Mutterschaft, Werden und Vergehen. Kaum ein Jahr zuvor hatte er in futuristischen Gemälden die französische und italienische Kriegführung verherrlicht.<sup>39</sup>

Fünf Jahre später versuchte Severini, seinen neuen, auf perspektivisch-geometrischer Konstruktion beruhenden Stil als Versuch einer neuen Renaissance zu rechtfertigen (Abb. 3). Er ging damit auf einen ebenso moralischen wie stilistischen Verfall der Malerei seiner Zeit ein. Der Verfall wissenschaftlicher Grundlagen der Malerei wird zum Symbol für einen ethischen Verlust. "Les causes peuvent se résumer en quelques mots: Les artistes de notre époque ne savent pas se servir du compas, du rapporteur et des nombres. Depuis la Renaissance Italienne, les lois constructives sont graduellement rentrées dans l'oubli. En France le dernier peintre qui les a héritées des Italiens et consciencieusement appliquées, est Poussin. Après lui on se sert de quelques règles générales, mais de plus en plus on s'éloigne de la conception de l'esprit et on se rapproche de la nature ou, pour être précis, de l'aspect extérieur de la nature. On confond la Vie et l'Art, on devient d'une habilité monstrueuse, on cherche à susciter l'admiration par la *surprise* et non par la pure beauté des formes de l'esprit."<sup>40</sup> Wissenschaft in der Malerei wird nicht mehr, wie in der Tradition des Neo-Impressionismus und des Futurismus, als stets wieder in Frage gestellter Erfahrungsschatz und Fortschrittsgarant verstanden, sondern als Rückhalt ewiger Seinsgesetze: "L'Art ce n'est que la Science humanisée . . . L'art doit se développer à côté de la Science; ces deux manifestations humaines sont inséparables l'une de l'autre, et toutes les deux du principe unique et religieux qui est le commencement du Tout."<sup>41</sup>

Severini kehrt zurück zu einem Idealismus, der die Kunst in überzeitlichem, auch naturkundlich vermitteltem Wissen zu begründen trachtet. Mit einer Auffassung

9. Georges Seurat, *Maisons*,  
c. 1881/1882, Conté-Kreide  
Metropolitan Museum of Art, New  
York, Bequest of Walter C. Baker



Cézannes als mediterranem Klassiker war dies nicht mehr zu vereinen. Daher wandte Severini sich von Cézanne ab und begründete damit eine im folgenden Jahrzehnt einflussreiche Tendenz. Ohne Seurat zu erwähnen, bereitete er einer konservativen Bewunderung des pointillistischen Künstlers dennoch den Weg. In seinem Luca Pacioli und damit auch Piero verpflichteten Buch sah Severini die Mathematik als Weg zu einer klassischen Reform in der Kunst. "J'ai cru comme tout le monde à la 'tendance classique' de Cézanne; mais maintenant que je vois clair dans l'origine sensorielle de ses 'intentions,' je ne puis plus croire à un homme qui veut faire 'du Poussin sur nature', qui veut 'redevenir classique par la nature, c'est-à-dire par la sensation.'"42

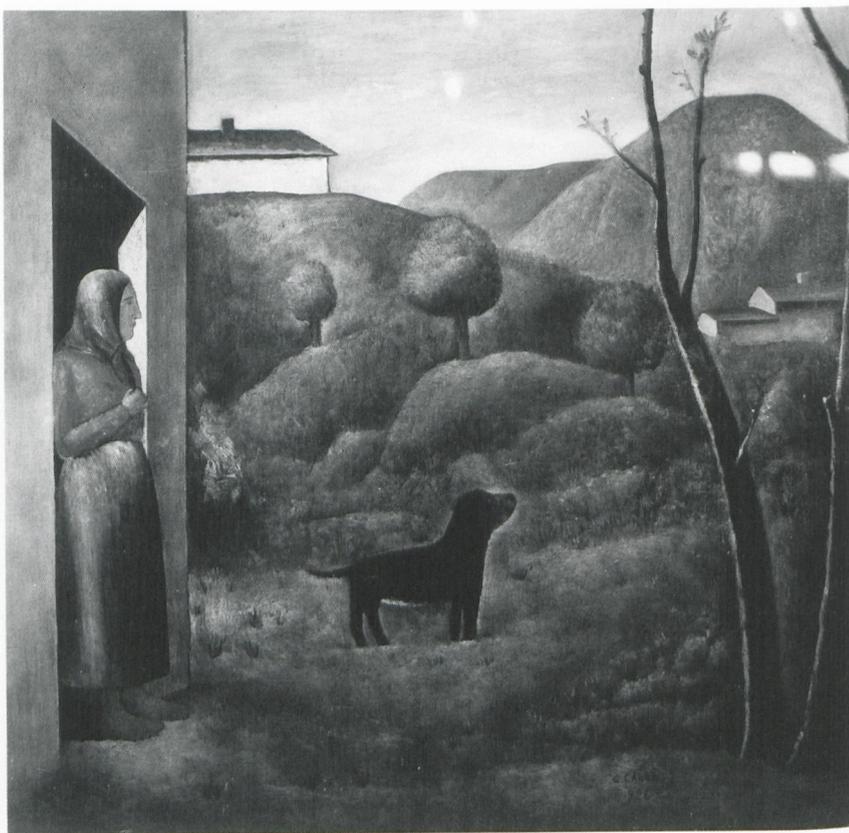
Während Soffici bereits Cézannes Werk (Abb. 5) als das Ende einer im Impressionismus kulminierenden Auflösungs-tendenz galt, setzt sich für Severini dieser Mangel an bildnerischer Synthese bis in den Kubismus hinein fort. "Je crois sincèrement que le cubisme . . . tout en étant . . . à la base

du mouvement du nouveau classicisme qui se prépare, est néanmoins encore aujourd'hui à la dernière étape de l'impressionnisme."<sup>43</sup> Eine neue Beherrschung der Natur in der Kunst stand für eine gewandelte Lebenseinstellung, in der Geistigkeit wieder die Herrschaft über die geschichtlichen Verhältnisse übernehmen sollte. Die Kehrtwende eines Künstlers, dessen Bilder der Vorkriegsjahre die Massen auf Pariser Boulevards und in öffentlichen Tanzbars gefeiert hatten, kann deutlicher nicht ausfallen.<sup>44</sup> Immer wieder vertritt stilistische Strenge für den konservativ gewordenen Severini auch soziale Ordnung: "si nous savons faire mutuellement le sacrifice de notre orgueil, nous pouvons préparer par notre art une société bien meilleure que celle où nous vivons."<sup>45</sup>

Wie Longhi hebt auch Severini Seurat als Vorbild dieses Wertewandels erst im nachhinein, in seiner im Jahre 1946 erschienenen Autobiographie, hervor: "Secondo me, era stato Seurat, prima e meglio degli altri, a stabilire un equilibrio tra soggetto, compo-

sizione, e tecnica." Zwar interessierte sich Severini schon 1906 bei seiner Ankunft in Paris für Seurats Werk. Wie sein römischer Lehrer Giacomo Balla schätzte er den pointillistischen Maler aber vor allem als Begründer der divisionistischen Technik. Tatsächlich lehnte sich Severini damals viel enger an französische Techniken der Farbzerlegung an als irgendeiner seiner Freunde, wie etwa Umberto Boccioni, die kurze Zeit darauf zum Futurismus gelangten. "Fui un po' meravigliato, arrivando a Parigi, di constatare che Seurat non aveva, nel giudizio dei pittori, il posto che meritava; essi preferivano Cézanne, il quale ebbe, anche lui, intenzioni di ordine compositivo e di mestiere, ma cercava l'esempio nel passato." Eine erst in den zwanziger Jahren gewonnene Interpretation Seurats im Sinne einer modernen, archaischen Klassik überlagert in Severinis Tagebüchern seine ursprüngliche Einschätzung des Begründers wissenschaftlicher Malerei. Im zweiten Teil seiner Autobiographie, der ebenfalls zwischen 1943 und 1946 verfaßt wurde, berichtet Severini von einem Streit mit Bernard über Seurat. Bernard wollte den Pointillisten nicht neben Cézanne und van Gogh als Begründer eines modernen Klassizismus gelten lassen. Severini bekennt: "Per mio conto io prendevo sempre come punto di partenza il neo-impressionismo e Seurat come maestro; per me l'idea di classicità, oltre che da Cézanne, era rappresentata brillantemente da Seurat e continuava a lavorare in quel senso, intendevo cioè portare nella linea e nella forma lo spirito scientifico che i neo-impressionisti avevano portato nel colore."<sup>46</sup>

Severinis Wende zu einem "lateinischen" Klassizismus ist nur ein besonders hervortretendes Zeugnis einer Rückwendung zu romanischen Kulturwerten, die viele—vor allem ausländische—Künstler im Paris der Kriegsjahre vollzogen. Der allzu theoretisch begründete Kubismus wurde, wie Kenneth Silver beispielhaft gezeigt hat, von vielen als Zeugnis germanischen Kulturimports mißverstanden. In der erneuten Besinnung auf klassische Werte, mit denen sich das französische Kulturempfinden seit jeher besonders identifiziert hatte, spricht sich jedoch nur selten politischer Opportunismus aus. Kenneth Silver hat die sozialpsychologischen Motive der Kehrtwende vor dem



Hintergrund der privaten Lebenssituation von Malern wie Picasso oder Matisse, Robert Delaunay, Albert Gleizes oder Jean Metzinger, Juan Gris oder Severini nachvollziehbar gemacht oder in einer Reihe aussagekräftiger Werke verfolgt.<sup>47</sup> Die konservative Verdrängung sozialer und politischer Unterschiede zugunsten der alle einenden Verteidigung entsprach der Stimmung der Künstler. Die jüngeren, männlichen Ausländer fühlten sich zudem genötigt, ihre Existenz in einer Nation zu rechtfertigen, in der alle Gleichaltrigen Soldaten waren. Nach dem Krieg wurde die Fiktion der politisch geeinten Nation für das Ziel des Wiederaufbaus weiterbemüht. Das politische Klima war bis 1926 konservativ. Angesichts sich vertiefender sozialer Mißstände wurde die Vorstellung vorwaltender Einigkeit mehr und mehr zur Ideologie.

In Italien vollzog sich während des Krieges eine in mancher Hinsicht analoge Entwicklung in der Kunst wie in ihrem politischen Hintergrund. (Es wäre lohnend, sie kunsthistorisch unter dem Aspekt der Kriegserfahrung im Vergleich zu Frankreich zu untersuchen.) Die ideologischen Erschüt-

10. Carlo Carrà, *L'attesa*, 1926, Öl auf Leinwand  
Privatbesitz, Photo Massimo Carrà

terungen auf der von Kriegshetze, erschöpftem Liberalismus und überzogener Hoffnung auf Kriegsgewinne geprägten Apenninenhalbinsel waren ohne Zweifel noch radikaler; auch die Künstler vollzogen grundsätzlichere Kehrtwendungen. Das Spektrum vom kampfeslustigen Irredentismus oder Futurismus zu tiefer Abkehr von der aktuellen Welt war während und nach dem Krieg noch weiter gespannt. Sehnsüchte nach einer zugleich modernen, triumphierenden und statisch konservativen Gesellschaft äußerten sich in zahlreichen Varianten, die man nicht unterschiedslos einer unterschwellig zum Faschismus führenden Weltanschauung zuordnen darf.

In den Schriften Carlo Carràs kam die Bewunderung für Piero und andere "Primitive" mit der für Seurat zusammen. Sein Werk ist der gültigste Ausdruck einer konservativen, bewußt archaisierenden Kunst in Italien (Abb. 8, 10). Vor ihrem Hintergrund erschienen sowohl Piero als auch der nur gelegentlich mit Interesse betrachtete Seurat in einem anderen Licht.<sup>48</sup> Carràs Beurteilung Pieros in der Chronologie seiner Schriften ist aufschlußreich. Doch erst im Zusammenhang mit seinem Werk wird eine immer noch wirksame Betrachtung Pieros erlebbar. Im Jahre 1921 verlangte Carrà, junge Künstler sollten sich vom Naturalismus und Sensualismus des 16. Jahrhunderts befreien, um zu den Werten früherer Kunst zurückzufinden: "Perciò più che alla pittura secentesca o settecentesca, meglio è, a parer nostro, richiamarli a Giotto, a Pier della Francesca e magari a Simon Martini."<sup>49</sup>

Auch Soffici erschien eine Synthese der Erfahrungen der Avantgarde mit klassischen Werten bald nur in einer reduzierten Kunstsprache möglich (Abb. 6, 7). Stilisierung erscheint als der Preis, um den sich die Massengesellschaft und ihre Pluralität verdrängen lassen. Ende der zwanziger Jahre deutete Soffici die futuristische Bewegung und Carràs *pittura metafisica* als bloße Vorbereitungszeit. Der Malerfreund habe sich damals nur auf bestimmte Formwerte konzentriert, die ewigen Leidenschaften der Kunst aber vernachlässigt. "C'era poi quella rinuncia al semplice incanto della natura visibile, ai chiari spettacoli del mondo fenomenale, alla serena dolcezza o alla fiera tragicità di tutte quelle cose che hanno sem-

pre blandito o agitato la fantasia umana e che gli uomini amano veder fissate e perpetuate sinteticamente col magistero di uno stile geniale." Nun gehe es Carrà um "insegnamenti futuristici fusi con quelli tradizionali nel crogiuolo del suo spirito volto all'assoluto plastico." Die Rückkehr zu einer Realität, deren Elemente "limpidissimi nella loro schematicità" seien, habe erst die Rückwendung auf die eigene Tradition ermöglicht.<sup>50</sup>

Carrà und Soffici, herausragend "fra i rarissimi eredi di una tradizione nazionale," wurden 1930 in einem der gemeinsamen Leistung gewidmeten Buch unter faschistischen Vorzeichen gewürdigt. Vor dem Hintergrund einer politischen Kulturdebatte kämpft der Verfasser zugleich gegen einen kleinbürgerlichen Regionalismus, der im Namen faschistischer Kultur aufträte, wie gegen Tendenzen, einen akademischen, nationalen Einheitsgeschmack auf Raffael zu begründen. Mit anmaßender Emotionalität erklärt er die Frage zur Gefühlsangelegenheit. "Soltanto pochi uomini, eredi di una tradizione che sopravvive all'indolenza ed alla viltà delle plebi, foggiano una coscienza italiana che trionferà con la Rivoluzione Fascista, nello stesso solco del Risorgimento." Die Elite definiert sich und ihren Stil selbst; ohne Argumente setzt sie ihre Moral, die "generosità degli uomini di azione" gegen die "rettorica degli avvocati . . . . Con questi concetti, accanto a Carrà e a Soffici, riprendiamo a un secolo dalla prima rivoluzione moderna, la polemica dei giovani per l'arte europea in Italia."<sup>51</sup>

Carrà und Soffici nahmen spätestens seit Mitte der zwanziger Jahre einen wichtigen Platz in der Kulturdebatte um den Faschismus ein.<sup>52</sup> Sie wandten sich gegen eine staatliche Agitationskunst im Sinne des *Secondo Futurismo*, aber auch gegen reaktionäre, die Moderne überspringende Tendenzen. Statt neo-römischer Triumphe wünschten sie eine freie, regionale Kultur, die dem traditionellen toskanischen Elitebewußtsein entgegenkam. Zweifellos waren sie und ihr Werk sehr früh im Sinne des Faschismus wirksam. Doch nach Ende des terroristischen *squadrisimo* gehörten sie wohl eher auf die Seite des intellektuellen, auf konservativen Ausgleich bedachten Faschismus des parlamentarisch taktieren-



11. Paul Cézanne, *Les petites maisons à Auvers*, c. 1873–1874, Öl auf Leinwand

Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Annie Swan Coburn

den "pacificatore" Mussolini. Auch Lionello Venturi, Erforscher des "gusto dei primitivi," hing damals dem Faschismus an; 1925 unterschrieb er das "manifesto degli intellettuali fascisti."<sup>53</sup> Wenige Wochen nachdem Mussolini im Oktober 1922 nach einem geschickten Wechselspiel von Drohung eines Wiederauflebens des Bandenterrors und dem Angebot zu dessen bürgerlicher Befriedung zum Premierminister ernannt worden war, schrieb Carrà dem Freund nach Poggio a Caiano: "Passando alla situazione politica, ti dirò che qui a Milano circolava, nei giorni della preformazione del ministero Mussolini, il tuo nome come probabile Sottosegretario alle belle arti. Io, ci ho creduto un poco, e ne provai una certa delusione quando vidi che tu non eri nella lista del nuovo ministero." Am 7. Juli 1925 schreibt Soffici Carrà aus Anlaß des Ankaufs zweier Werke des Freundes durch Mussolini: "Sarebbe ottima cosa che sbarazzandosi sempre più di tutti i cretini che gli gravitano futuristicamente o passatisticamente intorno, da Tato a Brasini, egli desse ogni tanto prova di certo gusto artistico, anche, che non gli farebbe male neanche da un punto di

vista politico."<sup>54</sup> Zweifellos hatten Soffici und Carrà zu vielen ihrer Ansichten vor 1921–1922 gefunden, der Zeit des frühen faschistischen Terrors.<sup>55</sup> Wenn sich der anti-intellektuelle Zug ihres Werkes hernach akzentuierte, so mag man das durchaus als Einschwenken auf ein bestimmtes faschistisches Kulturverständnis sehen. Die Rhetorik konservativer, faschistischer Künstler aus dem Kreis um die Gruppe "Novecento" war jedoch dem Gedankenkreis nichtfaschistischer Kritiker oft verwandt.

Carrà hatte im Jahre 1927 Longhis Buch über Piero della Francesca mit wärmstem Enthusiasmus begrüßt. Vergessen waren Polemiken des Jahres 1920, als der Künstler den Kunsthistoriker einer übertriebenen Rationalisierung der Kunst bezichtigt hatte. "Ma dove Piero raggiunge il massimo delle sue potenze pittoriche è nel famoso *Sogno di Costantino* definito dal nostro critico la pittura forse più inaspettata di ogni tempo italiano: 'Un'opera dove il fiabesco notturnale del gotico collima col classicismo del Rembrandt, e, persino, con la pesatura pulviscolare del Seurat.'"<sup>56</sup>

In einem 1945 veröffentlichten Text

besteht Carrà auf der Bedeutung Pieros für die Anfänge der *pittura metafisica*. Nicht eine kränkliche Neigung zu eigensinniger Mystik habe ihn in diesen schweren Kriegszeiten geleitet. Vielmehr habe er nach Harmonie zwischen Geist und Wahrnehmung gesucht. "A due grandi artisti del passato, Paolo Uccello e Piero della Francesca, io mi riferivo spesso negli scritti che andavo pubblicando, portandoli quali numi tutelari della nuova arte. La ricerca di un vero poetico e vero metafisico voleva per me significare però indirizzare l'arte a una particolare facoltà tutta attuale e moderna che tenesse conto del giusto rapporto fra realtà e intelletto, rapporto che fu sempre con modi diversi essenziale nella pittura italiana delle buone epoche."<sup>57</sup>

Longhi unterstützte Carràs Vorstellungen und zögerte nicht, auch öffentlich dazu zu stehen. Im Jahre 1945 erschien eine populäre Monographie über Carrà aus seiner Feder. Darin zieht er den Freund gegenüber seinem Rivalen Giorgio de Chirico vor—wegen des

italienischen Charakters seiner Kunst: "Destinato a servire le ragioni proprie della pittura, e assai più convinto che non il de Chirico della portata spirituale insita nelle forme italiane, egli ci presentava in questi anni una serie di acrostici sibillini, che trovano tuttavia in sé stessi la forza della soluzione. Si può narrare un quadro di de Chirico; ma in Carrà la favola, meglio che dalle intitolazioni ambigue, si sprema proprio dagli incastrati dei colori fulgidi e torvi, dall'infeltrirsi magico degli'impasti, dai duri incontri degli spazi segmentati entro le comerelle primitive."<sup>58</sup> Seurat, Piero, Cézanne sind Longhis Bezugspunkte, um die malerische Poesie seines Freundes zu erfassen. "E . . . il nome di Seurat che, dopo quello di Cézanne, riaffiora con più insistenza a proposito del nostro pittore. . . . In effetto, al pari di Cézanne e di Seurat, anche Carrà . . . è un 'solidificatore dell'impressionismo,' un dominatore del vecchio 'motivo,' un ricostruttore del linguaggio pittorico . . . mentre Seurat dopo aver calibrato e rettificato

12. Paul Cézanne, *Maison en Provence*, c. 1885, Öl auf Leinwand

Indianapolis Museum of Art, Gift of Mrs. James W. Fesler in memory of Daniel W. and Elizabeth C. Marmon



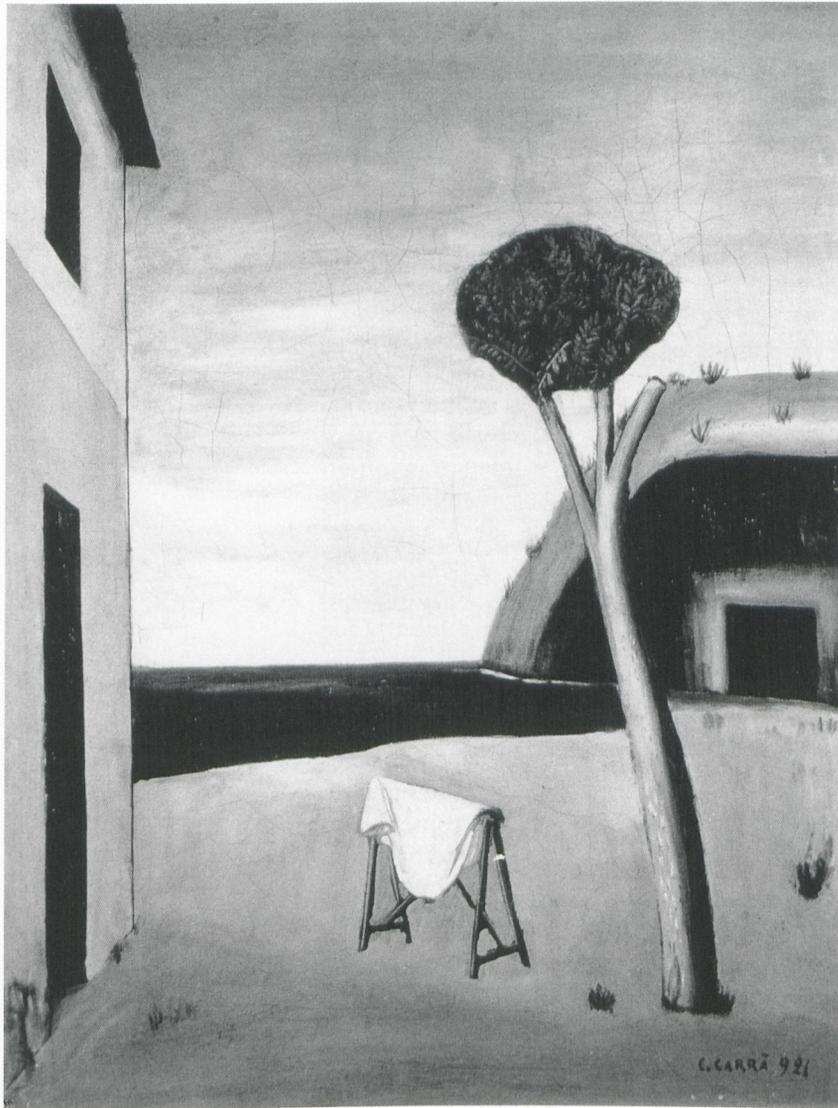


13. Georges Seurat,  
*L'Hospice et le phare*,  
 Honfleur, 1886,  
 Öl auf Leinwand  
 National Gallery of Art,  
 Washington, Collection of  
 Mr. and Mrs. Paul Mellon

volumi e spazi come un Piero rinato, l'imbotta poi di polvere da sparo versicolore, di cruschello 'divisionistico,' di grana litografica, e cade, sia pur da grande, in un esanime scientismo; Carrà s'apre una strada diversa e rifiutandosi di riassumere quei precedenti come sufficienza di tecnica sistematica, li riscopre poeticamente come brani, giunture ed accenti da comporre in un canto che ha da trovare il suo tono in una inclinazione dell'animo."<sup>59</sup>

Diese Äußerungen sind Meilensteine auf einem künstlerischen Weg, der in Carràs Briefwechsel mit Ardengo Soffici detailliert über die Jahre verfolgt werden kann. Immer wieder ist von den "Primitiven," von der Tradition, aber auch von Cézanne, den Impressionisten und den Kubisten die Rede. In Carràs Werk hat die skizzierte gedankliche Entwicklung tiefe Spuren hinterlassen. Magisch wirkt sein Werk auch nach der metaphysischen Phase durch die Rückführung der Welt auf Bilder, die einem elementaren, gedanklichen Konzept von Häu-

sern, Bäumen, Booten oder Menschen zu entsprechen scheinen (Abb. 10, 14). Wie Cézanne betont Carrà die orthogonale Bildgestalt. Doch wird die Bildgeometrie nicht, wie bei Cézanne, als vorgegebenes Ordnungsschema spürbar, dem die beobachtete Welt mühsam und subtil anverwandelt wird (Abb. 11, 12). Auch die Farben arrangieren sich nicht, wie bei Cézanne, in subtilen Kontrasten, deren Plastizität sich das Auge erst durch das Eindringen in Farb- und Lichtgefüge erschließt. Zwar zwingt Carrà wie Cézanne die Form in einen orthogonalen Rhythmus. Er vereinfacht sie jedoch soweit, daß die Reduzierung der Gestalt auf ein einfaches, geometrisches Formverständnis als abgeschlossen erscheint, die Anverwandlung der Natur an vorgegebene Farb- und Form-Kategorien, also nicht als dynamischer Prozeß erfahren wird. Auch präsentieren sich die Farbfelder als pastoses, festes Flächengefüge. Die Zweidimensionalität der Leinwand wird durch eine Art von Parallelperspektive betont, bei der auch die



14. Carlo Carrà, *Il pino sul mare*, 1921, Öl auf Leinwand  
Photo Massimo Carrà

in die Tiefe fluchtenden Linien sozusagen in die Bildfläche hineingezwungen werden, um das orthogonale Gefüge nicht zu unterbrechen. Wenn diese Strategie des Bildaufbaus im Gegensatz zu Pieros Perspektivik steht, wie sie Venturi und Longhi lobten, so finden sich im Werk Seurats bemerkenswerte Parallelen (Abb. 13, 14). Die Einfachheit der Komposition, die ihren Rhythmus wie selbstverständlich vom rahmenden Bildgeviert bezieht, und das Zusammentreffen schwerer und doch zarter Farben mit einer fast naiven Konzeptualisierung landschaftlicher Volumina scheinen weniger bekannten Meisterwerken des frühen Seurat verpflichtet. Doch auch unter den späteren Landschaften Seurats finden sich Werke, bei

denen die Erscheinung der Dinge in einer Art kindlicher Vorstellung nur ihren Begriff einlösen (Abb. 13). Dabei vereinsamen die Dinge durch ihr beziehungsloses Nebeneinander—und durch die Abwesenheit des Menschen, deren Ambiente sie üblicherweise formen.

Carrà übernimmt vieles von dieser Gestaltung in seinen dörflichen Ambientes. Doch verleiht er der stets bewohnten Landschaft eine archaische Gestalt, als ob sie eine uralte mediterrane Kultur von jeher so gewollt und gestaltet hätte. Trotz dieser wärmeren, konservativen Sehnsucht spüren wir bei Carrà die Entfremdung von Begriff und Anschauung, gerade weil seine Bilder unser anschauliches Wissen mit der einfachen Geste einer Regression unterschreiten. Fremd sind auch diese Lebensräume: Warum umfassen sie uns nicht wie selbstverständlich? Sie scheinen doch das Wenige, was wir brauchen, bereitzuhalten. Die Reduzierung der täglichen Lebenswelt auf archaische Dinge objektiviert den Lebensbedarf, der durch diese Dinge gedeckt wird. Sie fordert zugleich zu einer konsumfeindlichen Bescheidung der Subsistenzbedürfnisse auf das von jeher Notwendige auf. Die Überflutung an Anreizen durch die industrielle Warenwelt verdrängt Carrà in rätselhaft-kindlicher Regression.

Bei Piero della Francesca hatte Longhi vor allem die Zentralperspektive als Medium bildnerischer Synthese hervorgehoben. Wenn nun Carrà und andere Künstler, die sich gerade von der traditionellen Tiefenräumlichkeit abkehrten, Piero bewunderten, so galt ihre Verehrung vor allem der Klarheit der Bildauffassung. Nicht die Perspektive übernimmt Carrà, sondern die Einfachheit der Wirklichkeitserfassung gemäß einem einmal akzeptierten System. Eine naive Direktheit der Übersetzung von konzeptuell Gewußtem in Sichtbarkeit hatte das 19. Jahrhundert in Pieros Werk gesehen und es daraufhin abgewertet. Die moderne Kunstgeschichte hat gerade die Raffinesse seiner Perspektivkonstruktionen herausgestellt, die den ikonologischen Gehalt oft unerwartet unterstreichen. Carrà scheint in Pieros Werk immer noch die im 19. Jahrhundert kritisierte, unmittelbare Sichtbarmachung von Gewußtem zu beobachten, nur bewertet er sie positiv.

## 5. "Nous aspirons à une rigueur grave" —Seurat als verspäteter Vater einer klassischen Moderne

Konservative Sehnsüchte der Jahrhundertwende bereiteten auch in Frankreich den Weg für neoklassische Tendenzen. Um Seurats späte Aufnahme in den Kreis der "Väter" der Moderne verständlich zu machen, müssen vorher Grundzüge der Debatte um Cézanne und Gauguin umrissen werden. In einer sich allmählich herausbildenden, konservativen Epocheninterpretation begegnet man auch Piero della Francesca.

Vorreiter einer Cézanne-Interpretation im Sinne einer neuen, klassischen Kunst waren die Symbolisten der 1890er Jahre, besonders Emile Bernard und Maurice Denis. Die Suche nach allgemeinen Kunstgesetzen stand bei ihrer Deutung des Malers aus Aix-en-Provence im Vordergrund; nur gelegentlich gaben sie zu erkennen, daß es ihnen auch um emotionale Werte französischer Klassik ging.<sup>60</sup>

Seurat hatte versucht, ästhetische Normen durch jüngste Entdeckungen zur Physiologie der Sinnesorgane und des Nervensystems zu begründen.<sup>61</sup> Gauguin und seine Freunde wollten die Gesetze der Kunst nicht so genau fassen wie die Neo-Impressionisten um Seurat und Signac. Doch auch sie glaubten an Zusammenhänge zwischen Linien und Farben, die immer wieder die gleichen ästhetischen Wirkungen hervorriefen. Die Dichter von Charles Baudelaire bis Arthur Rimbaud hatten von geheimen Analogien zwischen der Wirkung von musikalischen und optischen Harmonien und von rätselhaften *correspondences* aller Sinne gesprochen. Dieser Glaube wurde von Gauguin wiederbelebt und nur wenig genauer gefaßt. Er berief sich unter anderem auf das Vorbild byzantinischer Madonnen.

Die Suche nach künstlerischen Gesetzmäßigkeiten ist als Reaktion auf die Auflösung aller Normen durch den Impressionismus verständlich. Manet und seine Freunde, vor allem Emile Zola, hatten gehofft, daß das Individuum, das sich von allen Vorurteilen befreie, in voller Aufrichtigkeit eine Vision erringen könne, die sich die Gesellschaft hernach zu eigen mache.<sup>62</sup> Erst die Jünger Gauguins und Seurats hofften auf Gesetze der Harmonie, die endlich eine soziale Kunstpraxis und eine höhere Eingän-

gigkeit und Wirksamkeit der Kunst ermöglichen sollten. Richard Schiff hat diese Gesetze allzu voreilig als genau das dargestellt, wonach die Impressionisten gesucht hätten.<sup>63</sup> Tatsächlich bedeutet die Sehnsucht nach überzeitlichen Werten der Kunst eine oft konservative Kehrtwendung zu einer meditativen Form von Malerei.

Ein frühes, rätselhaftes Beispiel für die Legitimierung ewiggültiger Kompositionsgesetze zeugt von dieser Sehnsucht. In der Zeit um den Winter 1885–1886 zirkulierte in der Pariser Avantgarde in mehreren Versionen ein Text, der angeblich aus dem Altpersischen übersetzt worden war, offensichtlich aber in der Auseinandersetzung mit Gemälden wie Puvis de Chavannes' *Enthauptung Johannis des Täufers*, 1869 (Barber Institute of Fine Arts, Birmingham) entstand. Der Magier Wehli-Zunbul-Zadé berichtet darin über ein Gemälde zu einer Exekution: "Quand Oumra a représenté le supplice d'Okraï il n'a point levé le sabre du bourreau, prêté au Klakhan un geste de menace et tordu dans les convulsions la mère du patient. Le sultan, assis sur son trône, plisse sur son front la ride de la colère: le bourreau debout regarde Okraï comme une proie qui lui inspire pitié, la mère appuyée sur un pilier témoigne de sa douleur sans espoir par l'affaissement de ses forces et de son corps. Ainsi une heure se passe-t-elle sans fatigue devant cette scène plus tragique dans son calme que si la première minute passée l'attitude impossible à garder eût fait sourire de dédain."<sup>64</sup> In dieser Rücknahme des Selbstausdrucks der Figuren äußert sich unterschwellig auch eine Selbstdisziplinierung der Künstler und ihres Publikums. Gerade die statuarische Isolierung der Figuren sollte später an Piero della Francesca gerühmt werden, nachdem man vorher seine Bilderzählungen getadelt hatte.

Die Rücknahme emotionaler Ansprüche in seltsam reduzierten, melancholischen Idyllen scheint ein Grundzug moderner Klassik. Symbolistische Texte über Cézanne sind davon geprägt. Gleichklang in einem Leben nach scheinbar ewig menschlichen Zyklen erscheint kaum je als unbeschwert. Das hieratische Arrangement der Flächen und der durch die Brechung der Farben gebändigte Farbklang erscheinen bei Cézanne als Bedingung des Ebenmaßes. Archaische

Ruhe ist damit Spur des Verzichts. Für Emile Bernard war Cézanne auf der Suche nach universellen Gesetzen des Schönen in der wahrnehmbaren Welt. Analog hatte Bernard sich 1895 in "De l'Art naïf à l'art savant" schon über Giotto geäußert. Naiv wurde für Bernard, so Richard Schiff, gleichbedeutend mit "savant." Die Tradition, die Wissenschaft des Weisen in der Malerei, habe für Bernard zudem die Autorität göttlicher Inspiration. Die Gesetze würden zwar in der Natur gefunden, ermöglichten hernach aber eine absolute, überzeitliche Logik der Kunst. Ein Kritiker wie Théophile Thoré hatte die Tradition profaner noch lediglich als Gesamtschatz der Naturwiedergabe durch frühere Meister gesehen.<sup>65</sup>

Seurat war für Bernard und Maurice Denis noch keinesfalls der Kronzeuge einer neuen, klassischen Ästhetik. Wenn Seurat über die pointillistische Schule hinaus keinen tieferen Einfluß auf die Generation der nachfolgenden Künstler ausüben konnte, so führt Denis das auf den Charakter seiner Kunst zurück. Sogar van Gogh gesteht er noch im Jahre 1909 eine höhere Bedeutung für eine klassische Kunst zu. Zwar gibt er zu: "Seurat fut le premier qui essaya de substituer à l'improvisation, plus ou moins fantaisiste, d'après la nature, une méthode de travail réfléchi. Il chercha à mettre de l'ordre, à créer la nouvelle doctrine que tout le monde attendait. Il eut le mérite de tenter la réglementation de l'impressionnisme. La hâte avec laquelle il tirait des conclusions techniques ou esthétiques de certains théories de Chevreul ou de Charles Henry, ou de ses propres tentatives, a fait de son œuvre, trop tôt, hélas! interrompue, une expérience tronquée . . . Van Gogh et Gauguin résumant avec éclat cette époque de confusion et de renaissance. A côté de l'impressionnisme scientifique de Seurat, ils représentent la barbarie, la révolution et la fièvre—et finalement la sagesse."<sup>66</sup> Denis stellt neo-klassische Elemente im synthetischen Form- und Farbaufbau der Bilder van Goghs und Gauguins heraus. Dabei gesteht er diesen Künstlern neben Cézanne eine Vorreiterrolle zu.

Die Kunstkritik um den Kubismus gelangte keineswegs zu einer allgemeinen Neubewertung Seurats in diesem Kanon nachimpressionistischer Kunst. Sie nimmt

zwar die Vorstellung auf, Cézanne habe gegenüber der reinen Augenkunst des Impressionismus das geistige Element der Wahrnehmung wieder in den Vordergrund gestellt. Insofern ist etwa die Argumentation von Gleizes und Metzinger in ihrem berühmten Buch *Du Cubisme* Vorstellungen der Symbolisten-Generation verpflichtet.<sup>67</sup> Die impressionistische Formfreiheit lesen Gleizes und Metzinger jedoch nicht als Symptome eines Werteverlustes. Wenn sie Cézanne als Neubegründer einer intellektuellen Konzeption vom plastischen Objekt herausstellen, fehlt dabei die konservative Komponente der Sehnsucht nach neuer Ordnung.<sup>68</sup>

In diesem kubistischen Malermanifest stellen die Verfasser Seurat nicht nur als den Erfinder des Pointillismus dar, sondern der ganzen Entwicklung zur befreiten Farbmalerei des Fauvismus. In einer pedantischen Diskussion der Vorteile optischer Mischung deklarieren sie es indessen als Fehler, die Erdfarben aus der Malerei verbannt zu haben.<sup>69</sup> Nach ihrer Auffassung richtet sich die Qualität des Kubismus nahezu gegen Seurat und den Neo-Impressionismus: "C'est alors que les Cubistes enseignèrent une nouvelle façon d'imaginer la lumière. Selon eux, éclairer c'est révéler; colorer c'est spécifier le mode de révélation. Ils appellent lumineux ce qui frappe l'esprit et obscur ce dans quoi l'esprit est obligé de pénétrer."<sup>70</sup> Apollinaires unbefangene Beurteilung Seurats wirkt demgegenüber vorteilhafter, klassische Tendenzen sieht er nur verhalten: "Aucun peintre ne me fait songer à Molière comme Seurat, au Molière du *Bourgeois gentilhomme*, qui est un ballet plein de grâce, de lyrisme et de bon sens. Et des toiles comme le *Cirque* ou le *Chahut* sont aussi des ballets pleins de grâce, de lyrisme et de bon sens."<sup>71</sup>

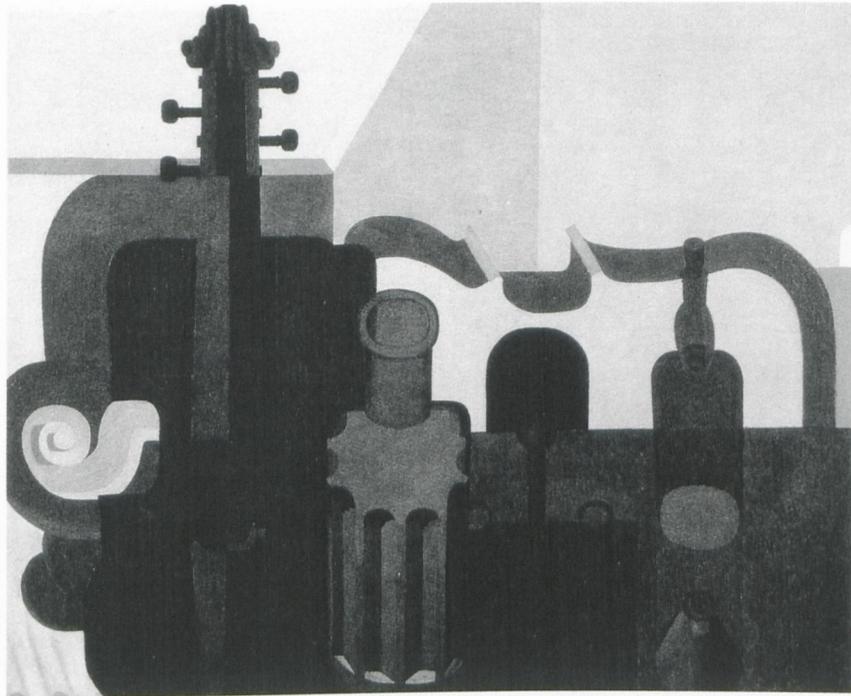
Erst als die szientistische Legitimation der pointillistischen Technik nicht mehr für bare Münze genommen, als die Aufforderung zur Verwissenschaftlichung von Kunst nicht mehr ernstgenommen wurde, bahnte sich eine neue Bewertung Seurats an. Es ist kein Zufall, daß wir in einem Buch über Seurats Zeichnungen früh auf eine neue Rhetorik stoßen, die später die Parallelisierung von Seurat mit Piero della Francesca ermöglichen sollte. Die ordnungsstiftende Funktion der rationalen Kunstmittel Seurats

stellt Lucie Cousturier 1914 in den Vordergrund. Es geht ihr mehr um eine Ordnung als um deren Verwurzelung in Naturgesetzen. Die Wirksamkeit von Kontrasten, die auf analogen Abstufungen von Helligkeit und Linie beruhen, führt sie nicht mehr allein auf die physiologische Organisation des Auges, sondern vor allem auf ihre intellektuelle, ja humanistische Überzeugungskraft zurück.<sup>72</sup>

André Salmon schlägt um 1920 in seinen Bemerkungen über Seurat nur einen geringfügig anderen Tonfall als Apollinaire an. Auch für ihn ist Seurat gerade in seiner Naivität charmant. Doch zugleich paßt der Begründer des Pointillismus nun in den Mythos des einsamen Künstler-Heroen, der hinter der pittoresken Oberfläche des Alltäglichen Geheimes und zugleich Dauerhaftes verwirklicht. Zuvor hatte Salmon den Einfluß des *Chahut* und des *Cirque* auf die Futuristen herausgestellt: "Par la tendre rigueur de son architecture, Seurat atteint à quelque chose qui est au-delà du pittoresque: un surpittoresque dont l'essence est en deçà de la notation anecdotique, cette notation anecdotique que prolonge innocemment l'impressionnisme dans l'illusion sympathique de la réduire."<sup>73</sup>

Salmon steht am Anfang einer Neubewertung Seurats in Frankreich. Die neoklassischen Tendenzen der zwanziger Jahre waren bei Künstlern wie Picasso oder Juan Gris von einer oft unterschwellig Melancholie getragen. Bei Picasso wurden die bürgerlichen Aspirationen des Künstlers nach einem langen Durchsetzungskampf in der künstlerischen Bohème durchaus bewußt in ästhetische Sehnsüchte umgemünzt. Brüche in der künstlerischen Sprache, Kunst-Zitate, die sich mit rigoros zeitgenössischem reiben, schließlich die immer präsente, alle vorher erreichte Stilstufen zugleich zitierende und kommentierende Handschrift des Künstlers machen sein Werk zum aufregendsten Erzeugnis der neoklassischen Umbesinnung gegen Ende des Kriegsjahrzehnts. Kenneth Silver hat die Neubewertung Seurats im Frankreich der zwanziger Jahre zuerst analysiert. Sie stand weniger im Zusammenhang mit den bekannten neoklassischen Tendenzen ehemaliger Kubisten als mit Bemühungen um eine neue Regelkunst. Die Puristen Amédée Ozenfant

und Edouard Jeanneret, der spätere Architekt Le Corbusier, sowie der Künstler André Lhote und einige Anhänger der konstruktivistischen Gruppe Cercle et Carré wie Jean Hélion stehen im Hintergrund einer neuen Zuwendung zu Seurat als künstlerischem Gesetzgeber.<sup>74</sup> Perspektivische Figurenrhythmen, Kompositionsaufbauten nach dem goldenen Schnitt geraten nun in den Mittelpunkt des Interesses. Wie bei Le Corbusier der Mensch, später auf die ideale Form des Modulor gebracht, einer umgebenden Stadtarchitektur den Rhythmus abgibt, so strahlt der Formklang der Figuren auch bei Seurat in die luftige Kulturlandschaft aus. Die Wiederaufnahme des akademischen Primats des Menschen, als Ebenbild Gottes das perfektste Geschöpf, bereitet auch einer Neubewertung Seurats den Weg: "Il y a une hiérarchie dans les arts: l'art décoratif est au bas, la figure humaine au sommet," schreiben die Puristen 1918 in ihrer ersten Programmschrift.<sup>75</sup> Die Natur öffnet sich dem städtischen Ambiente, dieses strahlt umgekehrt in den großen Landschafts- und Himmelsraum aus. Die Eroberung von Erde und Luft durch die industriellen Verkehrsmittel und die großstädtische Vermassung werden durch diese moderne Variante französischer Klassik akzeptiert; ein rationaler Lebensrhythmus holt das aus den Fugen geratene Großstadtleben wieder ein. Im Stilleben zeigt sich das durch die Darstellung auch industriell produzierter Gegenstände in einem Stil, bei dem es nur auf "gereimte" Formen ankommt (Abb. 15). Bei Seurat erscheinen die Menschen zwar voneinander isoliert, aber diese Isolierung hat nun das Bedrohliche verloren. In ihrer Programmschrift von 1918 münzen Ozenfant und Jeanneret die Erfahrung der Entfremdung zu kollektivem Machtempfinden um: "L'ouvrier qui n'a exécuté qu'une pièce détachée saisit alors l'intérêt de son labeur; les machines couvrant le sol des usines lui font percevoir la puissance, la clarté et le rendent solidaire d'une œuvre de perfection à laquelle son simple esprit n'aurait osé aspirer. Cette fierté collective remplace l'antique esprit de l'artisan en l'élevant à des idées plus générales." Ähnlich strebten die Puristen auch eine weniger individuelle Kunst an, die sich mit der kollektiven Schöpferkraft der industriellen



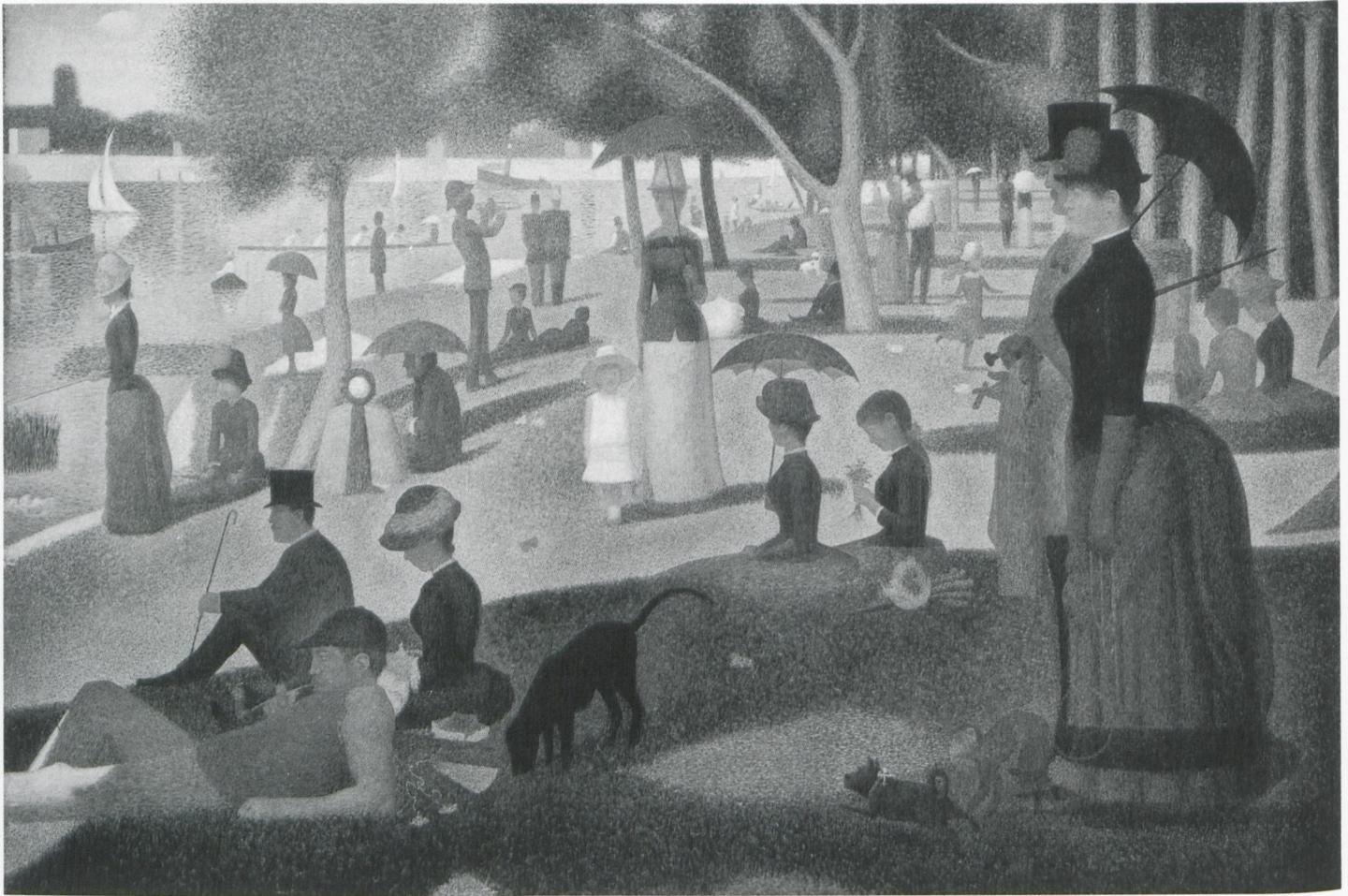
15. Amédée Ozenfant,  
Maroc, 1919, Öl auf  
Leinwand  
Hôtel Monte Verità, Ascona

Gesellschaft solidarisch weiß: "Assez de jeux. Nous aspirons à une rigueur grave."<sup>76</sup>

Die Menschenmasse auf der Grande-Jatte (Abb. 16) ist durch einen gemeinsamen Formtakt geeint, der sie zudem mit der umgebenden Stadträumlichkeit verbindet. Hinter dieser Lesart steht großstädtischer Optimismus. Seurats Zeitgenossen haben die Hauptwerke des Künstlers als durchaus bedrückender, zwiespältiger empfunden. Moderne Technik, ästhetisch vereint zum Formklang moderner Architektur, macht die Großstadt nun zur endlosen Weltbühne eines rationalen Lebensgefühls. Ängste vor der Unüberschaubarkeit einer sinnlos gewordenen Masse und vor Vereinzelung werden durch den Verstand gebändigt. Im rationalen Gesamtgefüge einer modernen Klassik wird dem Individuum sein Platz zugewiesen; die Ortlosigkeit wird durch Bejahung der Mobilität, deren Preis sie ist, kompensiert. Seurat wird zum Heros einer Modernität, die ihn selbst tatsächlich beängstigt hatte. Eine Parallelisierung mit Piero oder anderen Renaissance-Künstlern wie vorzugsweise Leonardo da Vinci ergibt sich nur vor dem Hintergrund wissenschaftlicher Kunstgesetze. Sie wird zugleich als Bejahung auf technischem Fortschritt beruhender, gesellschaftlicher Entwicklungen gedeutet. Fortschritts-optimismus, Rationalität und Klassik ver-

binden sich in dieser eminent französischen Variante konservativer Moderne. Das neue Paradies ist rigoros modern und wird planvoll angestrebt; rückwärtsgewandte Idyllen, die, wie die Bilder der Novecento-Maler, auch von den Merkmalen des Verlustes geprägt sind, haben in dieser Vision keinen Platz.<sup>77</sup>

In der konkreten ästhetischen Bewertung äußerte sich die Vereinnahmung Seurats vor allem darin, daß man ihn zum Ahnherren des Kubismus hochstilisierte und diesen wiederum zur Vorbereitungsphase einer öffentlichen, bevorzugt architektonisch gebundenen Wandmalerei umdeutete. Die Disziplin des Flächenarrangements wurde zum Merkmal gesellschaftlicher Rationalität; der Individualismus des 19. Jahrhunderts stand nun für ordnungsfeindliche, beängstigende Vermassung. André Lhote rühmte Seurat 1922 im Geist dieses *retour à l'ordre*: "Au moment où Sisley et Monet cultivaient les plus dangereux paradoxes picturaux et côtoyaient le gouffre de l'évanescence, Seurat, sans rien perdre de la sensibilité impressionniste, sans renoncer à son sens des modulations et surtout sans opérer un retour vers l'art des musées, trouve, d'un seul coup, des formes aussi dépouillées, aussi épurées que celles des primitifs." "Primitiv" steht in dieser Tradition stets für eine kollektive, gesellschaftliche Ordnung, die sich im Flächenrhythmus sakraler und dadurch öffentlicher Kunst ausgedrückt hatte. Statt Seurat nun unmittelbar für den fortschrittlich-rationalen Klassizismus zu vereinnahmen, erklärt Lhote ihn zum Vorläufer des Kubismus, den er zugleich mit Seurats Werk in seinem Sinne umdeutet: "Plus un tableau est grand, plus il doit se rapprocher comme aspect de la fresque primitive, dont il est une réduction; or la fresque ne souffre qu'une profondeur suggérée. Cette profondeur relative, plus propre à satisfaire l'esprit que les pieds du touriste, devint la plus tenace préoccupation de Cézanne, de Renoir, de Seurat. Ils l'obtinrent tous trois en imprimant à la lumière un constant retour sur elle-même. Mais où Renoir obtient ce battement du clair-obscur sur le plan vertical par ondes sphériques, par superpositions de globes inégaux, Cézanne et Seurat l'obtiennent par une oscillation partant de la ligne, élément régulateur, et



aboutissant à une espèce d'escalier dont la dernière marche reviendrait au niveau de la première. Par l'établissement de ces subtiles déclivités, de ces dégradés réguliers, par le chevauchement de ces arrêtes brillantes du haut en bas de la toile, qu'elles ferment complètement, Seurat arrive ainsi à maintenir son tableau fidèle à la muraille qu'il recouvrira. Il habille, en quelque sorte, le mur nu, avec son tableau; mais, au lieu de le plaquer, inerte, contre son support, comme le ferait un décorateur linéaire, il le laisse doucement flotter, il lui imprime un mouvement vivant et mesuré. Le cubisme naissant fut en partie constitué par l'amplification du mécanisme plastique dont je viens de tenter la difficile démonstration. . . . Dans les premières recherches de Picasso et de Braque, on remarquera les mêmes singularités, avec cette différence que les lignes, points de départ des dégradés, au lieu de faire le tour des objets, le brisent par endroits, comme le fait la lumière, pour l'œil qui sait en

percevoir les subtils contours." Wenn Picasso und Braque, als Lhote dies schrieb, diese bildnerischen Techniken bereits aufgegeben hatten, so gewinnt seine Darstellung dadurch nur an Wert.<sup>78</sup>

Die gleichzeitige Berufung auf Seurat und Renoir wird typisch für die Puristen und ihr Umfeld. Poussin wie Puget machten zusammen die französische Tradition aus. Heiterkeit wie auch Formdisziplin sollten auch in der Gestaltung des modernen Frankreich obwalten. Das steht hinter Amédée Ozefants Bewertung von 1927: "Nous aimions dans Seurat le sec de la grande tradition française depuis toujours, et cette lucidité, cette politesse des choses vraiment grandes, cette peau bien grenée qui recouvre les riches tissus profonds. On ne vous dit pas que nous n'aimons *que cela*; nous aimons aussi le direct de Renoir: Quelle émotion devant ces deux femmes couchées du Luxembourg, sa dernière œuvre!"<sup>79</sup> Ästhetische Disziplin ist in dieser Perspektive

16. Georges Seurat, *Dimanche après-midi à l'île de la Grande-Jatte*, 1884, Öl auf Leinwand  
Art Institute of Chicago, Helen Birch Bartlett Memorial Collection

Vorbedingung modernen Glücks. Den Verzicht auf emotional differenzierten Selbstausdruck und Spontaneität rechtfertigen letztlich nicht die zugleich propagierten Gesetze der Kunst, sondern Gleichklang, der aus Ordnung erwächst. Vor diesem Hintergrund werden Seurat und Cézanne für Claude Roger-Marx zu Komplizen. "Ce qui est remarquable chez Seurat, c'est non d'avoir fait choix de tel ou tel procédé, mais d'avoir senti si vivement qu'il fallait s'imposer des contraintes. Il prétend ignorer l'impressionnisme. Ce n'est pas contre une école déterminée qu'il réagit, mais contre ce manque de discipline dont toute la peinture du XIXe siècle aurait souffert; c'est l'idée de 'hasard' et 'd'improvisation' qu'il chasse."<sup>80</sup>

## 6. Roger Fry und die Mythen moderner Kunstgeschichte

Roger Fry, ein englischer Kunstkritiker, der mit Recht zu den Begründern der Kunstgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts gezählt wird, führte die Entwicklung eines Epochenmodells zur modernen Kunst einen entscheidenden Schritt weiter. Wie Ardengo Soffici war Roger Fry einer der wirksamsten Propagatoren moderner französischer Kunst in seinem Land. Und wie Soffici beeinflusste er die Kunst seiner Zeit. Doch wirkten seine Schriften aus dem Kriegsjahrzehnt stärker als die des Italieners auf Frankreich zurück. Nachdem der Kritiker Seurats Werk zunächst gar nicht beachtet hatte, verglich er ihn 1926 als einer der ersten mit Piero und gelangte zu einer Würdigung, aufgrund derer Seurat seither den Begründern der modernen Kunst zugerechnet wird.

Die erste Ausstellung neuer französischer Kunst, die Fry ausgerichtet hatte, wurde im November 1910 in den Londoner Grafton Galleries unter dem Titel *Manet and the Post-Impressionists* eröffnet. Cézanne, van Gogh und Gauguin waren gut vertreten. Von Seurat fanden sich nur zwei Seestücke.<sup>81</sup> In seiner zweiten, der post-impressionistischen Bewegung gewidmeten Ausstellung, die 1912 am selben Ort stattfand, wurde Seurat nahezu übergangen.<sup>82</sup> Erst Ende der zwanziger Jahre befaßte sich Fry eingehender mit Seurat.

Bis heute einflußreich ist besonders seine Einführung des Begriffs Post-Impressionis-

mus. Zwar faßte Fry damit die Maler zusammen, die den Impressionismus in den achtziger Jahren durch stärker stilisierende oder subjektivere Ausdruckskunst überwinden, vor allem van Gogh, Gauguin, Seurat und Cézanne. Jedoch wurde der Begriff besonders mit Blick auf den Provençalien geprägt.<sup>83</sup> Anders als Maurice Denis hält Fry es nicht für möglich, gleichzeitig spontan expressiv und klassisch zu gestalten; für ihn müssen diese Stadien aufeinander folgen. Cézanne erst gebe der spontanen Imitation der Natur im Impressionismus einen geistigen Sinn. Im Katalog der zweiten Ausstellung beschreibt Fry den klassischen Grundzug der Kunst, die er in einer etwas konstruierten post-impressionistischen Bewegung zusammenfaßt, ohne Seurat auch nur zu erwähnen. Vor allem von Picasso und Matisse ist die Rede—und natürlich von dem "originator of the whole idea, Cézanne."<sup>84</sup> Klassisch wird für Fry nahezu gleichbedeutend mit formalistischen Kunstwerten. Diese hatte er anfänglich in Anlehnung an psychologische Vorstellungen über "Gesetze" der Ästhetik entwickelt, wenn er etwa verlangte, die ideale Augenhöhe solle über der Mittellinie des Gemäldes ausbalanciert werden, um Einheit im Bild zu gewährleisten. Später fand er die Gesetze reiner Kunst nur noch im Gemälde—nicht mehr in experimenteller Psychologie; Cézanne sei wie alle klassischen Künstler instinktiv darauf gekommen. Romantische Kunst hänge von Assoziationen, mithin vom praktischen Leben ab. "Classical art, on the other hand, records a positive and disinterestedly passionate state of mind. It communicates a new and otherwise unattainable experience. Its effect, therefore, is likely to increase with familiarity . . . It is because of this classic concentration of feeling (which by no means implies abandonment) that the French merit our serious attention. It is this that makes their art so difficult on a first approach but gives it its lasting hold on the imagination."<sup>85</sup> Für Fry ist Cézanne gerade deshalb der größte aller Post-Impressionisten: Zu der neuen Rationalität sei er unbewußt, ohne vorzeigbare Methode gelangt. Es ist klar, daß für Seurat in dieser Perspektive zunächst kein Platz bleibt.

In einem 1919 erschienenen Text über Kunst und Wissenschaft erwähnt Fry den

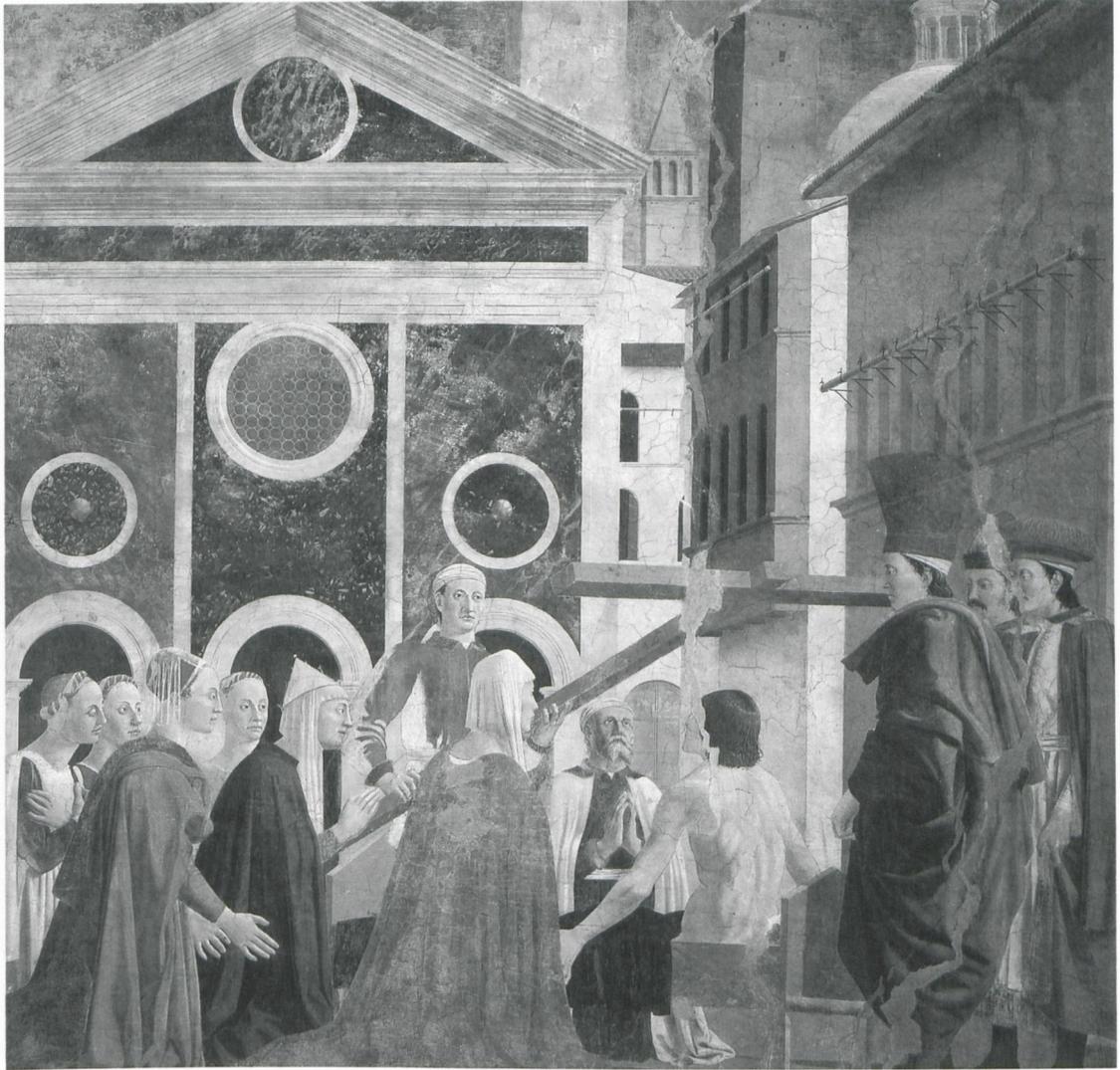
Namen Seurats nicht einmal. Als wollte er seinen eigenen, früheren Interessen für psychologische Tendenzen widersprechen, urteilt er skeptisch über den Wert naturwissenschaftlicher Anregungen für die Kunst, die dem ästhetischen Vergnügen immer fremd blieben.<sup>86</sup> Erst 1928 zeigte Fry vertieftes Interesse für Seurats Werk. Zweifellos war er dabei von der Umwertung in Frankreich und Italien beeinflusst. Doch dementierte er seine ursprünglichen Ansichten nicht. Wenn er über die Vernachlässigung des Pointillisten spricht, so scheint er erneut die Gründe seines anfänglichen Desinteresses zusammenzufassen: "It is due partly to the special character of Seurat's genius, partly to the accident that, just when he might have emerged, Cézanne, himself long overdue, occupied the field to the exclusion of every rival. But now that Cézanne's contribution has gradually been assimilated by the artistic consciousness of our day, it is evident that, if we set aside Renoir and Degas, whose work had long been accepted, the other outstanding figure of later nineteenth-century art is that of Seurat. Nonetheless he will, I think, always make rather a limited appeal. There was in his personality the strangest combination of an extreme sensibility and a devouring intellectual passion. He had, indeed, what is perhaps a good thing for an artist, more intellect than judgment . . . His pictures are alive, indeed, but not with the life of nature. He will paint air and almost nothing but air filled with light, but there is no breath in his air. If his designs live and breathe it is by the tension of the imaginative concentration which they reveal and impel us to share. Seurat is of the lineage of Poussin, and is as austere aloof and detached as he. Seurat's ambition was as vast as his disinterestedness was complete."<sup>87</sup>

Seurats *Une Baignade, Asnières, 1883/1884* (National Gallery, London) veranlaßte Fry schließlich, den Pariser Maler mit Piero zu vergleichen: "The effect is neither of lyric beauty, nor of banal or ironic realism. Seurat's aim lies behind and deeper than all such attitudes to the scene. It would be hard to find any word uncolored enough to describe the mood this evokes. It is like that which comes to us from some of Piero della Francesca's monumental and motionless

groups. It is a mood of utter withdrawal from all the ordinary as well as all the poetic implications of things into a region of pure and almost abstract harmony . . . in spite of the rigor of its harmony, this picture retains also something of its quality of immediacy, of a thing that was actually seen and seized on by the imagination in a single ecstatic moment . . . With him the balance between sensibility and doctrine was a delicate one." Der Vergleich mit Piero hilft Fry, Seurats Werk in vollem Umfang zu akzeptieren. "Seurat's artistic personality was compounded of qualities which are usually supposed to be opposed and incompatible. On the one hand, his extreme and delicate sensibility, on the other a passion for logical abstraction and an almost mathematical precision of mind." Der Wert naturwissenschaftlicher Einflüsse kann nun vor allem darin gesehen werden, daß sie die Neukonstruktion eines autonomen, künstlerischen Systems sozusagen auf der *tabula rasa* ermöglichten.<sup>88</sup>

Wenige Jahre nach Frys Buch von 1926 galt Seurat weithin als einer der Gründerväter der modernen Kunst. Zwei verschiedene Zeugnisse für die Etablierung eines Topos kunsthistorischer Erzählung sollen dazu angeführt werden. In der Einschätzung des konservativen Robert Rey erscheint Seurat—ähnlich wie bei den Puristen und André Lhote—als Kronzeuge einer Gesetzeskunst.<sup>89</sup> Alfred Barr, Gründungsdirektor des Museum of Modern Art in New York, machte sich nicht zum Partisanen klassischer Gesetzeskunst. Für ihn wurde Seurat neben Cézanne zum Begründer einer konstruktiven Tendenz in der Moderne, neben der eine expressive sich unabhängig entwickelte. Beide ließ Alfred Barr gelten. Doch in einer Zeit, als die Abstraktion sich anschickte, zur Kunstsprache der "freien Welt" zu werden, kam der konstruktiven Tendenz sozusagen mehr öffentliches Gewicht zu—ganz in der Tradition eines forensischen Klassizismus. "At the risk of grave oversimplification the impulse toward abstract art during the past fifty years may be divided historically into two main currents, both of which emerged from impressionism. The first and more important current finds its sources in the art and theories of Cézanne and Seurat, passes through

17. Piero della Francesca, *L'adorazione del Sacro Legno* (Ausschnitt)  
San Francesco, Arezzo; Photo: Alinari



the widening stream of cubism and finds its delta in the various geometrical and constructivist movements which developed in Russia and Holland during the War and have since spread throughout the world. This current may be described as intellectual, structural, architectonic, geometrical, rectilinear and classical in austerity and dependence upon logic and calculation."<sup>90</sup>

#### 7. Piero und Seurat: "quasi certezza"

Longhi betrachtete 1950 die stilistischen Quellen von Seurats *Baignade à Asnières* und *Dimanche après-midi à l'île de la Grande-Jatte* vor dem Hintergrund akademischer Tendenzen der frühen 1880er Jahre. Vor allem der Einfluß Puvis de Chavannes' schade der Leistung jüngerer

Künstler. "Primitivere" Quellen hätten auch ursprünglichere Leistungen gefördert. Nach Longhis Auffassung war Seurat nur der bekannteste Vertreter einer Künstlergeneration, die Inspiration an "primitivistischen" Quellen suchte, bevor die Avantgarde der darauffolgenden Generation sich afrikanischer Plastik zuwandte. Zunächst fordert Longhi dazu auf, die Geistesverwandtschaft von Seurat und Piero vor der Zeichnung eines sitzenden Mädchens, einer Studie für die *Grande-Jatte*, nachzuvollziehen. Diese Zeichnung war auch frei von dem von Longhi stets belächelten Pointillismus: "La elementarità di soluzione formale non s'impaccia qui, come nei dipinti definitivi, di 'mélange optique' e di ricerche fotocromatiche: è solo la diversa densità del bianco e nero, la diversa precipitazione della luce

che serve a ricreare la materia; emergono una forma severa come in un basalto egiziano o come da uno 'spolvero' di Piero della Francesca. Fine ultimo di Seurat, quello, dunque, di una gravità formale suprema e, per più vie, di 'antico' aspetto." Noch ähnelt der Tonfall Longhis ästhetisch begründeter Argumentation der zwanziger Jahre. Doch dann rechtfertigt er den Vergleich durch den Hinweis auf Loyeux' Kopien in der Kapelle der École des Beaux-Arts, indem er zugleich jede skeptische Beurteilung eines Einflusses abtut: "Ma, per venire a Seurat e alla sua disperata serietà di ricerca, l'aggancio col precedente di Puvis, già complicato con un impoverimento di classicismo Poussiniano, si sente poco portante. . . . Proprio in quegli anni il direttore dell'accademia, Charles Blanc, aveva fatto eseguire dal pittore Loyeux e porre nella Chapelle de l'École des Beaux-Arts alcune copie degli affreschi di Piero ad Arezzo. Sarebbe futile stinarsi a credere che Seurat non le abbia vedute, studiate, e, soprattutto, intese. Questa, per me, quasi certezza à già espressa nella seconda edizione del mio 'Piero della Francesca' (allestita nel 1942 e, per la guerra, apparsa nel 1946) dov'è detto precisamente: 'Verrebbe così a indicarsi una fonte molto più solenne che non sia Puvis de Chavannes per il 'neo-impressionismo' et per il 'sintetismo.' Non ne scapiterebbe il genio di Seurat, ma la mediocre Oceania di Gauguin, rischierebbe, com'era da aspettarsi, di ridiventare un avallaccio di ritorno dal contado aretino.'" Der polemische Tonfall akzentuiert sich gerade zu der Zeit, da die Debatte aus der künstlerisch relevanten Kunstkritik in die universitäre Kunstgeschichte überwechselt. Longhi läßt nicht unerwähnt, daß Kenneth Clark in seinem 1949 erschienenen Buch *Landscape into Art* der Annahme einer Verbindung zwischen Seurat und Piero zugestimmt hatte. Immer noch stellt er den jungen Pointillisten als Vertreter einer klassischen Tradition heraus, hofft aber nun nicht mehr auf die Gründung einer neuen Tendenz. "E rimane che, fra le molte rievocazioni culturali del primitivismo, care alla pittura francese nell'ultimo ventennio del secolo scorso, quella di Seurat è certamente la più penetrante, sia per la sceltatezza dell'antico richiamo, sia per la suprema intelligenza di chi ce l'ha ripro-

posto in forma nuova e personalissima."<sup>91</sup>

In Frankreich hat der kunsthistorische Gedanke, Seurat sei—vermittelt durch Loyeux' Kopien—von Piero beeinflusst worden, eine kürzere Geschichte als in Italien. André Chastel hat ihn, gewiß angeregt durch seinen Lehrer Roberto Longhi, in derart bestechender Weise formuliert, daß jedem Zweifel für lange Zeit der Boden entzogen wurde. Sein anderer Lehrer Henri Focillon war offenbar bereits damit vertraut, daß man Seurat und Piero für verwandt hielt. Doch bewußt hatte sich Focillon für andere Vergleiche entschieden. Am Ende eines Buches über Piero erklärt er den umbrischen Maler 1952 zu einem Geistesgenossen Jean Fouquets. Die Begegnung mit dem französischen Genie läßt so etwas wie eine sozialistische Variante der von Soffici und wohl auch von Longhi beschworenen Latinität entstehen. "Leur humanisme est bien plus large que celui du lettré. L'homme-type, pour Piero et pour Fouquet, c'est l'artisan, l'homme qui prend sa peine, aux membres forts, capable de soulever de lourds fardeaux. Tous deux glorifient un être solide dont le geste a une belle économie."<sup>92</sup> In den zwanziger Jahren war Focillon offenbar von Frys Vorstellungen über die Klassik in Seurats Werk beeinflusst. Die übersensible Delikatheit, die Focillon damals in Seurats Werk sah, paßt nicht in das eben skizzierte Bild der soliden Menschentypen klassischer Primitivität. "Nous sommes à l'opposé de 'l'impression' pure, dans le domaine d'un irréalisme féérique qui conserve intact le prestige du plus délicat des songes, tout l'esprit et toute la sensibilité de la chose vue, mais qui ne laisse rien au hasard ou au caprice. On le sent, cet art n'est pas la suite de l'impressionnisme, mais, né de lui, l'expression d'une esthétique contraire."<sup>93</sup>

Erst André Chastel sollte neben Piero nicht Fouquet, sondern Seurat stellen. Er sah in Seurat einen Künstler, der sich dem Hauptstrom der Malerei seiner Zeit eigen-sinnig entgegenstellte: "La grande revendication de la peinture moderne est celle de la liberté d'invention et de réalisation: voici un peintre qui semble renoncer d'un coup à tous ces bénéfices et se complaît à enchaîner la spontanéité jusque dans ses moindres mouvements." Um der Last der Konventionen auszuweichen, hätte Seurat auf die

Naturgesetze zurückgegriffen; durch praktisches Experiment habe er einen neuen Stil geschaffen. Dieses Vorgehen ist für Chastel vergleichbar mit dem Leonardos. Doch für die fühlbaren, sichtbaren Strategien der Herrschaft über das Sujet sieht Chastel eher in der Malerei Paolo Uccellos oder Piero della Francesca ein Pendant. "L'art-science. On dirait que pour échapper définitivement à la tradition classique, le novateur doit repasser par la situation qui l'a engendrée. L'art-science culmine dans la volonté obstinée de Léonard qui, pour condenser dans le tableau les effets souverains de la nature, s'engage dans les calculs interminables de l'optique et de la théorie des couleurs. Le *Trattato* incomplet et compliqué de Léonard fut d'ailleurs l'objet d'une lecture attentive de Seurat. Il n'y en a pas tellement d'esprits préoccupés du 'système.' Pour eux, les pratiques non vérifiées par l'analyse ne sont pas plus valables que les trouvailles d'intuition. On part de l'hypothèse que le tableau se comporte comme un morceau de nature; on y reportera les données de certains processus du monde physique en s'arrangeant pour élever le tout au maximum d'intensité par le contrôle des formes. Telle est l'attitude des novateurs du Quattrocento et telle est celle de Seurat. Ainsi peut s'expliquer le 'primitivisme' de Seurat, l'analogie si frappante avec les ordonnances d'Uccello et de Piero della Francesca—seules références que l'on puisse

trouver dans toute l'histoire de la peinture, pour éclairer sa manière. C'est le même espace articulé en bandes parallèles et en échelonnements, la même lumière claire, verticale et diffuse, multipliant irisations et ourlets ou au contraire les jeux fantasques de l'éclairage artificiel, le même pivotement lent des figures et jusqu'à la même attention pour les couvre-chefs plantés sur les têtes." Die Autonomie des Bildes wie des künstlerischen Ausdrucks wird solcherart durch bloße Methode erreicht—aber eines methodischen Geistes, dessen Verallgemeinerung jedenfalls im Prinzip universelle Ordnung hervorbringen könnte. "L'ordre fondamental du tableau ne fait qu'expliquer l'ordre caché des choses, mais au prix d'une réforme fondamentale. . . . L'organisation rigoureuse du tableau implique la conception d'une structure universelle." Seurat und Piero scheinen mehr als andere Künstler aus sich selbst und aus dem naturwissenschaftlichen Weltverständnis ihrer Zeit zu schöpfen. Statt von Vorgängern beeinflusst zu werden und deren Bilder, deren Träume zu modifizieren, nehmen sie die Welt auseinander und bauen sie wieder zusammen. Für Chastel ist ihre Kunst dadurch etwas unmittelbarer zu Gott als das Werk anderer Künstler. Eigentlich sollte durch diesen Gedanken die Vorstellung eines Einflusses Pieros auf Seurat erledigt sein. "Le génie de Seurat fait un peu penser au diamant qui ne peut être rayé que par lui-même."<sup>94</sup>

## ANMERKUNGEN

Für Anregungen und Informationen danke ich Marilyn Aronberg Lavin sowie Albert Boime, Robert L. Herbert, Christine Kupper, Thomas Lersch, Avraham Ronen und Willibald Sauerländer.

1. Bernard-Henri Lévy, *Piero della Francesca* (Paris, 1992), 44–45; 165. Vgl. auch Martin Warnke, "Vorwort," in Carlo Ginzburg, *Erkundungen über Piero. Piero della Francesca, ein Maler der frühen Renaissance*, Übers. Karl F. Hauber (Berlin, 1981), 7–14.

2. Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis* (Genève, 1993), vgl. bes. 97–125.

3. Henri Perruchot, "Emile Bernard et Cézanne," in *Arts et livres de Provence*, 1972, 81, 3–6; Jean-Jacques Luthi, *Emile Bernard en Orient et chez Paul Cézanne (1893–1904)* (Paris s. d., c. 1979); Jean-Jacques Luthi, *Emile Bernard. Catalogue raisonné de l'œuvre peint* (Paris, 1982); Mary Anne Stevens et al., *Emile Bernard, 1868–1941. Ein Wegbereiter der Moderne* [exh. cat., Städtische Kunsthalle Mannheim und Rijksmuseum Vincent van Gogh] (Zwolle, 1990).

4. Zum Cézanne-Verständnis Picassos und Braques: William Rubin, "Cézannisme and the Paintings of Cubism," in W. Rubin, ed., *Cézanne: The Late Work* [exh. cat., Museum of Modern Art] (New York, 1977), 151–202; Alvin Martin, "Georges Braque and the Origins of the Language of Synthetic Cubism," in Isabelle Monod-Fontaine with E. A. Carmean, Jr., ed., *Braque: The Papiers Collés* [exh. cat., National Gallery of Art] (Washington, 1982), 61–85; Mark Roskill, *The Interpretation of Cubism* (Philadelphia, 1985), 70–77; William Rubin, *Picasso and Braque. Pioneering Cubism* [exh. cat., Museum of Modern Art] (New York, Boston, 1989); William Rubin, Kirk Varnedoe, Lynn Zelevansky, ed., *Picasso and Braque. A Symposium* (New York, 1992).

5. Zu Gauguin: Richard Brettell et al., ed., *The Art of Paul Gauguin* [exh. cat., National Gallery of Art, Washington; Art Institute of Chicago; Grand Palais, Paris] (Washington, 1988). Zu Paradieses-Visionen im 19. Jh. und bei den Fauves: Werner Hofmann, *Das irdische Paradies. Kunst im 19. Jahrhundert* (München, 1960); John Elderfield, *The "Wild Beasts." Fauvism and Its Affinities* [exh. cat., Museum of Modern Art, New York; Museum of Modern Art, San Francisco] (New York, 1976); Pierre Schneider, *Matisse* (Paris, 1984); Isabelle Monod-Fontaine, *Matisse: Le rêve, ou les belles endormies* (Paris, 1989); Margaret Weth, "Engendering Imaginary Modernism: Henri Matisse's 'Bonheur de Vivre,'" in *Genders*, Nr. 9 (Herbst 1990), 49–74; John Elderfield et al., *Henri Matisse. A Retrospective* [exh. cat., Museum of Modern Art] (New York, 1992).

6. Kenneth E. Silver, *Esprit de Corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925* (Princeton, 1989).

7. Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana* (Milano, 1901–1940), vol. 5, *La pittura del trecento e le sue origini* (1907), vol. 6, *La pittura del quattrocento*, Teilbände 1–4 (1911–1915); Bernard Berenson, *The*

*Central Italian Painters of the Renaissance*, 2. ed. (New York, 1909), 68–75; Adolfo Venturi, *Luca Signorelli* (Firenze, 1922); Lionello Venturi, *Il gusto dei primitivi* (Bologna, 1926); *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. 1, *Scritti giovanili*, 1912–1922 (Firenze, 1956), vol. 3, *Piero della Francesca (1927. Con aggiunte fino al 1962)* (Firenze, 1963), vol. 8, *Fatti di Masolino e Massaccio e altri Studi sul Quattrocento. 1910–1967* (Firenze, 1975); Bernard Berenson, *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente* (Firenze, 1950); Giovanni Previtali, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici* (Torino, 1964); August Buck, ed., *Il Rinascimento nell'Ottocento in Italia e Germania* (Bologna, 1989); August Buck, ed., *Renaissance und Renaissancismus von Jacob Burckhardt bis Thomas Mann* (Tübingen, 1990).

8. Maria Mimita Lamberti und Maurizio Fagiolo dell'Arco, ed., *Piero della Francesca e il novecento. Prospettiva, spazio, luce, geometria, pittura murale, tonalismo 1920/1938* [exh. cat., Museo Civico, Sala delle Pietre, Sansepolcro] (Venezia, 1991).

9. Giorgio Vasari, *Le vite . . . Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze, 1550*, ed. Luciano Bellosi und Aldo Rossi (Torino, 1986), 337–343; Giorgio Vasari, *Le Vite . . . (Firenze, 1568)*, ed. Paolo della Pergola, Luigi Grassi und Giovanni Previtali. Textrevision von Aldo Rossi (Mailand, 1962–1966), vol. 2, 1962, 375–384.

10. Johann David Passavant, *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana. Zur Bestimmung des Gesichtspunktes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist* (Heidelberg, 1820); Friedrich von Rumohr, *Italienische Forschungen* (Berlin, 1827–1831), vol. 2, 40 (ed. Julius von Schlosser) (Frankfurt, 1920), 433, 517. Rumohr spricht im Zusammenhang der Aretiner Fresken von "dem schwächlichen Geist, welcher darin sich ausspricht." "Diese Gemälde sind mit Fertigkeit gemalt, doch sehr maniert." Zu Piero: "ein Name, auf welchen Alles paßt, weil mit dem selben gegenwärtig keine Vorstellung zu verbinden ist; den selbst Vasari sichtlich mehr aus Patriotismus begünstigt." Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie* (Paris, 1868); Jakob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, ed. Wilhelm von Bode und C. von Fabriczy (Leipzig, 1910), 721–723; John Ruskin, *Fors Clavigera. Letters to the Workmen and Labourers of Great Britain. 1871–1873* (London, 1907), 373; vol. 27 of Edward Tyas Cook and Alexander Wedderburn, ed., *The Works of John Ruskin* (London, 1903–1912); Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, 7. ed. (München, 1924). Wölfflin braucht Piero nicht, um die klassische Erfüllungskunst gegen die formal und auch emotional befangenere des Quattrocento abzusetzen. Bibliographie zu Piero-Literatur: Eugenio Battisti, *Piero della Francesca* (Milan, 1971), vol. 2, 259–310.

11. Pierre Vaisse, "Charles Blanc und das 'Musée des Copies,'" in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 39, 1976, 54–66; Pierre Vaisse, *La Troisième République et ses*

- peintres: *Recherches sur les rapports des pouvoirs publics et de la peinture en France de 1870 à 1914* (Thèse pour l'obtention du doctorat d'Etat, Université de Paris-Sorbonne, 1980), 78–80, 162–164, 328–332; Stefan Germer, *Historizität und Autonomie. Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jahrhunderts: Ingres, Chassériau, Chenavard und Puvis de Chavannes* (Hildesheim, Zürich, 1988), 96–114 (zur Wandmalerei als Staatskunst); Michael F. Zimmermann, *Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit* (Antwerpen, 1991), 28–41 (zu Charles Blanc); Patricia Mainardi, *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic* (Cambridge, 1993), 15, 40–46, 58; Piero della Francesca e il novecento, Hrsg. Maria Mimita Lamberti und Maurizio Fagiolo dell'Arco [exh. cat., Museo Civico, Sansepolcro] (Venezia, 1991), 193.
12. Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole ombrienne et romaine* (Paris, 1870), 17–25; Piero della Francesca.
13. Blanc 1870, 1.
14. Joseph Archer Crowe and Giovanni Battista Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei* (Leipzig, 1869–1872), vol. 4, 1. Hälfte, *Umbrische und sienesishe Schule des XV. Jahrhunderts* (1871). Äußern sich die Autoren hier noch sehr einschränkend, fast abfällig zu Piero, so hat sich ihre Einschätzung bald gewandelt. Vgl. Crowe, Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy*, ed. Edward Hutton (London, New York, 1908), 1–24.
15. Blanc 1870, 4.
16. Blanc 1870, 6.
17. Charles Blanc, *Histoire de la Renaissance en Italie*, vol. 2 (Paris, 1894), 97, 101.
18. Blanc 1894, 106.
19. Eugène Müntz, *Les précurseurs de la Renaissance* (Paris, 1882), 100.
20. Eugène Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, vol. 1: *Italie. Les Primitifs* (Paris, 1889), 627–633.
21. Müntz 1889, 632–633.
22. Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana. VII. La Pittura del Quattrocento*, Parte I (Milano, 1911), 432–486. Vgl. Sergio Samek Ludovici, *Storici, teorici e critici delle arti figurative (1800–1940)* (Roma, 1942), 360–373.
23. Vgl. Lodovici 1942, 206–207; Giovanni Previtali, ed., *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo* (Roma, 1982); *Paragone*, XLII, Nuova Serie Nr. 30 (501), November 1991, *Dedicato a Roberto Longhi*.
24. Carlo Carrà, *Soffici. Editions de "Valori Plastici"* (Roma, 1922); Ardengo Soffici, *Opere*, vol. 1–7 (Firenze, 1959–1968) (a cura dell'autore); Giuseppe Raimondi und Luigi Cavallo, *Ardengo Soffici, con la collaborazione della galleria Michaud* (Firenze, 1967); Ardengo Soffici, *L'artista e lo scrittore nella cultura del 900. Atti del convegno di studi, Villa Medicea, Poggio a Caiano, 7.–8. giugno 1975* (Firenze, 1976); Carlo Carrà, Ardengo Soffici, *Lettere 1913/1929*, ed. Massimo Carrà und Vittorio Fagone (Milano, 1983); Luigi Cavallo, *Soffici immagini e documenti (1879–1964)*, mit Indices zu den Opere Sofficis (1959–1968) von Oretta Nicolini (Firenze, 1986); M. Biondi, ed., *Ardengo Soffici: un bilancio critico. Atti del convegno, Gabinetto Vieusseux, Firenze, 16.–17. ottobre 1987* (Firenze, 1990); L. Corsetti und R. Gradi, *Rassegna bibliografica su Ardengo Soffici (1985–1991)* (Poggio a Caiano, 1991); Luigi Cavallo, ed. Ardengo Soffici [exh. cat., Palazzo della Permanente, Milano] (Milano, 1992).
25. Roberto Longhi, "La scultura futurista di Boccioni," *Libreria della "Voce"* (Firenze, 1914).
26. Ardengo Soffici, "L'impressionismo e la pittura italiana," 1909, in *Opere*, vol. 1, 1959, 3–29.
27. Ardengo Soffici, "Le Salon d'Automne. Considérations," in *L'Europe artiste*, vol. 1, s. n., Octobre–Novembre 1904, 333–339, in Mario Richter, *La formazione francese di Ardengo Soffici, 1900–1914* (Milano, 1969), 290–296.
28. Brief Sofficis an Papini, wahrscheinlich Juni 1906, erstmals in Richter 1969, 78–79.
29. Vittorio Pica, *Gli Impressionisti Francesi* (Bergamo, 1908), 201.
30. Alessandro Marabottini und V. Quercioli, *Diego Martelli. Corrispondenza inedita* (Roma, 1978); Piero Dini, *Diego Martelli e gli Impressionisti* (Firenze, 1979).
31. Diego Martelli, "La pittura del Quattrocento a Firenze," in Diego Martelli, *Scritti d'Arte di Diego Martelli*, ed. Antonio Boschetto (Firenze, 1952), 162–179.
32. Diego Martelli, "Gli Impressionisti" (Vortrag 1879 im Circolo filologico di Livorno. Erstmals 1880 in Pisa gedruckt), in *Scritti d'Arte di Diego Martelli*, 1952, 98–110, 106, 108.
33. Vermittelt etwa durch Paul Signac, *De Delacroix au Néo-Impressionnisme* (1898 in *La Revue Blanche*), ed. Françoise Cachin (Paris, 1964, 1987), oder durch futuristische Schriften über den *complementarismo congenito*.
34. Roberto Longhi, "Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana," in *L'Arte*, 1914, 198–221, 241–256.
35. Fiora Bellini, "Una passione giovanile di Roberto Longhi: Bernard Berenson," in Giovanni Previtali, ed., *L'Arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo* (Roma, 1982), 9–26.
36. Berenson 1909.
37. Adolfo Venturi, *Piero della Francesca* (Firenze, 1922), 65–67.
38. Gino Severini, *Du cubisme au classicisme. Esthétique du compas et du nombre*, 4ème éd. (Paris, 1931); Gino Severini, *Dal cubismo al classicismo e altri saggi sulla divina proporzione e sul numero*

- d'oro, ed. Piero Pacini (Firenze, 1972); Joan M. Lucach, "Severini's Writings and Paintings 1916-1917 and His Exhibition in New York City," in *Critica d'arte*, 21, 1974, 138, 59-80; Maurizio Fagiolo dell'Arco, Ester Coen and Gina Severini, *Gino Severini. "Entre les deux guerres."* 1919/1939 [exh. cat., Galleria Giulia, Roma] (Pomezia, 1980); Maurizio Fagiolo dell'Arco and Daniela Fonti, *Gino Severini* (Milano, 1982); Gino Severini, *La vita di un pittore*, Vorwort von Filiberto Menna (Milano, 1983); Gino Severini, *Ecrits sur l'art* (Paris, 1987); Marisa Vescovo, ed. *Gino Severini. Dal 1916 al 1936* [exh. cat., Palazzo Cuttica, Alessandria] (Torino, 1987); Daniela Fonti, *Gino Severini. Catalogo ragionato* (Milano, 1988).
39. Silver 1989, 85-86, 151-154.
40. Gino Severini, *Du Cubisme au Classicisme: Esthétique du compas et du nombre* (Paris, 1921), 13-14.
41. Severini 1921, 16-17.
42. Severini 1921, 19-20.
43. Severini 1921, 20-21.
44. Severini 1921, 120-121.
45. Severini 1921, 122.
46. Gino Severini, *La vita di un pittore*, 1983, 237.
47. Silver 1989. Diese Studie ist Ken Silvers Buch in jeder Hinsicht verpflichtet.
48. Massimo Carrà, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, vol. 1-3 (Milano, 1967-1968); Piero Bigongiari, *L'opera completa di Carrà. Dal futurismo alla metafisica e al realismo mistico 1910-1930* (Milano, 1970); Massimo Carrà, ed. *Carlo Carrà. Tutti gli scritti* (Milano, 1978); Paolo Fossati, "Carrà-Longhi 1920. Una definizione di critica d'arte," in *Paragone*, 36, 1985, 419-423, 286-296; *Carlo Carrà-Retrospektive* [exh. cat., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden] (Mailand, 1987); Maurizio Fagiolo dell'Arco, ed., *Carlo Carrà. Il primitivismo 1915-1919* [exh. cat., Chiesa di Bartolomeo, Venezia] (Milano, 1988); Claudio Pizzorussi, "I neo-tradizionalisti," in *L'Idea di Firenze*, 1989, 259-266.
49. Carlo Carrà, "Il Seicento e la critica italiana," in *Valori Plastici*, Nr. 4, 1921, 223. Carrà zitiert in diesem Text einen eigenen, zwei Jahre zuvor verfaßten Artikel.
50. Ardengo Soffici, "Carlo Carrà," *Arte Moderna Italiana*, Nr. 11 (Milano, 1928), 8-9.
51. Pietro Maria Bardi, *Carrà e Soffici* (Milano, 1930), 9-11, 45-46.
52. Zum historischen Hintergrund: Renzo de Felice, *Fascismo e Partiti Politici Italiani 1921-1923* (Bologna, 1966); Clark 1984, 203-285.
53. Zur Kunstpolitik und zur Kunst während des Faschismus: Philip V. Cannistaro, *La fabbrica del consenso* (Roma-Bari, 1975); Annette Malochet, "Novecento. Point d'ordre?" in *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture 1919-1925. Actes du second colloque d'histoire de l'art con-temporaine tenu au Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Etienne*, 1974 (Paris, 1975), 203-208; Fanette Roche-Pézarid, "Valori Plastici 1918-1921: Ordre Plastique, Ordre Moral, Ordre Politique," in *Le Retour à l'ordre*, 1975, 225-240; Susanne von Falkenhausen, *Der Zweite Futurismus und die Kunstpolitik des Faschismus in Italien von 1922-1943* (Frankfurt am Main, 1979), besonders 78-98; Paolo Fossati, "Pittura e scultura fra le due guerre," in *Storia dell'arte italiana*, vol. 7, *Il Novecento* (Torino, 1982), 175-259.
54. Carlo Carrà, Ardengo Soffici, *Lettere 1913/1929* (1983), 157, 162-163.
55. Der Tonfall der Briefe Carràs und Sofficis ändert sich seit c. 1920 kaum. Vgl. Carrà, Soffici 1983, 139, 148.
56. Carlo Carrà, "Piero della Francesca," in *L'Ambrosiano*, 5. September 1927, 382.
57. Carlo Carrà, "Fatti e dibattiti per il rinnovamento della pittura," in *Il rinnovamento delle arti in Italia* (Milano, August 1945), 581.
58. Roberto Longhi, *Carrà* (Milano, 1945), 10.
59. Longhi 1945, 15.
60. Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism* (Chicago, 1984), 44-51.
61. Zimmermann 1991, 279-321.
62. Anita Brookner, *The Genius of the Future. Studies in French Art Criticism: Diderot, Stendhal, Baudelaire, Zola, the Brothers Goncourt, Huysmans* (London, 1971); Jean-Paul Bouillon, Nicole Dubreuil-Blondin, Antoinette Ehrard, Constance Naubert-Riser, *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900* (Paris, 1990); Michael F. Zimmermann, "'Il faut tout le temps rester le maître et faire ce qui amuse.'" Zum Stand der Debatte um Manet," in *Edouard Manet. Augenblicke der Geschichte* [exh. cat., Kunsthalle Mannheim] (München, 1992), 132-148.
63. Shiff 1984, 52.
64. Robert L. Herbert, "Le 'papier de Gauguin,'" in Françoise Cachin und Robert L. Herbert, ed., *Seurat* [exh. cat., Réunion des Musées Nationaux, Paris; Metropolitan Museum of Art, New York] (Paris, 1992), 447-448.
65. Shiff 1984, 127-129.
66. Maurice Denis, "De Gauguin et de van Gogh au Classicisme," in *L'Occident*, Mai 1909.
67. Albert Gleizes, Jean Metzinger, *Du Cubisme* (Paris, 1912), 40.
68. Gleizes, Metzinger 1912, 41.
69. Gleizes, Metzinger 1912, 54-57.
70. Gleizes, Metzinger 1912, 57.
71. Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes* (Paris, 1913).
72. Lucie Cousturier, "Les dessins de Seurat," in *L'Art Décoratif*, Paris, March 1914.

73. André Salmon, *La révélation de Seurat* (Paris, 1921).
74. Le retour à l'ordre 1975; Charles-Edouard Jeanneret, Juan Gris und Amédée Ozenfant, *Après le Cubisme* (Paris, 1919, reprint Turin, 1975). Zu Ozenfant: Amédée Ozenfant, *Mémoires 1886-1962* (Paris, 1968); John Golding, *Ozenfant* (New York, 1973); Susan L. Ball, *Ozenfant and Purism. The Evolution of Style, 1915-1930* (Ann Arbor, Mich., 1981); Françoise Ducroz, "Ozenfant et l'esthétique puriste: une géométrie de l'objet," in *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 1983, 268-283. Zu Le Corbusier: Paul Venable Turner, *The Education of Le Corbusier* (New York und London, 1977), 136-195; besonders 144-155 (zu *Après le Cubisme*); *Le Corbusier. Pittore e scultore* [exh. cat., Museo Correr, Venezia] (Milano, 1986); Reyner Banham, "La Maison des hommes and La Misère des villes: Le Corbusier and the Architecture of Mass Housing," in H. Allen Brooks, ed., *Le Corbusier* (Princeton, 1987), 107-116; Stanislaus von Moos, ed., *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier et l'industrie 1920-1925* [exh. cat., Museum für Gestaltung, Zürich; Bauhaus-Archiv, Berlin; Les Musées de la ville de Strasbourg; Centre culturel Suisse, Paris] (Berlin, 1987) (vgl. den Aufsatz von Françoise Ducroz, "Le Purisme et les compromis d'une 'peinture moderne,'" 66-79); Paul Venable Turner, *La formation de Le Corbusier. Idéalisme et mouvement moderne* (Paris, 1987); Marina Causa Picone, "Autonomia e dipendenza di Le Corbusier pittore," in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaele Causa* (Napoli, 1988), 439-451. Zu Hélicon: René Micha, *Hélicon* (Paris, 1979). Zu Lhote: André Lhote, *Georges Seurat* (Roma, 1922); André Lhote, *Ecrits sur la peinture* (Paris, 1946); Nathalie Reymond, "Le rappel à l'ordre d'André Lhote," in *Le retour à l'ordre* 1975, 209-224; André Lhote, *Rétrospective 1907-1962. Peintures, aquarelles, dessins*, préface de Bernard Dorival [exh. cat., Artcurial] (Paris, 1981); André Lhote, Alain Fournier und Jacques Rivière, *La peinture, le cœur et l'esprit. Correspondance inédite (1907-1924)*, ed. Alain Rivière et al. (Bordeaux, 1986).
75. Ozenfant, Jeanneret, *Après le Cubisme* (Paris, 1918), 59.
76. Ozenfant, Jeanneret 1918, 26.
77. Zur Neubewertung Seurats in den zwanziger Jahren vgl. Silver 1989, 336-339.
78. Lhote 1922.
79. Amédée Ozenfant, "Seurat," in *Cahiers d'Art*, 1926.
80. Claude Roger-Marx, "Georges Seurat," in *Gazette des Beaux-Arts*, Dezember 1927, 311-318.
81. Jacqueline V. Falkenheim, *Roger Fry and the Beginnings of Formalist Art Criticism* (Ann Arbor, Mich., 1980), 15-17.
82. Falkenheim 1980, 101.
83. Shiff 1984, Kap. 10, 143-152.
84. Roger Fry, *The French Post-Impressionists. Preface to the Catalogue of the Second Post-Impressionist Exhibition* [exh. cat., Grafton Galleries] (London, 1912), 158.
85. Fry 1912, 159.
86. Roger Fry, "Art and Science," in *Athenaeum*, 1919; wieder in Roger Fry, *Vision and Design* (London, 1920), 52-55.
87. Roger Fry, *Transformations. Critical and Speculative Essays on Art* (London, 1926), 188-196; "Seurat," 188, 190.
88. Fry 1926, 191, 196.
89. Robert Rey, *La peinture française à la fin du XIXe siècle: La renaissance du sentiment classique. Degas-Renoir-Gauguin-Cézanne-Seurat* (Paris, 1931).
90. Alfred Barr, *Cubism and Abstract Art*. Metropolitan Museum of Art (New York, 1936).
91. Roberto Longhi, "Un disegno per 'La Grande Jatte' e la cultura formale di Seurat," in *Paragone*, 1950, 40-43.
92. Henri Focillon, *Piero della Francesca* (Paris, 1952).
93. Henri Focillon, "Le Salon de 1926," in *Gazette des Beaux-Arts*, 1926.
94. André Chastel, *Tout l'œuvre peint de Seurat* (Paris, 1973), 5, 7, 8. Vor Chastel vertrat Albert Boime die These eines Einflusses Pieros auf Cézanne. Vgl. dessen: "Seurat and Piero della Francesca," in *Art Bulletin*, 1965, 265-271. Boime vertritt diese Auffassung nicht mehr.