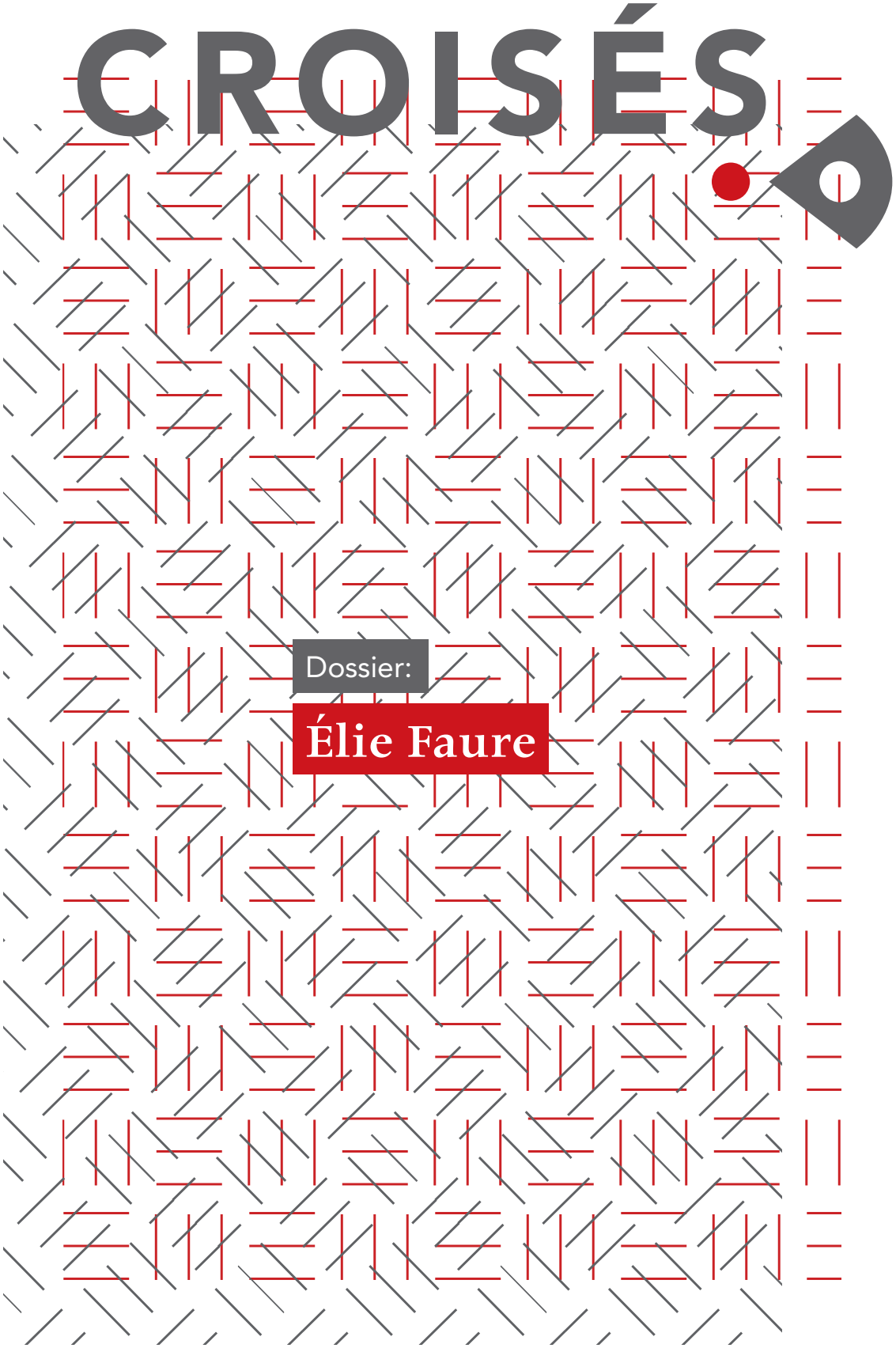
REGARDS CROISÉS



Dossier:

Élie Faure

Deutsch-französisches Rezensionsjournal zur Kunstgeschichte und Ästhetik
Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et d'esthétique

N° 5, 2016

Regards croisés, No. 5, 2016

Élie Faure

Sommaire / Inhalt

Chapitre I

Éditorial

Rares sont les occasions pour une revue semestrielle de s'inscrire dans l'actualité culturelle immédiate, plus rare encore pour une revue franco-allemande la possibilité de s'attacher à des questions discutées simultanément de part et d'autre du Rhin. Élie Faure, à qui est consacré ce numéro 5 de *Regards croisés*, semble pourtant bien appartenir à cette actualité. À l'automne 2015, Jean-Paul Morel a fait paraître aux éditions l'Âge d'homme une anthologie exhaustive des écrits consacrés par ce dernier au septième art[1]. Cette importance des textes de Faure dans ce domaine commence également à être reconnue en Allemagne : une anthologie d'écrits français sur le cinéma dans le premier tiers du XXe siècle paraîtra à l'automne prochain aux éditions Alexander[2], parmi lesquels, aux côtés de Louis Aragon, Marcel l'Herbier ou Jean Epstein, ceux de Faure. Mais la figure de Faure a également été invoquée, de façon plus critique, dans le récent ouvrage d'Eric Michaud, *Les Invasions barbares*[3]. La thèse défendue dans cet essai, celle de liens, constitutifs, entre l'histoire de l'art, l'idée d'un « génie des peuples » et les classifications raciales, peut en effet trouver un exemple probant en la personne de Faure.

Après deux numéros consacrés à des figures contemporaines de l'histoire de l'art – Daniel Arasse et Stefan Germer –, dont la contemporanéité aurait pu poser question, c'est finalement le choix d'un historien d'art mort en 1937 qui pourrait s'avérer le plus problématique. Élie Faure propose en effet une vision très clairement racialiste de l'histoire de l'art, inspirée d'Hippolyte Taine ou de Joseph Arthur de Gobineau, quoiqu'il cherche à nuancer leurs propos. Prendre comme objet un auteur résumant, dans le langage de l'époque, « l'âme française » à « la mesure de l'espace » ou « l'âme allemande » à « l'annexion du temps »[4] pourrait sembler peu approprié pour une revue franco-allemande. Pour aussi complexe et problématique que soit l'approche des écrits de Faure, nous avons cependant choisi de l'étudier ici, sans chercher à minimiser ses positionnements parfois difficiles, mais sans nous interdire pour autant de voir en lui à la fois le symptôme d'une certaine époque et une individualité originale capable d'apports importants à la réflexion sur l'art.

Faure est d'abord connu pour sa volumineuse *Histoire de l'art* (1909-1914, puis 1921 pour l'édition en 4 volumes), dont l'amplitude chronologique, de la préhistoire aux premières années du XXe siècle, en faisait le premier ouvrage français à avoir cette ambition[5]. De très nombreuses fois rééditée, elle peut être considérée en France comme un classique[6]. Néanmoins, traduite en anglais ou en espagnol, elle ne l'a jamais été en allemand, et Faure reste un quasi inconnu de ce côté du

Rhin. Il était donc nécessaire de proposer en premier lieu dans ce dossier un portrait de ce médecin de profession qu'on pourrait qualifier d' « écrivain d'art »[7], assumant son lyrisme et sa subjectivité tout en associant de manière essentielle art et société (contribution de Dominique Dupuis-Labbé). Nous avons par ailleurs choisi de faire un pas de côté vis-à-vis de cette fameuse *Histoire de l'art* en proposant une étude de *Découverte de l'archipel*[8]. Cet essai paru en 1932 est peut-être celui des ouvrages de Faure qui propose l'étude la plus marquée par l'approche raciale et le déterminisme, ici appliqués aux nations européennes. Mais il met également en avant la nécessité du métissage et un certain éloge du machinisme qui pourraient permettre à l'Europe de retrouver un nouveau rythme collectif (contribution d'Anna Halter). Ces problématiques sont également envisagées à l'aune de l'esthétique d'Élie Faure. Muriel Van Vliet s'interroge ainsi sur l'actualité que pourraient avoir les écrits de Faure au-delà de leur lyrisme marqué et de leur lecture raciste assumée : liens entre science et art, esthétique rapprochée des œuvres, tournant anthropologique rejetant l'idée d'un progrès linéaire en art sont autant d'éléments perceptibles chez l'auteur. On y trouve également une nouvelle fois cet appel à un art technologique, un art des masses, qui trouve pour Faure son expression la plus évidente, et la plus remarquable, dans le cinéma. Eva Kuhn revient donc sur la notion de « cinéplastique »[9] proposée par Faure dans un essai de 1920, qui permet de comprendre le cinéma comme une « architecture en mouvement », supposant à la fois une approche formaliste de la séduction sensible du film et un retour à l'esprit collectif.

voir p. 12
voir p. 27
voir p. 74
voir p. 62

L'actualité dans laquelle s'inscrit *Regards croisés* est aussi celle, toujours renouvelée, des projets de recherche franco-allemands. La rubrique « Projets croisés » de ce numéro est donc consacré au programme *ArtTransForm* grâce à un entretien avec ses deux coordinatrices Bénédicte Savoy à Berlin et France Nerlich à Tours. Consacré à un thème franco-allemand – la formation des peintres allemands à Paris de 1793 à 1870 –, co-financé par des institutions française et allemande – l'Agence Nationale de la Recherche et la *Deutsche Forschungsgemeinschaft* –, constitué par une équipe de chercheurs français et allemands, ce programme se fait ainsi le lieu de la richesse, et parfois des difficultés, des échanges franco-allemands en matière de recherche. Ces difficultés sont celles que nous continuons à vouloir surmonter en proposant, comme à l'accoutumée, des recensions en langue allemande d'ouvrages français et en français d'ouvrages allemands, autant de lectures critiques rendues possibles par la générosité de leurs auteurs auxquels nous adressons tous nos remerciements.

voir p. 160

Nous tenons enfin à remercier les institutions qui par leur soutien financier et logistique nous permettent de rendre compte deux fois par an de cette actualité de la recherche franco-allemande et de contribuer ainsi à aplanir les difficultés de compréhension de part et d'autre du Rhin et à enrichir la connaissance mutuelle. Nous exprimons donc toute notre gratitude à l'Université Humboldt de Berlin, à l'HiCSA de l'Université Paris 1 et au Centre allemand d'histoire de l'art.

[1] Élie Faure, *Pour le 7e art, précédé des hommages de Jean Renoir et de Charlie Chaplin*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Paul Morel, Paris : L'Âge d'Homme, 2015.

[2] Margrit Tröhler, Jörg Schweinitz (éd.), *Die Zeit des Bildes ist ausgebrochen ! : Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906-1929*, Berlin : Alexander Verlag, à paraître oct. 2016.
[3] Eric Michaud, *Les Invasions barbares, une généalogie de l'histoire de l'art*, Paris : Gallimard, « NRF Essais », 2015.
[4] Titres de deux des chapitres dans : Élie Faure, *Découverte de l'archipel*, Paris : Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1932 : « L'âme française ou la mesure de l'espace », « L'âme allemande ou l'annexion du temps ».
[5] Élie Faure, *Histoire de l'art*, Paris : H. Floury, Libraire-Éditeur, 1909-1914, 3 vol. ; puis Élie Faure, *Histoire de l'art*, Paris : Georges Crès et Cie, 1921, 4 vol. ; vol. 1 : *Art antique*, 270 p. ; vol. 2 : *Art médiéval*, 402 p. ; vol. 3 : *Art renaissant*, 360 p. ; vol. 4 : *Art moderne*, 472 p.
[6] La dernière réédition date de 2010 : Élie Faure, *Histoire de l'art. Édition intégrale*, avec une préface de Dominique Dupuis-Labbé, Paris : Bartillat, 2010.
[7] En 1923 Élie Faure est élu « Prince des écrivains d'art » au terme d'un référendum organisé par Louis Vauxcelles dans sa revue *L'Amour de l'art*.
[8] Élie Faure, *Découverte de l'archipel*, Paris : Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1932. Une nouvelle réédition est prévue aux éditions de l'Amateur en juin 2016.
[9] Élie Faure, « De la cinéplastique », *La Grande Revue*, novembre 1920, n° 11, p. 57-72, repris dans Élie Faure, « De la cinéplastique », dans : *id.*, *L'Arbre d'Eden*, Paris : Crès, 1922, p. 57-72.

Kapitel I

Editorial

Die fünfte Ausgabe der *Regards croisés* beschäftigt sich mit Élie Faure, dessen Schriften aktuell in Frankreich und Deutschland besondere Aufmerksamkeit erfahren. Die Gelegenheit, ein sehr aktuelles wissenschaftliches Thema aufzugreifen, kommt für eine halbjährlich erscheinende Zeitschrift relativ selten, das gilt um so mehr für Fragestellungen, die zur gleichen Zeit auf beiden Seiten des Rheins bearbeitet werden. Élie Faure, mit dem sich diese fünfte Ausgabe der *Regards croisés* auseinandersetzt, scheint dennoch diese beiden Kriterien zu erfüllen. Im Herbst 2015 hat Jean-Paul Morel im Verlag *Âge d'homme* eine umfassende Anthologie mit Aufsätzen Élie Faures zur ‚siebten Kunst', dem Film, herausgegeben.[1] Und auch in Deutschland wird die Bedeutung der Texte Faures auf diesem Gebiet zunehmend entdeckt: Ein Sammelband mit französischen Beiträgen zum Kino aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts wird im kommenden Herbst im Alexander Verlag erscheinen; hier werden Übersetzungen von Beiträgen Louis Aragons, Marcel l'Herbiers oder Jean Epsteins durch einschlägige Texte Faures ergänzt.[2] Neben solchen Rückblicken auf Teile von Élie Faures Schriften tritt eine dezidiert kritische Annäherung wie sie Eric Michaud mit seinem neuen Buch *Les invasions barbares* vorschlägt.[3] Michauds leitende These, die von einer konstitutiven Verbindung zwischen dem Diskurs der Kunstgeschichte einerseits und dem Konzept eines „Genies des Volkes" sowie rassischen Klassifikationen andererseits ausgeht, kann in der Person von Faure tatsächlich einen Beleg finden.

Nach zwei Dossiers zu Daniel Arasse und Stefan Germer, zwei Wissenschaftlern, deren Zeitgenossenschaft Fragen aufwirft, dürfte sich die Wahl eines 1937 verstorbenen Kunsthistorikers als Dossierthema der *Regards croisés* als weitaus problematischer erweisen. Élie Faures im engeren Sinne kunstgeschichtlichen Betrachtungen sind durchaus rassialistische, von Hippolyte Taine oder auch Arthur de Gobineau inspirierte Züge eigen, selbst wenn er versucht hat, deren Äußerungen zu nuancieren. Faures Zuordnungen sind heikel: Die „französische Seele" wird mit dem „Maß des Raums", die „deutsche Seele" indes mit der „Vereinnahmung der Zeit" in Verbindung gebracht.[4] Dergleichen mag in einer deutsch-französischen Publikation zunächst unangemessen erscheinen. Doch so kompliziert und problematisch die Annäherung an das Werk von Faure auch sein mag, haben wir uns dennoch dazu entschlossen, es in den Blick zu nehmen. Seine teilweise delikaten Positionen sollen keineswegs bagatellisiert werden; dennoch möchten wir uns nicht verwehren, ihn als den Repräsentanten einer bestimmten Epoche und als einen originellen Autoren zu sehen, der fähig war, wichtige Überlegungen zur Kunst zu erbringen.

Faure ist zunächst vor allem durch seine umfassende *Histoire de l'Art* (1909–1914/1921) bekannt. Deren chronologische Spannweite von der Vorgeschichte bis hin in die Anfänge des 20. Jahrhunderts machte sie zum ersten französischsprachigen Werk mit einem solchen universalen Anspruch.[5] Etliche Male neu aufgelegt, gilt sie in Frankreich als regelrechter Klassiker.[6] Doch obwohl sie ins Englische und Spanische übersetzt wurde, kam es nie zu einer deutschen Ausgabe, und Faure ist auf dieser Seite des Rheins bis in die jüngste Zeit hinein weitgehend unbekannt geblieben. Es erschien daher sinnvoll, in einem ersten Beitrag ein Porträt dieses gelernten Arztes zu skizzieren, den man, um seiner literarisch anmutenden Sprache und seiner Subjektivität ebenso wie seiner grundsätzlichen Verknüpfung von Kunst und Gesellschaft gerecht zu werden, als „Kunstschriftsteller" bezeichnen könnte (vgl. den Dossierbeitrag von Dominique Dupuis-Labbé).[7] Wir haben uns außerdem siehe S. 19 entschieden, einen Seitenblick neben diese berühmte *Geschichte der Kunst* auf das Buch *Découverte de l'archipel*[8] zu werfen, dem der Beitrag von Anna Halter in die- siehe S. 38 sem Heft gewidmet ist. Faures 1932 erschienener Essay ist unter seinen Werken das vielleicht am stärksten von einem rassentheoretischen Determinismus beeinflusste Werk über die europäische Kultur. Doch fordert Faure auch einen europäischen Durchdringungsprozess, etwa im Zuge seines Lobs auf den Maschinenbetrieb, der Europa einen neuen kollektiven Rhythmus erlauben soll. Ähnliche Fragen stellen sich auch für die Ästhetik Faures. Muriel van Vliet fragt daher in ihrem Beitrag siehe S. 86 nach der möglichen Aktualität, die Faures Schriften jenseits ihrer ausgeprägt literarischen Form und ihrer rassialistischen Pespektive haben könnten. Sie stößt dabei auf eine Verknüpfung von Wissenschaft und Kunst, eine werkorientierte Ästhetik und eine anthropologische Wende, mit der die Idee einer linearen Entwicklung der Kunst verworfen wird. Außerdem findet sich bei Faure auch der Aufruf zu einer technischen Kunst, einer Kunst der Massen, die in seinen Augen ihre eindeutige und bemerkenswerteste Form im Kino findet. Eva Kuhn kommt in ihrem Text auf siehe S. 50 den Begriff der *Cineplastik*[9] zu sprechen, der von Faure in einem Aufsatz von 1922 eingeführt wird, um das Kino als eine „Architektur in Bewegung" zu verstehen, die gleichermaßen eine formalistische Annäherung an die sinnliche Überredungskunst des Films wie auch eine Rückkehr zu einem Gemeinschaftssinn voraussetzt.

Aktuellen Entwicklungen sind die *Regards croisés* auch in diesem Heft mit dem Blick auf deutsch-französische Forschungsprojekte verpflichtet, die in einer eigenen Rubrik, den *Projets croisés*, vorgestellt werden. Sie ist in dieser Ausgabe dem siehe S. 160 Forschungsprojekt *ArtTransForm* gewidmet und dokumentiert einen Dialog mit den beiden Koordinatorinnen France Nerlich (Tours) und Bénédicte Savoy (Berlin). Deren Forschungsvorhaben hat sich gänzlich einem deutsch-französischen Thema verschrieben – der Ausbildung deutscher Maler in Paris von 1793 bis 1870 – und wird von französischen und deutschen Institutionen finanziert (der Agence Nationale de la Recherche und der Deutschen Forschungsgemeinschaft). Es besteht aus einem Team französischer und deutscher Forscherinnen und Forscher und kann beispielhaft Potenziale und Probleme gemeinsamer Arbeit im deutsch-französischen Wissenschaftsaustausch aufzeigen. Indem unsere Zeitschrift Rezensionen neuer

Forschungsbeiträge aus dem jeweiligen Nachbarland vorlegt und damit deren Sichtbarkeit im jeweils anderen Sprachraum erhöht, sollen die *Regards croisés* helfen, die Widerstände, die das wissenschaftliche Arbeiten in zwei Ländern und zwei Sprachräumen mit sich bringen kann, abzubauen.

Zu guter Letzt möchten wir uns bei den Einrichtungen bedanken, ohne deren finanzielle und logistische Unterstützung diese Ausgabe nicht möglich wäre: bei der Humboldt-Universität zu Berlin, dem HiCSA der Universität Paris 1 und dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte, Paris.

1 Élie Faure, *Pour le 7e art*, mit Würdigungen von Jean Renoir und Charlie Chaplin, hg. von Jean-Paul Morel, Paris: L'Âge d'Homme, 2015.

2 Margrit Tröhler, Jörg Schweinitz (Hg.), *Die Zeit des Bildes ist ausgebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906–1929*, Berlin: Alexander Verlag, erscheint 2016.

3 Eric Michaud, *Les Invasions barbares, une généalogie de l'histoire de l'art*, Paris: Gallimard, « NRF Essais », 2015.

4 Überschriften zweier Kapitel in: Élie Faure, *Découverte de l'archipel*, Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1932: „L'âme française ou la mesure de l'espace" („Die französische Seele oder das Maß des Raums"), „L'âme allemande ou l'annexion du temps" („Die deutsche Seele oder die Vereinnahmung der Zeit"). (Übersetzungen: *Regards croisés*.)

5 Élie Faure, *Histoire de l'art*, 3 Bände, Paris: H. Floury, 1909–1914 und Élie Faure, *Histoire de l'art*, 4 Bände, Paris: Georges Crès et Cie, 1921. Band 1: *Art antique*, 270 Seiten; Band 2: *Art médiéval*, 402 Seiten; Band 3: *Art renaissant*, 360 Seiten; Band 4: *Art moderne*, 472 Seiten.

6 Die letzte Neuauflage 2010: Élie Faure, *Histoire de l'art*, Gesamtausgabe mit einem Vorwort von Dominique Dupuis-Labbé, Paris: Bartillat, 2010.

7 1923 wird Élie Faure im Rahmen einer von Louis Vauxcelles organisierten Abstimmung in dessen Zeitschrift *L'Amourd de l'art* zum „Prinzen der Kunstschreiber" gewählt.

8 Élie Faure, *Découverte de l'archipel*, Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1932. Eine Neuausgabe ist im Amataur Verlag für Juni 2016 vorgesehen.

9 Élie Faure, „De la cinéplastique". in: *La Grande Revue* 11, Nov. 1920, S. 57–72; Wiederabdruck in: Élie Faure, *L'Arbre d'Eden*, Paris: Crès, 1922, p. 57-72.

Chapitre / Kapitel II

Dossier :
Élie Faure

Dominique Dupuis-Labbé

Élie Faure. L'évidence de l'art

> « Ma vie n'offre aucun incident digne d'être signalé, sinon que j'ai fait la guerre de bout en bout, comme médecin – car je suis médecin – d'abord dans les ambulances divisionnaires, ensuite dans l'artillerie[1]. »

« De rapides notes nécrologiques ont enterré, expédié en quelques mots Élie Faure – même, m'a-t-il semblé, dans la presse de gauche. […] Je dis un jour à un confrère : "Pourquoi ce silence sur Élie Faure ?" Il me dit : "Il a un très mauvais caractère, et puis, il ne veut voir personne". Est-ce donc ainsi qu'on mesure les hommes, et faut-il être un héros ou un saint pour juger une œuvre en se mettant simplement devant elle, et en oubliant si son auteur est "sympathique" ou non ?[2] ». Au moment de sa mort, le 29 octobre 1937, Élie Faure est un homme oublié du public. Pourquoi ? Héritier de la rudesse de caractère de son père, Pierre Faure, clerc de notaire, et de la rigueur de sa mère, Zéline, fille du pasteur dissident Jacques Reclus, exécrant les mondanités, homme exigeant au tempérament passionné, engagé socialement et politiquement, Élie Faure a pu, au mieux, dérouter ses contemporains, au pire, les scandaliser. Mais « le vieux hibou[3] » a dû les fasciner également par la richesse et la complexité de sa personnalité autant que par la diversité de ses engagements.

Né le 4 avril 1873, à Sainte-Foy-la-Grande, en Gironde, Élie Faure, après des études au collège de Sainte-Foy et au lycée Henri IV, à Paris, se met rapidement au service des autres. Il travaille comme anesthésiste auprès de son frère, Jean-Louis, chirurgien, obtient le titre de docteur en médecine en mai 1899 et ouvre son premier cabinet quelques mois plus tard, le 10 novembre, dans la capitale, au 17, rue des Filles du Calvaire. Dès 1901, il donne des soins dans un dispensaire, celui de la Compagnie des Chemins de fer d'Orléans, puis, en 1903, rachète un brevet d'embaumement à l'un de ses confrères. En 1914, il est mobilisé en tant que Médecin Aide-Major de 1ère classe, au service des ambulances de la 56ème division du 6ème corps d'armée, où il se découvre « des aptitudes inconnues pour la chirurgie d'urgence »[4]. Faure n'a donc jamais cessé sa pratique médicale alors qu'il consacrait déjà beaucoup de son temps à l'écriture d'essais littéraires et historiques, de critiques d'art, et à son grand œuvre, l'*Histoire de l'Art*, qu'il qualifie de « boulet » en 1935[5], à défaut peut-être de savoir désigner cette somme pour ce qu'elle est, un roman de l'humanité créatrice de l'art dû à un parfait autodidacte « sans honte et sans orgueil »[6].

Jeune homme, la découverte du Louvre avait suscité en lui une violente émotion tant il avait été décontenancé par les grands maîtres en lesquels il ne voyait que « comique et irrésistible chaos »[7], habitué qu'il était aux reproductions académiques du *Figaro-Salon* auquel était abonné son père. Mais le miracle se produit, Delacroix,

Courbet et les Vénitiens lui ouvrent les yeux. Il étudie les œuvres, les classe, en compare les formes et les couleurs, analyse leur composition pour comprendre les secrets de l'harmonie, élabore une grammaire de la peinture basée sur le savoir de l'œil, interrogeant pour cela la plupart des collections européennes publiques. Élie Faure n'est donc pas un érudit travaillant dans le calme de son bureau en consacrant des journées entières à la recherche ou à l'écriture, il n'est pas, à la différence d'Ernst Gombrich ou d'Erwin Panofsky, un homme qui a pu suivre une formation universitaire et maîtriser un savoir iconographique, mais il partage avec Jacob Burckhardt le sentiment et la volonté d'inscrire l'art dans une histoire culturelle. Il n'a rien non plus d'un mondain de l'art : « On ne me voit jamais dans les vernissages, jamais dans les comités, jamais dans les jurys entre la duchesse de Trou-Bonbon et le Conservateur-général »[8]. L'inspiration peut lui venir lors d'un trajet en tramway ou lorsqu'il grimpe des escaliers pour visiter ses malades et n'a alors que ses manchettes de chemise pour prendre des notes. Insistons : l'exercice de la médecine, la confrontation avec la maladie, la souffrance et la mort de ses patients ou de ses proches (il perd sa première fille, Elisabeth, âgée de cinq ans, en 1903) n'a pu que le conforter dans l'idée que l'art est le miroir de la vie : « L'art, qui exprime la vie, est mystérieux comme elle. Il échappe, comme elle, à toute formule »[9]. Il voit donc en l'art, la manifestation de l'élan vital, où ne réside aucun équilibre, mais qui lui paraît néanmoins essentiel, « la seule chose qui soit réellement utile à nous tous, après le pain ». Pour Havelock Ellis[10], psychologue britannique qui a consacré l'essentiel de son activité professionnelle à l'étude de la sexualité, Élie Faure est l'exemple même d'une personnalité combinant, au plus haut niveau, émotion volcanique et sensibilité esthétique vis-à-vis du monde extérieur. Ellis insiste sur les origines paysannes de la famille paternelle, de ce besoin de contact quasi primitif avec la terre, la glèbe, le cœur de la Nature. André Derain complète le portrait : « C'est, à mon sens, une des meilleures qualités dans l'humain que celle qui dominait les autres en lui, une force lyrique exceptionnelle, entraînante, créant de la certitude et de l'entrain, précieux auxiliaire dans la pratique des arts[11] ». Élie Faure en effet ne reprend pas à son compte, malgré le respect qu'il éprouve pour Jules Michelet, le conflit qui agite l'historien qui pense devoir choisir entre l'humanité et l'art, entre la sensualité et la conscience. Élie Faure ne voit pas d'obstacles à rassembler ce qui semble inconciliable à d'autres. Le monde est en perpétuelle évolution et l'artiste y est un meneur non seulement en terme de création, mais dans la vie même, qui englobe la joie et la douleur, le spirituel et le charnel, l'artiste – qui reste toujours homme – est mû par la faim et ce sont ses besoins qui conduisent aux plus hautes aspirations de l'âme. Il oppose le travail sérieusement documenté mais teinté de romanesque à une érudition certes référencée mais sans fantaisie. Il s'offre le luxe de choisir, de rejeter Ingres qui ne « fait qu'entasser des viandes », ou d'admirer les grands maîtres avec ambigüité pour préférer le peuple qu'il considère comme créateur de fondamentaux de la culture :

> « Les grandes époques de la culture, celles qui ont exprimé tour à tour ou simultanément les parthénons, les pagodes, les mosquées, les cathédrales, sont le fleurissement des puissances profondes accumulées dans le cœur populaire par ses espoirs, par ses

> souffrances, par ses désirs refoulés, et la culture telle que vous la concevez n'opère, par l'intermédiaire de quelques génies héroïques, que le passage des synthèses devenues inutilisables aux synthèses en formation[12]. »

Edmond Jaloux a décrypté dans son travail une capacité à éclairer la pensée et la création humaines, les « lois des peuples, des hommes et des arts »[13]. Élie Faure, parlant de Cézanne[14], affirme que l'artiste n'est pas forcément conscient des relations qu'il peut entretenir avec ce qui l'entoure ou de la façon dont il s'inscrit dans la société de son temps, mais que celui qui l'étudie a le droit (et peut-être le devoir) de chercher et de mettre au jour « les correspondances sociales et métaphysiques » qui se manifestent, à son insu, dans son œuvre.

« Je suis originaire du Périgord et neveu, par ma mère qui était leur sœur, d'Élisée Reclus et de ses quatre frères. […] Ils ont – Élie surtout – exercé sur moi une grande influence[15] ». Élie Faure est donc né dans une famille dont il n'est pas exagéré de dire qu'y soufflait l'esprit. Il éprouva[16] une admiration sans bornes pour ses oncles[17], l'un, Élie, ancien communard, professeur d'ethnologie et d'histoire des religions, et l'autre, Élisée, professeur de géographie, auteur de la *Nouvelle Géographie Universelle* en dix-neuf volumes, de 1873 à 1895, et de *L'Homme et la terre,* publié après sa mort, de 1906 à 1908. La façon dont Élie Faure examina le monde, la place que s'y fait l'homme et les manifestations de l'art, convaincu qu'il était de l'impossibilité de renoncer à comprendre et à interpréter le « monde des apparences », doit beaucoup aux travaux de ses aînés :

> « Quelle que soit la complexité des événements artistiques, il est possible d'y faire la part de l'habitat géographique, des aspects matériels qu'il inflige à la contrée, des conditions économiques qu'il détermine, du composé racial auquel il imprime sa forme et des aventures habituelles ou exceptionnelles – migrations, révolutions, guerres, catastrophes cosmiques, organisations religieuses ou sociales – qui ont constitué longtemps le partage du groupe auquel il a donné la nourriture et l'abri[18] ».

C'est ensuite l'affaire Dreyfus qui, peut-être, changea le cours de sa vie en l'obligeant à un élargissement de l'esprit critique qu'il mit ensuite au service de l'art. Le fondateur de *L'Aurore*, Ernest Vaughan, séduit par sa fougue, lui confie une rubrique qu'il convoitait depuis peu, celle de la critique d'art. Les quarante-six articles publiés du printemps 1902 au printemps 1903, parfois consacrés aux gloires académiques qu'il ne ménage pas, soulignent l'attention qu'il porte aux manifestations de l'art contemporain et, en particulier, à celles des Salons, Salon des Indépendants et Salon d'Automne. Faure est donc un « médecin curieux d'art »[19] comme le définissait Renoir. Eugène Carrière, dont il fait la connaissance en 1902, l'amène à se poser la question des rapports de l'art et de la société sous un autre angle. Il faut « aller au peuple », comme dit Carrière, pour combattre son ignorance et permettre une pacification sociale. Faure accepte alors de présenter, à la Fraternelle, 45, rue de Saintonge, des causeries, de 1903 à 1905, puis des conférences, de 1905 à 1908, et participe ainsi au grand mouvement des universités populaires lancé, en 1898, par Georges Deherme, ouvrier d'art de son état, dans le cadre de la « Coopération des idées »[20]. Faure donne donc ce qu'il convient d'appeler des cours d'histoire de l'art à

un petit noyau d'auditeurs passionnés[21] : « Le cours terminé, ils s'agglutinaient autour de la table qui servait de chaire. On discutait, on prolongeait le plaisir. La controverse continuait dans les rues […] Les plus enragés reconduisaient jusqu'à sa porte leur professeur aussi enfiévré qu'eux-mêmes[22] ». Faure enseigne donc l'histoire de l'art, accessible jusque-là aux étudiants de l'École des Beaux-Arts[23], de l'Ecole du Louvre et de la Sorbonne, aux Parisiens les plus démunis, en appuyant sa démonstration par la projection de reproductions des œuvres dont il parle[24]. De ces « cours » donnés à la Fraternelle naît son ouvrage majeur :

> « Si ceux qui les écoutèrent ne leur doivent sans doute pas grand-chose, je dois quant à moi beaucoup aux conférences que je m'acharnai à faire – toute l'histoire de l'Art, je vous prie de le croire – et qui devaient durer sept ou huit ans. Pour enseigner, je me vis contraint d'apprendre, de fixer des idées flottantes, d'enfermer en formes arrêtées l'énorme chaos de mouvements et de couleurs sous lequel l'épopée de l'homme universel m'apparaissait. Mon *Histoire de L'Art* sort de ces entretiens avec le peuple de Paris, et plus spécialement avec une demi-douzaine de fidèles, et des voyages que je me contraignis à faire pour documenter mes leçons dans la mesure compatible avec les exigences de la profession dont je vivais[25] ».

C'est donc une histoire de l'art « de terrain » enseignée par un homme qui n'est pas un universitaire ; il n'occupe pas de chaire d'enseignement, au contraire d'André Michel, successeur de Charles Blanc à la chaire d'esthétique et d'histoire de l'art au Collège de France en 1919, qui publie lui aussi, entre 1905 et 1929, une *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*[26], destinée à un « public lettré ». André Michel écrit pour les amateurs éclairés, Élie Faure reste fidèle au peuple. N'est-ce pas d'ailleurs le grand péché d'Élie Faure que d'avoir voulu, grâce au peuple, écrire pour le peuple, que de vouloir écarter en partie l'érudition au nom du cœur, que de rappeler sans cesse que l'art est « un appel à la communion des hommes »[27] et non un domaine réservé aux élites ? François Fosca, critique, lui en sait d'abord grâce : « À première vue, la tentative était louable. Les récents historiens d'art ont un peu trop tendance à abuser de l'érudition[28] » avant de lui reprocher un style qu'il compare à un déluge verbal de qualité médiocre et une monstrueuse incompréhension de l'art. De nos jours, le nom d'Élie Faure n'est guère retenu dans les ouvrages consacrés à l'histoire de l'histoire de l'art et, quand il l'est, il est écarté rapidement du fait de son lyrisme ou de son goût pour la psychologie de l'art[29]. Et si c'était justement le lyrisme et la subjectivité assumés, associés à un œil à nul autre pareil, qui faisaient tout le sel de l'épopée faurienne ? En établissant des tableaux synoptiques en annexe de chaque volume, Élie Faure délivre son texte de la nécessité historique[30] pour l'inscrire dans la vie et voir comment les œuvres et les monuments constituent le témoignage du « passage sanglant de la sensation à l'esprit »[31]. Faure ne cesse de nous surprendre par son anticonformisme, sa truculence, ses réticences ou ses excès mais, par là, veut souligner à quel point l'art est le manifeste de la vie supérieure de l'homme et modèlerait une civilisation plus qu'elle ne le modèle. Sa liberté de ton lui permet d'affirmer qu'une civilisation ne se définit que par les monuments de l'esprit laissés à la postérité et non par la gloire de son industrie ou sa puissance

politique. L'artiste lui-même s'inscrit ainsi dans un grand rythme qui le dépasse, dont il n'a peut-être pas conscience, celui de l'Univers. Faure adapte au monde de l'art la pensée de Lamarck :

> « C'est la lecture de la *Philosophie zoologique* de Lamarck et de son *Introduction à l'étude des animaux sans vertèbres* qui a allumé brusquement mon transformisme encore virtuel […]. Dès cet instant, j'ai regardé le vieux biologiste comme un démiurge et le véritable créateur de l'esprit moderne, celui qui a ouvert en nous les sources profondes du mouvement unanime vers la création continue de l'univers et de nous-mêmes[32] ».

Élie Faure soupçonne que l'art peut être le témoignage de l'adaptation de l'individu au milieu dans lequel il vit aussi bien que le marqueur de l'urgence à évoluer pour y survivre. Est-ce la raison pour laquelle il s'inquiète devant le spectacle de l'art qui lui est contemporain et du marché qui se développe autour de lui, marché dans lequel il voit un élément corrupteur : « Nous avons vu sous nos yeux le mercantilisme, l'intrigue, la démangeaison du succès, évincer le caractère, la générosité et le tourment de la gloire ou de la sainteté ignorés de ceux mêmes qu'elle marque, et qui définissaient les hommes dont on nous a conté l'histoire ou que nous avons vu personnellement[33] ». Cette crainte le détourne sans doute de poursuivre sur la voie de l'étude de l'art contemporain au profit de l'architecture et du cinéma en lesquels il voit respectivement une possibilité de renouvellement et le médium par excellence des images. Dans un texte isolé[34] figurant entre la fin du texte et l'appendice, éditions publiées chez Crès de 1921 à 1926 de *L'Art moderne*, Faure écrit :

> « J'ai écouté avec reconnaissance toutes voix que, depuis dix mille ans, l'homme a prises pour me parler. Si l'écho de ces voix s'entend dans ces pages, c'est que je l'ai aimé tel qu'il est et aussi tel qu'il voudrait être. Je vais mourir. Les hommes vivent. Je crois en eux. Leur aventure ne prendra fin qu'avec l'aventure de la terre, et, la terre morte, continuera peut-être ailleurs. Ce n'est qu'un moment d'elle que j'ai raconté dans ce livre. Mais tout moment vivant contient toute la vie. Quiconque participe avec confiance à l'aventure des hommes a sa part d'immortalité ».

S'il est un homme qui se joignit à l'aventure, que ce soit celle des hommes du passé ou celle de ses contemporains, c'est bien Faure. Dans une lettre adressée à son ami Charles Péquin[35], le 19 mai 1915, il confie qu'il écrit, « non pas comme le croient les gens qui me connaissent peu, mes souvenirs sur la guerre, mais je transcris des idées suscitées en moi par la guerre et j'en fais de la mauvaise littérature »[36]. L'ensemble de ces réflexions, *La Sainte Face*, est publié chez Crès début 1918 et suscite l'incompréhension, y compris parmi ses amis, car il y parle du caractère inéluctable de la guerre à laquelle aucune civilisation ne semble pouvoir (vouloir) échapper, et de son corollaire, la résurgence de la vie après l'hécatombe. Il consacre également des pages puissantes à son expérience intime du conflit qu'il qualifie de cauchemar « ensoleillé et sinistre ». En 1936, la guerre le touche une nouvelle fois dans sa chair lorsqu'elle atteint l'Espagne[37]. Il se mobilise pour l'élite espagnole « qui meurt en silence, les dents serrées », pour ce peuple espagnol « si méconnu, si dur au mal et à la peine, si foncièrement honnête, démocrate au sens réaliste et familier du mot, égalitaire, fier »[38], signe des manifestes et des appels destinés à réveiller les consciences,

s'implique dans la préparation du IIème Congrès pour la Défense de la Culture. Sa maladie, puis sa mort, l'empêcheront de poursuivre le combat. Il rédige un article, publié après sa mort, sur les *Désastres de la guerre* de Goya[39], série de gravures qu'il décrit comme étant un témoignage « de la guerre vue par un grand homme, sans doute, mais par un homme avant tout ». Dans ces lignes, Élie Faure évoque autant les horreurs de la Guerre d'indépendance d'autrefois que celles de la Guerre civile et revient à cette idée exprimée dans *La Sainte Face*, voyant dans le noir et blanc de Goya, « les alternatives de désespoir et d'espérance auxquelles notre espèce est soumise pour l'éternité ». Sa conception de l'art comme expression de la vie, jusque dans ses moments les plus sombres, fait d'équilibre et de déséquilibre surgissant au sein d'une civilisation et de son cadre, semblait trouver une confirmation dans l'odieuse réalité de la Guerre civile espagnole :

> « Élie Faure avait pris la place d'un clairvoyant. […] Dans son esprit et sa sensibilité mouvante, en remous profonds, l'art de tous les temps et de tous les lieux. Tension violente ici, perte de voltage là, sommeil ou mort ailleurs. […] L'Art n'était pas qu'un jeu de couleurs et de formes. Derrière les réalités plastiques immobilisées sur une génération, coulait l'histoire – ses faits annonciateurs et ses destins irrémissibles[40] ».

1 Lettre à Hendrik Jozef de Vos, 28 décembre 1936, citée par Élie Faure, *La Sainte Face*, suivi de *Lettres de la première guerre mondiale*, préface de Carine Trévisan, Paris : Bartillat, 2005, p. 407. En 1936, quelques mois à peine après les débuts de la guerre civile espagnole, Élie Faure semble minimiser les activités diverses qui furent les siennes, et, en particulier, son travail d'historien de l'art, insistant surtout auprès de son correspondant, sur ses nombreux voyages entrepris en Europe, en Amérique du Nord et du Sud, en Asie et au Proche-Orient et sur son engagement pour l'Espagne républicaine dès les massacres de 1934 dans les mines des Asturies.

2 Henry de Montherlant, « Hommage », dans *Europe*, 15 décembre 1937, n° 180 : *Hommage à Élie Faure*, p. 449.

3 C'est ainsi qu'il se voit dans une lettre adressée à Walter Pach le 10 mars 1933, voir Élie Faure, *Œuvres complètes*, tome III, *Œuvres diverses et correspondances*, Paris : Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1964, lettre 470, p. 1105-1106.

4 Lettre à sa femme (Zéline Faure), 7 septembre 1914, citée dans Faure, *La Sainte Face, op. cit.*, p. 301.

5 « Je traîne mon Histoire – qui n'a non plus rien à voir avec la "critique d'art", comme un boulet au talon », lettre à Claude Aveline, 9 novembre 1935, dans Faure, *Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.*, lettre 516, p. 211.

6 Élie Faure, « Préface à l'édition de 1921 », *L'Art antique*, Paris : Crès, 1921, dans Élie Faure, *Histoire de l'Art*, Paris : Bartillat, 2010, p. 20.

7 Élie Faure, *Equivalences*, 1951, dans Faure, *Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.*, p. 767.

8 Lettre de 1936, citée par Jean Lacouture, « Élie Faure : l'œil véhément », dans *Le Débat*, 2002/3, n°120, p. 61-71.

9 Élie Faure, « Introduction », dans *id.*, *L'Art antique*, Paris : H. Floury, 1909. Voir Faure, *Histoire de l'Art, op. cit.*, p. 9.

10 Voir Havelock Ellis, « Élie Faure », dans *The Philosophy of Conflict and Other Essays in War-Time*, Boston : Houghton Miffin Company, 1919, p. 68-79. Élie Faure avait rencontré Havelock Ellis par l'intermédiaire d'un jeune peintre fresquiste, Jean-Paul Lafitte, dont la mère, Françoise, était devenue, à partir de 1917, la campagne du psychologue britannique. La rencontre entre les deux hommes pourrait se situer vers la fin 1917 au moment où Élie Faure avait été affecté au service médical de la Place de Paris.

11 Ces quelques lignes d'André Derain figurent dans la suite d'hommages d'artistes et d'écrivains publiés dans la revue *Europe*, 15 décembre 1937, *op. cit.*, p. 443.

12 Élie Faure, « A propos du personnalisme », dans *Europe*, n° 172, avril 1937, p. 433-454 ; l'article d'Élie Faure était une réponse à celui d'Emmanuel Mounier, « Espagne, signe de contradiction », dans *Esprit*, n° 49, 1 octobre 1936.

13 Edmond Jaloux, « La Figure d'Élie Faure », dans *Europe*, 15 décembre 1937, *op. cit.*, p. 447. Edmond Jaloux (1878-1949), romancier, excella dans la critique littéraire qu'il exerça au sein des *Nouvelles Littéraires*.

[14] Élie Faure, « Cézanne », *Les Constructeurs*, Paris : Crès, 1914, p. 52 et suiv.
[15] Lettre à Hendrik Josef De Vos, 28 décembre 1936, citée par Faure, *La Sainte Face, op. cit.*, p. 408.
[16] « Dire qu'Élie Reclus est l'homme que j'ai le plus aimé est insuffisant. Je l'ai adoré ». Élie Faure cité par Jean Lacouture, « Élie Faure : l'oeil véhément », *op. cit.*, p. 62.
[17] Élie et Élisée Reclus ont été, tous deux, professeurs à l'Université libre de Bruxelles. Onésime Reclus fut également géographe, Armand, officier de marine, et Paul, chirurgien.
[18] Faure, *Equivalences, op. cit.*, p. 794.
[19] Jean Renoir, « Hommages », dans *Europe*, 15 décembre 1937, *op. cit.*, p. 443.
[20] Élie Faure y enseigna également l'histoire de l'art dès 1909.
[21] Les universités populaires dispensaient un véritable enseignement supérieur ouvrier, avec un auditoire composé pour l'essentiel de femmes ; voir Lucien Mercier, *Les Universités populaires : 1899-1914. Éducation populaire et mouvement ouvrier au début du siècle*, Paris : Les Éditions ouvrières, 1996.
[22] Paul Desanges, Élie Faure, *Regards sur sa vie et sur son œuvre*, Genève : Pierre Cailler éditeur, 1963, p. 63.
[23] Hippolyte Taine y occupa la première chaire d'esthétique et d'histoire de l'art de 1864 à 1875. Il publia *La Philosophie de l'Art*, en 1903, chez Hachette. Élie Faure lui vouait une grande admiration.
[24] Cette révolution dans l'enseignement de l'histoire de l'art fut permise grâce à la constitution de catalogues d'images privées et publiques. Lyne Therrien, dans *L'Histoire de l'art en France, Genèse d'une discipline*, Paris : Editions du C.T.H.S., 1998, p. 396 et suiv., indique qu' « en 1895, le ministre de l'Instruction développe le Service des vues : banques de clichés à projection que l'on peut recevoir en prêt sur demande, offrant ainsi une aide pédagogique pour les cours aux adultes et les conférences populaires. En 1902-1903, 31 000 envois seront effectués ».
[25] Faure, *Equivalences, op. cit.*, p. 769.
[26] André Michel, *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Paris : Armand Colin, 1905. L'expression « public lettré » apparaît à la page III de la préface.
[27] Voir Faure, *Histoire de l'Art, op. cit.*, p. 10.
[28] François Fosca, « Élie Faure ou Triboulet critique d'art », dans *Revue critique des idées et des livres*, n° 4, avril 1923, p. 197-211.
[29] Claude Petry, dans *L'Histoire de l'art*, Paris : Belin, 2005, ne le cite pas, car elle base son propos sur la lecture objective de l'art et de son histoire et Jean-Luc Chalumeau, dans *Lectures de l'art, Réflexion esthétique et création plastique en France aujourd'hui*, Paris : Chêne/Hachette, 1981, estime que l'approche psychologique de l'art tient des « pâmoisons des critiques célébratifs », p. 32. Eric Michaud dans son dernier ouvrage, *Les Invasions barbares, Une généalogie de l'histoire de l'art*, Paris : Gallimard, 2015, cite à plusieurs reprises Élie Faure dont il analyse la singularité face aux questions qui agitaient les penseurs de son temps, c'est-à-dire celles des « origines ethniques, nationales ou raciales d'un style architectural », p. 187.
[30] « Au sens où les historiens entendent l'Histoire, des tableaux synoptiques suffisent », Élie Faure, « Préface à l'édition de 1921 », dans *L'Art antique*, Paris : Crès, 1921, voir Faure, *Histoire de l'Art, op. cit.*, p. 21.
[31] *Ibid.*, p. 23.
[32] Faure, *Equivalences, op. cit.*, p. 773.
[33] Élie Faure, « L'Agonie de la peinture », dans *L'Amour de l'Art*, juin 1931, p. 231-238.
[34] Signalé par Yves Lévy dans Faure, *Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.*, p. 1154, et par Martine Chatelain-Courtois dans Élie Faure, *Histoire de l'Art*, textes et dossier critique, Paris : Denoël, 1987, p. 303.
[35] Dans le *Post-scriptum à L'Art moderne* publié en 1935, chez Crès, Élie Faure signale l'œuvre peint de Charles Péquin et en célèbre les « harmonies chromatiques spontanées et les édifices formels peu à peu édifiés ». Voir Élie Faure, *Œuvres complètes*, tome II, *Histoire de l'Art 2 : L'Art moderne - L'Esprit des formes*, Paris : Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1964, p. 2.
[36] Citée dans Faure, *La Sainte Face, op. cit.*, p. 358.
[37] Élie Faure affirmait que si la France avait été sa mère, l'Espagne avait été sa nourrice. Son premier ouvrage d'histoire de l'art, en 1903, avait été consacré à Velázquez (Élie Faure, *Velázquez*, Paris : Henri Laurens éditeur, 1903). Élie Faure se rendit en Espagne à plusieurs reprises, en 1903, en 1926, en 1934, en 1936. Cette année-là, grâce à un sauf-conduit qui lui est délivré, il se rend à Barcelone, Madrid, à Tolède et sur le front, à Guadarrama. Voir Élie Faure, *Méditations catastrophiques*, édition établie par Jean-Paul Morel, Paris : Bartillat, 2006.
[38] Les deux citations sont extraites de « Plaidoyer rétrospectif en guise de préface ». Jean-Paul Morel précise qu'il s'agit du texte d'une « conférence donnée lors d'un meeting organisé à la Mutualité, le 19 mars 1935, par le Groupe des Amis de l'Espagne et le Comité populaire d'aide à toutes les victimes du fascisme en Espagne » et publié dans *Monde*, n° 329, p. 5, sous le titre « Le sort d'une Révolution ». Le comité dont il est question était présidé par Élie Faure. Voir Faure, *Méditations catastrophiques, op. cit.*, p. 14-36.
[39] Voir Élie Faure, « Les Désastres de la guerre », dans *Commune*, n° 52, décembre 1937, p. 385-397.
[40] Le Corbusier, « Élie Faure », dans *Europe,* 15 décembre 1937, *op. cit.*, p. 503-511.

Dominique Dupuis-Labbé (Deutsche Übersetzung von Nicola Denis)

Élie Faure. Der Beweis der Kunst

„In meinem Leben gibt es keine besonderen Vorkommnisse, vielleicht mit Ausnahme der Tatsache, dass ich den gesamten Krieg als Arzt miterlebt habe – denn ich bin Arzt –, zunächst in den Divisionsambulanzen, später bei der Artillerie.[1]"

„Eilige Nachrufe haben Élie Faure in wenigen Worten begraben und kurzen Prozess mit ihm gemacht – sogar, wir mir scheinen wollte, in der linken Presse. […] Eines Tages frage ich einen Kollegen: ‚Warum nur dieses Schweigen über Élie Faure?' Er entgegnet mir: ‚Er ist sehr unverträglich, und außerdem will er niemanden sehen.' Werden die Menschen also auf diese Weise gemessen, und muss man ein Held oder ein Heiliger sein, um ein Werk zu beurteilen, indem man sich einfach vor es stellt und vergisst, ob sein Urheber ‚sympathisch' ist oder nicht?"[2] Als Élie Faure am 29. Oktober 1937 stirbt, ist er von der Öffentlichkeit vergessen. Élie Faure, in dem das raue Wesen des Vaters, des Notariatsgehilfen Pierre Faure, mit der Strenge seiner Mutter Zéline, Tochter des kirchenkritischen Pastors Jacques Reclus, verschmilzt, dem Geselligkeiten verhasst sind und der für sein ebenso leidenschaftliches wie anspruchsvolles soziales und politisches Engagement bekannt ist, hat seine Zeitgenossen mindestens verstört, wenn nicht gar empört. Gleichzeitig muss „die alte Eule"[3] mit seiner komplexen Persönlichkeit und seinen vielfältigen Aktivitäten jedoch auch faszinierend gewesen sein.

Am 4. April 1873 in Sainte-Foy-la-Grande in der Gironde geboren, sollte sich Élie Faure nach seiner Schulzeit am Collège in Sainte-Foy und am Pariser Lycée Henri IV rasch in den Dienst seiner Mitmenschen stellen. Nachdem er zunächst als Anästhesist bei seinem Bruder Jean-Louis, einem Chirurgen, arbeitet, erlangt er im Mai 1899 den Grad eines Doktors der Medizin und eröffnet wenige Monate später, am 10. November, seine erste eigene Praxis in der 17, Rue des Filles du Calvaire in Paris. Bereits 1901 arbeitet er in der Krankenstation der Compagnie des Chemins de fer d'Orléans, bevor er 1903 einem seiner Kollegen ein Patent für Einbalsamierungen abkauft. 1914 wird er als *Médecin aide major de 1ère classe* zu den Ambulanzen der 56. Division des VI. Armeekorps eingezogen, wo er „unbekannte notchirurgische Fähigkeiten"[4] an sich entdeckt. Faure hat demnach seine medizinische Tätigkeit nie aufgegeben, obwohl er bereits damals viel Zeit auf das Verfassen literarischer und historischer Aufsätze verwandte, auf Kunstkritiken und sein Hauptwerk *Histoire de l'Art*, das er 1935 als „Klotz am Bein"[5] bezeichnet, vielleicht weil ihm die angemessenen Worte für jenes Kompendium fehlen: eine große Erzählung über die kunstschaffende Menschheit aus der Feder eines hundertprozentigen Autodidakten „ohne Scham oder Hochmut"[6].

Als junger Mann hatte seine Entdeckung des Louvre heftige Gefühle in ihm ausgelöst: An die Abbildungen von vorrangig akademischer Kunst in dem von seinem Vater abonnierten Figaro-Salon gewöhnt, sieht er in den bedeutenden Meistern zunächst nur „Komik und unwiderstehliches Chaos."[7] Doch das Wunder vollzieht sich, und Delacroix, Courbet sowie die venezianischen Maler öffnen ihm die Augen. Anhand zahlreicher öffentlicher Sammlungen in Europa studiert er Kunstwerke, klassifiziert sie, vergleicht Farben und Formen, analysiert ihren Aufbau, um die Geheimnisse ihrer Harmonie zu ergründen, und erarbeitet eine auf das eigene Augen-Wissen gestützte Grammatik der Malerei. Insofern ist Élie Faure kein Gelehrter, der in der Abgeschiedenheit seines Arbeitszimmers tagelang forscht oder schreibt; anders als Ernst Gombrich oder Erwin Panofsky hat er keine Universitätsausbildung genossen und ein entsprechendes ikonographisches Wissen aufgebaut; er teilt aber mit Jacob Burckhardt den Ansatz, die Kunst im Rahmen der Kulturgeschichte begreifen zu wollen. Dem gesellschaftlichen Aspekt der Kunstwelt kann er nichts abgewinnen: „Ich bin nie auf Vernissagen, in irgendwelchen Ausschüssen und in einer Jury zwischen der Gräfin von Trou-Bonbon und dem Chefkonservator zu sehen."[8] Seine Einfälle kommen ihm in der Straßenbahn oder während er die Treppe zu einem Krankenbesuch heraufeilt, sodass ihm manchmal nur die Manschetten seiner Hemden bleiben, um sich Notizen zu machen. Sein Arztberuf, die ständige Konfrontation mit der Krankheit, mit Leid und Tod seiner Patienten oder Angehörigen (1903 verliert er seine älteste Tochter Elisabeth im Alter von fünf Jahren) haben ihn wohl darin bestätigt, die Kunst als Spiegel des Lebens aufzufassen: „Die Kunst, die das Leben zum Ausdruck bringt, ist ebenso rätselhaft wie dieses selbst. Wie das Leben, ist auch die Kunst auf keine Formel zu bringen."[9] Für ihn ist die Kunst ein Ausdruck der Lebenskraft (*élan vital*) ohne jegliches Gleichgewicht, aber darum nicht weniger grundlegend – „das einzige, was uns allen wirklich von Nutzen ist – gleich nach dem Brot."[10] Nach Havelock Ellis[11], einem britischen Psychologen, der sich auf die Erforschung der Sexualität konzentriert hat, ist Élie Faure der Prototyp einer Persönlichkeit, in der sich im höchsten Grade explosive Gefühle und ästhetische Empfindsamkeit verbinden. Ellis unterstreicht die bäuerliche Herkunft von Faures väterlicher Familie, das beinahe primitive Bedürfnis nach dem Kontakt mit der Erde, der Scholle und dem Herzen der Natur. Und André Derain vervollständigt das Portrait wie folgt: „Meiner Meinung nach ist das eine der vorzüglichsten Eigenschaften im Menschen, und sie überwog bei ihm alle anderen: eine außergewöhnliche und mitreißende lyrische Kraft, die Gewissheit und Schwung bewirkte, eine kostbare Hilfe bei der Ausübung der Künste."[12] Trotz seines Respekts für Jules Michelet hält sich Élie Faure von dem Konflikt des Historikers fern, der sich zwischen Menschheit und Kunst, zwischen Sinnlichkeit und Gewissen entscheiden zu müssen glaubt. Im Unterschied zu vielen anderen hat Élie Faure keine Schwierigkeiten damit, das zu vereinen, was andere getrennt sehen wollen. In einer sich ständig weiterentwickelnden Welt ist der Künstler nach Faure ein Wegweiser: nicht nur in schöpferischer Hinsicht, sondern ein Wegweiser durch das Leben selbst mit seinen Freuden und Leiden, mit seinen geistigen und fleischlichen Aspekten; der

Künstler – der immer auch Mensch bleibt – wird vom Hunger getrieben, und seine Bedürfnisse animieren ihn zu den größten seelischen Höhenflügen. Faure tritt mit seiner sorgfältig dokumentierten, aber romanesk anmutenden Arbeit einer zwar anerkannten, jedoch phantasielosen Gelehrsamkeit entgegen. Er leistet sich den Luxus auszuwählen: etwa Ingres, der „nur Fleisch aufeinanderhäuft" zu verwerfen oder die großen Meister zwiespältig zu bewundern, um letztlich das Volk zu bevorzugen, das seiner Meinung nach die Grundlagen der Kultur geschaffen hat:

> „In den Hochzeiten der Kultur, die abwechselnd oder aber gleichzeitig die Parthenons, Pagoden, Moscheen und Kathedralen hervorgebracht haben, erblühen die tiefen, durch Hoffnungen, Leiden und verdrängte Wünsche im Volksherzen aufgestauten Kräfte, und die Kultur, so wie Sie sie begreifen, vollzieht dann nur noch mittels einiger heldenhafter Genies den Übergang von den unbrauchbar gewordenen Synthesen zu den im Entstehen begriffenen."[13]

Edmond Jaloux sieht in Faures Arbeit die Möglichkeit angelegt, das menschliche Denken und Schöpfen, aber auch die „Gesetze der Völker, Menschen und Künste"[14] zu erhellen. Über Cézanne schreibt Élie Faure, der Künstler wisse zwar nicht unbedingt, welche Beziehungen er selbst zu seiner Umgebung unterhalte oder auf welche Art und Weise er die Gesellschaft seiner Zeit präge; wer sich jedoch mit seinem Werk beschäftige, habe das Recht (und womöglich die Pflicht), die „gesellschaftlichen und metaphysischen Entsprechungen"[15] herauszuarbeiten, die unwillkürlich darin zum Ausdruck kämen.

„Ich stamme aus dem Périgord und bin über meine Mutter, die dessen Schwester war, ein Neffe von Élisée Reclus und seinen vier Brüdern […]. Sie alle haben – insbesondere Élie – einen großen Einfluss auf mich gehabt."[16] Élie Faure wurde also in eine Intellektuellenfamilie hineingeboren und hegte[17] eine grenzenlose Bewunderung für seine Onkel[18]: für Élie, einen früheren Kommunarden, Professor für Ethnologie und Religionsgeschichte, und für Élisée, Professor für Geografie und Verfasser einer zehnbändigen *Nouvelle Géographie Universelle* (1873–1895) sowie des 1906 bis 1908 posthum veröffentlichten Buches *L'Homme et la Terre*. Die Art und Weise, in der Élie Faure die Welt erforschte, den darin dem Menschen zukommenden Platz und die Hervorbringungen der Künste, aber auch sein zähes Festhalten am Deuten und Verstehen der „Welt des Scheins", hat viel den Arbeiten seiner Vorfahren zu verdanken:

> „So komplex die künstlerischen Ereignisse auch sind, so ist es doch möglich, der Bedeutung des geographischen Lebensraums Rechnung zu tragen: den materiellen Aspekten, die er der Gegend aufprägt, den von ihm bestimmten ökonomischen Bedingungen, der rassischen Zusammensetzung, der er seine Form gibt, und den gewöhnlichen oder außergewöhnlichen Abenteuern – Völkerwanderungen, Revolutionen, Kriegen, kosmischen Katastrophen, religiösen oder gesellschaftlichen Organisationen –, die lange das gemeinsame Los der Gruppe bedeuteten, welcher der Lebensraum Nahrung und Behausung bot."[19]

Möglicherweise veränderte bald die Dreyfus-Affäre sein Leben und verlangte ihm eine Schärfung seines kritischen Geistes ab, den er in den Dienst der Kunst

stellen sollte. Der Gründer der Zeitschrift *L'Aurore*, Ernest Vaughan, überließ ihm, von seiner Begeisterung angesteckt, die kunstkritische Rubrik, mit der Faure seit kurzem liebäugelte. Die insgesamt 46 Artikel, die er vom Frühjahr 1902 bis zum Frühjahr 1903 veröffentlicht und die sich manchmal schonungslos mit den Prunkstücken der akademischen Malerei befassen, zeigen, wie aufmerksam er sich der zeitgenössischen Kunst widmete, insbesondere den Ausstellungen des *Salon des Indépendants* und des *Salon d'Automne*. Wie Renoir es ausdrückte, ist Faure ein „auf die Kunst neugieriger Arzt".[20] Eugène Carrière, dessen Bekanntschaft Faure 1902 macht, bewegt ihn dazu, das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten. Carrière vertritt die Auffassung, man müsse „sich unter das Volk begeben", um gegen dessen Unwissenheit anzukämpfen und eine soziale Befriedung zu ermöglichen. Faure erklärt sich einverstanden, von 1903 bis 1905 in der *Fraternelle* (einer Art Volkshochschule in der 45, Rue de Saintonge) lehrreiche „Plaudereien" zu veranstalten, und bietet in den Jahren 1905 bis 1908 dort auch Vorträge an – seine Form der Beteiligung an der großen Bewegung der *Universités populaires*, die Georges Deherme, seines Zeichens Buchdrucker, im Rahmen der „Coopération des idées"[21] 1898 initiiert hatte. Faure führt damals einen kleinen Kreis begeisterter Zuhörer in die Kunstgeschichte ein[22]: „Als die Stunde vorbei war, drängten sie sich um den Tisch, der als Rednerpult diente. Es wurde weiterdiskutiert, die Leute wollten den Augenblick ganz auskosten. Die Debatten setzten sich auf der Straße fort […]. Die Hartnäckigsten geleiteten ihren nicht minder passionierten Lehrer bis an die Haustür zurück.[23]" Faure trägt so die Kunstgeschichte, die bis dahin den Studenten der École des Beaux-Arts[24], der École du Louvre und der Sorbonne vorbehalten war, unter die mittellosesten Pariser und illustriert seine Darlegungen mit Bildprojektionen der besprochenen Werke.[25] Aus diesen „Kursen" an der *Fraternelle* sollte sein Hauptwerk hervorgehen:

> „Während die Zuhörer wohl nicht allzu viel gelernt haben, habe ich selbst hingegen sehr viel aus den Vorträgen gelernt, an denen ich hartnäckig festhielt – die gesamte Kunstgeschichte, bitte glauben Sie mir – und die sich über sieben oder acht Jahre hinzogen. Für das Unterrichten fühlte ich mich gezwungen, dazuzulernen, unbestimmte Ideen auf den Punkt zu bringen, das riesige Chaos aus Bewegungen und Farben, als das mir das Abenteuer des Universal-Menschen erschien, in feste Formen zu gießen. Meine *Histoire de l'Art* geht aus jenen Gesprächen mit dem Pariser Volk hervor, genauer gesagt mit einer Handvoll Getreuer, sowie aus den Reisen, die ich mir auferlegte, um meinen Unterricht zu dokumentieren, soweit es die Anforderungen meines Brotberufes zuließen."[26]

Wir haben es also mit einer „praktischen" Kunstgeschichte zu tun, die nicht von einem Universitätsgelehrten unterrichtet wird. Faure hat keinen Lehrstuhl inne wie zum Beispiel André Michel, Nachfolger von Charles Blanc am Lehrstuhl für Ästhetik und Kunstgeschichte des Collège de France 1919, der ebenfalls zwischen 1905 und 1929 eine *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*[27] für ein „gebildetes Publikum" verfasst. André Michel schreibt für aufgeklärte Kunstliebhaber, während Élie Faure dem Volk die Treue hält. Ist es womöglich der große

Fehler Élie Faures, vom Volk inspiriert für das Volk schreiben zu wollen, einen Teil der Gelehrsamkeit im Namen des Gefühls außen vor zu lassen und unablässig daran zu gemahnen, dass die Kunst „ein Aufruf zur Kommunion der Menschen“[28] sei und kein Betätigungsfeld der Eliten? Der Kunstkritiker François Fosca weiß ihm zunächst Dank dafür: „Auf den ersten Blick war sein Vorhaben löblich. Die jüngeren Kunsthistoriker neigen zu sehr dazu, die Gelehrsamkeit überzubewerten“[29]; doch im nächsten Atemzug hält Fosca ihm seinen Stil vor – angeblich ein sehr mittelmäßiger Wortschwall – sowie sein grauenhaftes Unverständnis der Kunst. Heutzutage fehlt der Name Élie Faure in Arbeiten über die Geschichte der Kunstgeschichte meist, und wenn nicht, wird er wegen seines Lyrismus oder seines Faibles für die Kunstpsychologie rasch abgehandelt.[30] Doch sind es nicht gerade jener dezidierte Lyrismus und seine Subjektivität, die in Verbindung mit seinem einmalig geschulten Auge den ganzen Reiz des Faure'schen Ansatzes ausmachen? Mit seinen synoptischen Tabellen im Anhang eines jeden Bandes befreit Élie Faure den Text von bloß historischen Sachzwängen[31], um ihn dem Leben zu verschreiben und den in den Kunst- und Bauwerken anschaulichen „blutigen Übergang vom Gefühl zum Geist“[32] zu untersuchen. Immer wieder überrascht uns Faure mit seinem Nonkonformismus, seiner Urwüchsigkeit, seinen dezidierten Abneigungen oder Übertreibungen, mit denen er jedoch nur unterstreichen will, wie sehr die Kunst das höhere Leben des Menschen spiegelt, und dass sie prägender auf die Kultur einwirkt als diese umgekehrt auf die Kunst. Mit seinem ungezwungenen Ton stellt er die Behauptung auf, dass sich eine Zivilisation nur über die der Nachwelt überlieferten Denkmäler des Geistes definiert und nicht über den Ruhm ihrer Industrie oder ihrer politischen Macht. Der Künstler selbst bewegt sich demnach im großangelegten Rhythmus des Universums, den er nicht zu ergründen und vielleicht nicht einmal bewusst wahrzunehmen vermag. Faure wendet auf die Kunst die naturwissenschaftlichen Prinzipien Lamarcks an:

> „Es ist die Lektüre der *Philosophie zoologique* von Lamarck und seiner *Introduction à l'étude des animaux sans vertèbres*, die meine bisher nur angedachte Abstammungslehre urplötzlich entzündet hat […]. Seitdem sehe ich in dem alten Biologen einen Demiurgen und wahren Schöpfer des modernen Geistes, der in uns die tiefen Quellen der einmütigen Bewegung hin zur kontinuierlichen Schöpfung des Universums und unserer selbst geöffnet hat.“[33]

Élie Faure vermutet, die Kunst sei womöglich ein Zeugnis der Anpassung des Individuums an sein Lebensmilieu, aber auch der Gradmesser für die Dringlichkeit einer für das Überleben nötigen Weiterentwicklung. Dies mag auch der Grund dafür sein, dass er skeptisch auf das zeitgenössische Spektakel der Kunst und den in seiner Umgebung aufblühenden Kunstmarkt blickt, in dem er eine korrumpierende Kraft am Werk sieht:

> „Vor unseren Augen haben wir gesehen, wie der Merkantilismus, wie Intrigen und der Kitzel des Erfolgs den Charakter, die Großzügigkeit und die Qualen um den Ruhm und die Herrlichkeit verdrängt haben – all das, wovon sie selbst kein Bewusstsein hatten und das doch die Menschen ausmachte, deren Geschichte uns erzählt wurde oder die wir persönlich erlebt haben.“[34]

Vermutlich verzichtet er aufgrund dieser Befürchtung auf eine eingehendere Beschäftigung mit der zeitgenössischen Kunst zugunsten der Architektur – die er als eine Möglichkeit zur Erneuerung begreift – und des Kinos als dem Bildmedium schlechthin. In einer gesonderten Anmerkung[35] zwischen Buchtext und Anhang in der zwischen 1921 und 1926 bei Crès erschienenen Ausgabe von *L'Art moderne* schreibt Faure:

> „Dankbar habe ich all die Stimmen vernommen, in denen der Mensch seit zehntausend Jahren zu mir gesprochen hat. Wenn das Echo dieser Stimmen auf diesen Seiten zu hören ist, dann deshalb, weil ich ihn so liebte, wie er ist und auch so wie er sein will. Ich werde sterben. Die Menschen leben. Ich glaube an sie. Ihr Abenteuer wird erst mit dem Abenteuer der Erde enden, und vielleicht wird die tote Erde anderswo weiterexistieren. In diesem Buch habe ich nur einen kurzen Augenblick ihres Daseins erzählt. Doch jeder lebendige Moment enthält das ganze Leben. Wer auch immer vertrauensvoll am Leben der Menschen mitwirkt, hat seinen Teil an der Unsterblichkeit."

Wenn es jemanden gab, der sich dem (vergangenen oder zeitgenössischen) menschlichen Abenteuer anschloss, dann wohl Faure. In einem Brief an seinen Freund Charles Péquin[36] vom 19. Mai 1915 gesteht er, er schreibe „anders als die Leute, die mich kaum kennen, glauben, nicht meine Kriegserinnerungen auf: Ich übertrage vielmehr die Ideen, die der Krieg in mir aufgeworfen hat, und verarbeite sie zu schlechter Literatur."[37] Das Konvolut dieser Überlegungen, *La Sainte Face*, erscheint Anfang 1918 bei Crès und sorgt selbst bei seinen Freunden für Unverständnis: Faure spricht darin vom unabwendbaren Charakter des Krieges, dem keine Zivilisation entgehen zu können (oder wollen) scheint, und von dessen Folge, dem wiedererwachenden Leben nach dem Massensterben. Darüber hinaus verfasst er sehr eindringliche Seiten über sein persönliches Erleben des Konflikts, den er als „sonnigen und düsteren" Alptraum bezeichnet. Erneut trifft ihn 1936 der Krieg in Spanien ins Mark.[38] Er engagiert sich für die spanische Elite, „die stillschweigend, mit zusammengebissenen Zähnen stirbt", für das spanische Volk – „so verkannt, dem Bösen und Leid so tapfer gewachsen, so durch und durch ehrlich, demokratisch im realistischen und umgangssprachlichen Wortsinn, stolz und gleichberechtigt"[39] –, unterzeichnet Manifeste und Aufrufe, um an das Gewissen zu appellieren und beteiligt sich an den Vorbereitungen zum zweiten *Congrès pour la Défense de la Culture*. Krankheit und Tod hindern ihn schließlich, seinen Kampf fortzusetzen. In einem nach seinem Tod veröffentlichten Artikel über Goyas *Désastres de la guerre*[40] bespricht Faure diese Folge von Grafiken als Zeugnis „des Krieges aus der Perspektive eines sicher bedeutenden Menschen, vor allem aber eines Menschen." Dort beschreibt Élie Faure neben den Schrecken des früheren Unabhängigkeitskrieges auch die des aktuellen Bürgerkrieges und greift die bereits in *La Sainte Face* formulierte Idee wieder auf, nach der sich in Goyas Schwarz und Weiß „die Alternativen von Hoffnung und Verzweiflung, denen unsere Gattung bis in alle Ewigkeit ausgeliefert ist", zeigten. Seine Auffassung der Kunst als Ausdruck des Lebens bis in seine finstersten Augenblicke hinein, des in einer Kultur wirksamen Gleichgewichts und Ungleichgewichts, schien in der grausamen Wirklichkeit des spanischen Bürgerkriegs eine Bestätigung zu erfahren:

„Élie Faure hatte den Platz eines *Hellsehers* eingenommen […]. In seinem Geist und seinem regen Empfindungsvermögen, in tiefen Strudeln, die Kunst aller Zeiten und aller Orte. Hier heftige Anspannung, dort Spannungsverlust, Schlaf oder Tod anderswo. […] Die Kunst war nicht nur ein Spiel aus Farben und Formen. Hinter den in einer Generation erstarrten plastischen Realitäten strömte die Geschichte – mit ihren vorausgreifenden Tatsachen und unwiederbringlichen Schicksalen."[41]

1 Brief an Hendrik Jozef de Vos vom 28. Dezember 1936, zit. von Élie Faure, *La Sainte Face*, gefolgt von *Lettres de la première guerre mondiale*, Vorwort von Carine Trévisan, Paris: Bartillat, 2005, S. 407. 1936. Nur wenige Monate nach dem Beginn des spanischen Bürgerkrieges, scheint Élie Faure seine vielen verschiedenen Tätigkeiten herunterzuspielen, insbesondere seine Arbeit als Kunsthistoriker. Seinem Adressaten gegenüber erwähnt er vor allem seine zahlreichen Reisen nach Europa, Nord- und Südamerika, Asien und in den Nahen Osten sowie seine Parteinahme für das republikanische Spanien seit dem asturischen Bergarbeiteraufstand 1934. Alle Zitate Élie Faures und anderer Autoren wurden in diesem Text von Nicola Denis in das Deutsche übersetzt.

2 Henry de Montherlant, „Hommage", in: *Europe*, 15. Dezember 1937, Nr. 180: *Hommage à Élie Faure*, S. 449.

3 So sieht er sich selbst in einem an Walter Pach adressierten Brief vom 10. März 1933, vgl. Élie Faure, *Œuvres complètes*, Band III, *Œuvres diverses et correspondances*, Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1964, Brief 470, S. 1105–1106.

4 Brief an seine Ehefrau (Zéline Faure), 7. September 1914, zit. in: Faure, *La Sainte Face*, op. cit., S. 301.

5 „Ich schleppe meine Geschichte – die auch nichts mit der ‚Kunstkritik' zu tun hat, wie einen Klotz am Bein mit mir herum", Brief an Claude Aveline, 9. November 1935, in: Faure, *Œuvres complètes*, Band III, op. cit., Brief 516, S. 211.

6 Élie Faure, „Préface à l'édition de 1921", *L'Art antique*, Paris: Crès, 1921, in: Élie Faure, *Histoire de l'Art*, Paris: Bartillat, 2010, S. 20.

7 Élie Faure, *Equivalences*, 1951, in: id., *Œuvres complètes*, Band III, op. cit., S. 767.

8 Von Jean Lacouture zitierter Brief von 1936, „Élie Faure : l'œil véhément", in: *Le Débat*, 2002/3, Nr. 120, S. 61–71.

9 Élie Faure, „Introduction", in: id., *L'Art antique*, Paris: H. Floury, 1909. Vgl. Faure, *Histoire de l'Art*, op. cit., S. 9.

10 Faure, „Préface à l'édition de 1921", vgl. Faure, *Histoire de l'Art*, op. cit, S. 25.

11 Havelock Ellis, „Élie Faure", in: *The Philosophy of Conflict and Other Essays in War-Time*, Boston: Houghton Miffin Company, 1919, S. 68–79. Élie Faure hatte Havelock über die Vermittlung des jungen Wandmalers Jean-Paul Lafitte kennengelernt, dessen Mutter Françoise seit 1917 die Lebensgefährtin des britischen Psychologen war. Die Begegnung der beiden Männer fällt möglicherweise in das Ende des Jahres 1917, als Élie Faure dem ärztlichen Dienst der Place de Paris zugeteilt worden war.

12 Diese Zeilen André Derains stammen aus einer Reihe von Künstler- und Schriftstellerwürdigungen in der Zeitschrift *Europe*, 15. Dezember 1937, Nr. 180, S. 443.

13 Élie Faure, „A propos du personnalisme", in: *Europe*, Nr. 172, April 1937, S. 433–454; der Beitrag Élie Faures war eine Antwort auf den Artikel Emmanuel Mouniers: „Espagne, signe de contradiction", in: *Esprit*, Nr. 49, 1. Oktober 1936.

14 Edmond Jaloux, „La Figure d'Élie Faure", in: *Europe*, 15. Dezember 1937, Nr. 180, S. 447. Der Schriftsteller Edmond Jaloux (1878–1949) war auch ein hervorragender Literaturkritiker und schrieb für die *Nouvelles Littéraires*.

15 Élie Faure, „Cézanne", *Les Constructeurs*, Paris: Crès, 1914, S. 52 ff.

16 Brief an Hendrik Josef De Vos, 28. Dezember 1936, zit. von Faure, *La Sainte Face*, op. cit., S. 408.

17 „Es wäre untertrieben zu sagen, dass ich keinen Mann so geliebt habe wie Élie Reclus: Ich habe ihn vergöttert." Élie Faure nach Jean Lacouture, „Élie Faure: l'œil véhément", op. cit., S. 62.

18 Élie und Élisée Reclus waren beide Professoren an der Université libre de Bruxelles. Onésime Reclus war Geograf, Armand Marineoffizier und Paul Chirurg.

19 Faure, *Equivalences*, op. cit., S. 794.

20 Jean Renoir, „Hommages", in *Europe*, 15. Dez. 1937, Nr. 180, S. 443.

21 Élie Faure unterrichtete dort seit 1909 ebenfalls Kunstgeschichte.
22 Die Universités populaires (Volkshochschulen) verschrieben sich einer Hochschulbildung für Arbeiter und hatten vorwiegend weibliche Hörer; vgl. Lucien Mercier, *Les Universités populaires: 1899–1914. Éducation populaire et mouvement ouvrier au début du siècle*, Paris: Les Éditions ouvrières, 1996.
23 Paul Desanges, *Élie Faure. Regards sur sa vie et sur son œuvre*, Genf: Pierre Cailler éditeur, 1963, S. 63.
24 Hippolyte Taine hatte dort von 1864 bis 1875 den ersten Lehrstuhl für Ästhetik und Kunstgeschichte inne. 1903 erschien bei Hachette seine *Philosophie de l'Art*. Élie Faure begegnete ihm mit großer Bewunderung.
25 Dieser radikale Wandel des kunstgeschichtlichen Unterrichts wurde durch die Zusammenstellung von Katalogen mit privaten und/oder öffentlichen Bildern ermöglicht. In *L'Histoire de l'art en France, Genèse d'une discipline* (Paris: Editions du C.T.H.S., 1998, S. 396 und ff.) schreibt Lyne Therrien, dass „der Bildungsminister 1895 die Bereitstellung von Abbildungen erleichtert: ein Fundus aus projizierbaren Bildern, die auf Anfrage als pädagogische Hilfe für die Erwachsenenbildung und Vorträge für das Volk ausgeliehen werden können. Für die Jahre 1902–1903 sind insgesamt 31.000 solcher Sendungen verbucht."
26 Faure, *Equivalences*, op. cit., S. 769.
27 André Michel, *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Paris: Armand Colin, 1905. Der Ausdruck „gebildetes Publikum" erscheint auf Seite 3 des Vorworts.
28 Vgl. Faure, *Histoire de l'Art,* op. cit., S. 10.
29 François Fosca, „Élie Faure ou Triboulet critique d'art", in: *Revue critique des idées et des livres*, Nr. 4, April 1923, S. 197–211.
30 Claude Petry (in: *L'Histoire de l'art*, Paris: Belin, 2005) zitiert ihn nicht, weil sie sich auf eine objektive Lesart der Kunst und ihrer Geschichte stützt, während Jean-Luc Chalumeau (in: *Lectures de l'art. Réflexion esthétique et création plastique en France aujourd'hui*, Paris: Chêne/Hachette, 1981) der Ansicht ist, die psychologische Kunstbetrachtung entspringe den „Ekstasen beweihräuchender Kritiker" (S. 32). Éric Michaud erwähnt in seiner jüngsten Arbeit (*Les Invasions barbares. Une généalogie de l'histoire de l'art*, Paris: Gallimard, 2015) gleich mehrfach Élie Faure und dessen Originalität in Bezug auf die den Denkern seiner Zeit wichtigen Fragen über die „ethnischen, nationalen oder rassischen Ursprünge eines architektonischen Stils." Vgl. S. 187.
31 „So wie die Historiker die Geschichte begreifen, reichen synoptische Tabellen", Élie Faure, „Préface à l'édition de 1921", in: *L'Art antique*, Paris: Crès, 1921, vgl. Faure, *Histoire de l'Art*, op. cit., S. 21.
32 Ibid., S. 23.
33 Faure, *Equivalences*, op. cit., S. 773.
34 Élie Faure, „L'Agonie de la peinture", in: *L'Amour de l'Art*, Juni 1931, S. 231–238.
35 Hinweis von Yves Lévy, in: Élie Faure, *Œuvres complètes*, Band III, op. cit., S. 1154, sowie von Martine Chatelain-Courtois in: Élie Faure, *Histoire de l'Art*, textes et dossier critique, Paris: Denoël, 1987, S. 303.
36 In dem 1935 bei Crès veröffentlichten *Post-scriptum* zu *L'Art moderne* verweist Élie Faure auf das malerische Werk Charles Péquins und rühmt dessen „spontane chromatische Harmonien und die nach und nach entstehenden formalen Konstruktionen." Vgl. Élie Faure, *Œuvres complètes*, Band II, *Histoire de l'Art 2 : L'Art moderne – L'Esprit des formes*, Paris: Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1964, S. 2.
37 Zit. nach Faure, *La Sainte Face*, op. cit., S. 358.
38 Élie Faure proklamierte, dass Frankreich seine Mutter und Spanien seine Amme gewesen sei. Sein erstes kunstgeschichtliches Werk befasste sich mit Velázquez (Élie Faure, *Velázquez*, Paris: Henri Laurens, 1903). Wiederholt reiste Élie Faure nach Spanien: 1903, 1926, 1934 und 1936, wo er mithilfe eines Geleitbriefs nach Barcelona, Madrid, Toledo und an die Front nach Guadarrama fährt. Vgl. Élie Faure, *Méditations catastrophiques*, hg. v. Jean-Paul Morel, Paris: Bartillat, 2006.
39 Beide Zitate stammen aus „Plaidoyer rétrospectif en guise de préface". Wie Jean-Paul Morel unterstreicht, handelt es sich um den Text eines „Vortrags, der bei einer am 19. März 1935 in der *Mutualité* von der *Groupe des Amis de l'Espagne* und dem *Comité populaire d'aide à toutes les victimes du fascisme en Espagne* organisierten Zusammenkunft gehalten wurde" und in *Le Monde* (Nr. 329, S. 5) unter dem Titel „Le sort d'une Révolution" erschien. Dem erwähnten Komitee saß Élie Faure vor. Vgl. Faure, *Méditations catastrophiques,* op. cit., S. 14–36 (dt. Übersetzung N. D.).
40 Élie Faure, „Les Désastres de la guerre", in: *Commune*, Nr. 52, Dezember 1937, S. 385–397.
41 Le Corbusier, „Elie Faure", in: *Europe*, 15. Dez. 1937, Nr. 180, S. 503–511.

Anna Halter

Découverte de l'archipel : prélude d'une « Histoire culturelle » européenne

Le 9 juillet 1931, Élie Faure embarquait au Havre pour un tour du globe de huit mois dans le cadre d'une mission cofinancée par le ministère français de l'Instruction publique et le ministère mexicain de l'Éducation nationale. Ce voyage fut pour lui l'occasion de dispenser des conférences sur l'art, basées sur des travaux présentés auparavant en France, mais également d'entrer au contact des cultures des nombreux pays où l'expédition fit escale : les États-Unis, le Mexique, le Japon, la Corée, la Chine, l'Indochine et les Indes, avant de rejoindre la France en passant par la Palestine et l'Egypte. À l'occasion de cette expédition, Élie Faure fit parvenir chaque semaine au journal *Le Petit Parisien* les comptes rendus de son voyage. Treize comptes rendus firent l'objet d'une publication dans le journal, avant d'être intégralement publiés sous forme d'ouvrage en 1932, sous le titre *Mon Périple*[1].

Cette même année 1932 paraissait un second ouvrage, *Découverte de l'archipel*[2], dont Élie Faure acheva la rédaction au retour de la mission franco-mexicaine. Si son projet d'écriture avait été amorcé avant la mission de 1931, on ne saurait exclure le fait que les huit mois d'expédition, à la rencontre des cultures des continents américain, asiatique et africain, furent d'une importance capitale pour la rédaction de cet ouvrage. Cependant, l'intérêt d'Élie Faure pour les civilisations et les arts extra-occidentaux s'était manifesté bien avant l'expédition. Car dès 1906-1907 l'historien de l'art rédigeait une première version des chapitres « Les Indes », « La Chine » et « Le Japon » qui paraissaient dans son *Histoire de l'art médiéval* en 1911, puis dans sa version augmentée de 1921,[3] aux cotés des chapitres « Les Tropiques », « Byzance » et « l'Islam ».

Demeurant relativement ignoré du public, au regard de la postérité que connurent les cinq volumes de son *Histoire de l'art* parus de 1909 à 1927, *Découverte de l'archipel* s'impose comme un ouvrage clef dans l'œuvre d'Élie Faure, prolongeant et conciliant les fondements de sa conception de l'histoire de l'art avec la perspective d'une réflexion ethnologique et socio-culturelle.

HISTOIRE DE L'ART ET HISTOIRE DES SOCIÉTÉS

Sans dresser ici l'analyse des thématiques fondatrices qui jalonnent l'œuvre d'Élie Faure et établissent les liens entre les différents ouvrages de l'auteur, soulignons tout d'abord que *Découverte de l'archipel* s'inscrit dans la continuité des idées qu'il formule dans le dernier volume de son *Histoire de l'art* paru en 1927, *L'Esprit des formes.*

L'histoire de l'art, telle que Faure la conçoit, est intimement liée à celle de l'homme et des sociétés et repose en définitive sur l'étude et l'analyse des analogies entre les formes de production artistique :

> « En apparence, un abîme sépare de l'idole nègre ou polynésienne, par exemple, la sculpture grecque à son apogée ou la grande peinture européenne dont l'école de Venise nous a révélé les moyens et les possibilités. Cependant, l'un des miracles de ce temps est qu'un nombre croissant d'esprits soient devenus capables non seulement de goûter, avec une égale ivresse, la délicate ou violente saveur de ces œuvres réputées antinomiques, mais même de saisir dans les caractères opposés qu'elles paraissent offrir, des accords antérieurs qui nous conduisent à l'homme et nous le montrent partout animé de passions dont toutes les idoles, en accusant l'accent, révèlent les analogies[4]. »

Selon Faure, toute société, quelle que soit la structure de son organisation politique, spirituelle ou morale, quel que soit le degré de son perfectionnement technique, quelle que soit l'ère géographique ou temporelle dans laquelle elle s'inscrit, connaît au cours de son histoire des alternances de « rythmes » individuels et collectifs qui conditionnent les formes de production artistique. Ce phénomène cyclique d'alternance de rythmes constitue ainsi le caractère commun entre toutes les sociétés.

Plusieurs facteurs déterminent cependant l'expression et l'alternance de ces rythmes : le contexte social et politique, les exigences du milieu géographique, les « empreintes » introduites par les métissages. Admettant que toutes les civilisations ne connaissent pas une évolution analogue, Élie Faure affirme qu'il demeure une donnée constante, en tout lieu et toute époque, marquant en définitive le caractère commun de tous les groupes humains : « la recherche de l'absolu »[5]. Pour Faure, toutes les grandes réalisations sociétales seraient ainsi insufflées par un rythme issu d'une organisation collective qui, surpassant l'expression des entités individuelles, tendrait à la réalisation et l'expression de valeurs universelles.

Si *Découverte de l'archipel* s'inscrit dans la continuité du raisonnement théorique développé dans l'*Esprit des formes*, cet essai comporte une dimension plus politique centrée sur les enjeux relatifs à la construction et au développement des sociétés modernes européennes. Observant que l'Europe des années 1930 se dessine à l'image d'un « archipel » de nations, Élie Faure présente dans cet essai ce qu'il considère comme les éléments constitutifs de chacune des « âmes » nationales et interroge ces entités singulières dans le cadre de l'organisation collective d'une Europe confrontée au phénomène d'internationalisation des échanges culturels et économiques.

LES « ÂMES » NATIONALES D'EUROPE OCCIDENTALE : DÉTERMINISME DU MILIEU, DÉTERMINISME DE LA RACE

> « Il est bien évident que, devant les évènements, tous les êtres humains, qu'ils soient blancs ou jaunes, noirs ou olivâtres, qu'ils aient le crâne long ou court, qu'ils soient nés mâle ou femelle et devenus bouddhistes ou chrétiens ou musulmans, éprouvent des réactions sensiblement identiques […]. L'homme est partout pareil en son tréfonds et ce qui fait qu'il nous paraît divers ici ou là et changé de telle à telle époque, c'est sans doute que nous le découvrons peu à peu. Mais nous sommes bien obligés de constater

que les expressions qu'il nous donne de sa structure fondamentale diffèrent essentiellement, et qu'entre un masque nègre et une statue de l'époque classique grecque s'ouvre un abîme difficile à niveler[6].»

Face à la diversité des cultures et des mœurs qui constituent cet « archipel » européen, Élie Faure s'attache en premier lieu à présenter les caractéristiques et la singularité de ce qu'il nomme les « âmes » nationales. Le propos central de *Découverte de l'archipel* repose ainsi sur sept chapitres primordiaux intitulés comme suit : « L'âme juive ou la fureur d'être » ; « L'âme française ou la mesure de l'espace » ; « L'âme anglaise ou le meuble Dieu » ; « L'âme allemande ou l'annexion du temps » ; « L'âme italienne ou l'affût de l'objet » ; « L'âme espagnole ou le goût de la mort » ; « L'âme russe ou l'agonie de Jésus ». Bien que le terme d'« âme » ne fasse pas l'objet d'une définition précise dans cet ouvrage, Élie Faure l'emploie ici pour désigner l'ensemble des qualités morales et psychologiques qui caractérisent un peuple ou une nation. Rappelons que dès la fin du XIXe siècle, le terme d'« âme », mais également celui d' « esprit », fut largement usité dans les débats et les études portant sur la construction des nations et la formation des identités nationales[7]. Des intellectuels tels que Charles Péguy[8], Rudolf Steiner[9], Maurice Barrès[10] ou Ernest Renan[11] avaient ainsi fait usage du terme d'« âme » ou d' « esprit », et ce bien avant Élie Faure, pour définir ce qui constitue la structure fondamentale et la substance même d'une nation.

Le travail mené par Élie Faure dans cet essai donne à voir un cadre de réflexion qui, bien que paraissant aujourd'hui fort désuet, témoigne de l'influence des théories déterministes développées dès le XIXe siècle par des auteurs tels qu'Hippolyte Taine et Arthur de Gobineau[12]. Observant l'influence du déterminisme des milieux géographiques et des races, la démarche d'Élie Faure dans *Découverte de l'archipel* s'apparente en effet en de nombreux points aux travaux de l'historien et philosophe Hippolyte Taine, qui développa au XIXe siècle une nouvelle approche scientifique des phénomènes et des évènements historiques, étudiés à partir de trois forces primordiales les déterminant : « le milieu » (climatique, géographique), « la race », et « le moment » (état social, religieux, intellectuel de l'homme)[13]. La réflexion que propose Élie Faure sur le déterminisme du milieu, dans le cas du peuple juif ou de l'Espagne, et sur le déterminisme de la race, dans le cas notamment de la France, s'inscrit pleinement dans la continuité de la pensée de Taine.

Faure identifie ainsi les traits caractéristiques de « l'âme juive » en plaçant au cœur de son analyse la question du « nomadisme », inhérent à la quête historique de la Terre Promise :

« Une éternelle angoisse les habite, qui fait d'eux des étrangers chez tous les peuples de la terre dont ils bousculent les routines, dévastent les sentiers battus, disloquent les édifices moraux séculaires. […] Mais je crois qu'après des centaines de siècles d'errance à travers les déserts, la fixation d'un peuple sur un territoire déterminé qu'il convient de cultiver et de mettre en valeur […], a pu faire éclore en lui une puissance intellectuelle extraordinaire, et substituer soudain les voyages intérieurs aux courses extérieures interdites ou inutiles désormais[14]. »

Parce qu'il est issu d'une patrie spirituelle et non pas physique, le « peuple juif » aurait ainsi acquis une « prodigieuse souplesse d'intelligence », un « besoin de convaincre qui les ronge comme un prurit », et développé « une inquiétude intellectuelle les portant à tout critiquer, à tout juger, à médire de tout, à dresser automatiquement contre eux la double tyrannie de la persécution et de l'exil »[15]. Si la démonstration d'Élie Faure porte l'empreinte des stéréotypes racialistes communément admis et partagés à cette époque par une grande partie de la sphère intellectuelle française vis-à-vis du « peuple juif », son propos ne partage aucunement les finalités antisémites telles qu'elles furent proclamées par certains de ses contemporains tels que Camille Mauclair[16]. Les conclusions d'Élie Faure sont en effet tout autres et tendent à mettre en évidence que « le plus libre de tous les peuples » sut tirer, en contrepartie des exils et de l'esclavage, « une conscience supérieure à celle d'autrui »[17].

> « Il a pu d'autant mieux étudier la civilisation européenne qu'on l'obligeait à la regarder du dehors. En lui permettant, de la sorte, de nourrir et d'aiguiser son formidable sens critique, on a multiplié aussi sa puissance d'introspection. Son analyse impitoyable, son irrépressible sarcasme ont agi comme un vitriol[18]. »

Aussi Élie Faure désigne-t-il à titre d'exemple Sigmund Freud, Albert Einstein, Marcel Proust ou Charlie Chaplin comme les figures représentantes d'une classe intellectuelle juive ayant ouvert « de prodigieuses avenues, qui renversent les cloisons de l'édifice classique, gréco-latin et catholique au sein duquel le doute ardent de l'âme juive guettait, depuis cinq ou six siècles, les occasions de l'ébranler »[19]. Par son formidable sens critique, le « peuple juif » apparaît à Élie Faure comme le peuple « créateur », exerçant depuis des siècles une influence décisive dans l'histoire européenne. Pour l'auteur, les qualités psychologiques, intellectuelles ou artistiques de « l'âme juive » seraient donc essentiellement façonnées par les mouvements migratoires de son peuple.

Mais l'influence déterminante du milieu sur la formation des caractères nationaux est plus prégnante encore dans le chapitre dédié à l'Espagne : « L'âme espagnole ou le goût de la mort ».

> « Je ne vois pas un autre peuple dont le milieu géographique puisse, à l'égal du peuple d'Espagne, suffire presque uniquement à expliquer l'histoire. L'Espagne est une forteresse naturelle, carrée, massive, haute et nue, protégée d'un côté par une puissante courtine de montagnes et de ravins, des trois autres par la mer […]. Défendue par l'été torride qui sèche les torrents, calcine la végétation d'autre part misérable, chauffe à blanc les déserts de pierre, soulève une lourde poussière qui brûle les yeux et les poumons. […] Il n'est pas surprenant que l'homme aussi y soit extrême, dur, tanné dehors et dedans, tout de glace et de flamme, insensible à la souffrance d'autrui, à la sienne, indifférent à la maladie, la mort[20]. »

La rudesse d'un tel climat, plus hostile encore que celui décrit quelques chapitres plus loin à propos de la Russie, expliquerait donc à lui seule l'âme « énergique » et « décadente » du peuple espagnol. Si le milieu influe sur le caractère psychologique d'un peuple, sur ses constructions idéologiques, matérielles et techniques, il influerait également sur ses traditions artistiques. Pour Faure, « qui n'a pas vu l'Espagne à

l'aube ou au crépuscule […] les jeux subtils de l'atmosphère, ne comprendra jamais ses peintres, Coello, Greco, surtout Velazquez et Goya, parfois Zurbaran […] »[21]. Pétrie par la rudesse des terres et de son climat, l'âme espagnole se serait également dotée d'un rapport particulièrement extrême au catholicisme, aspirant au religieux comme elle aspire à vivre. Selon Élie Faure, l'Espagne demeure un modèle de spiritualité sans égal en Europe, « le seul qui soit allé vraiment jusqu'à l'extrémité du catholicisme, la mort ». L'esthétique espagnole, issue des contradictions de cette âme puissante tendant sans cesse vers la mort, serait une « esthétique transcendantale », sans analogie possible avec celles des peuples français, italien, anglais ou russe :

> « Comme de tous les peintres, Morales, Coello, Pantoja, Herrera, Ribera, Greco, Tristan, Zurbaran, Velazquez, Goya, qui non seulement dédaignent de dissimuler l'horreur espagnole, mais la soulignent, étalant avec cruauté leur paysage décharné où l'eau et l'arbre manquent autour quelque monstre humain. Ils ne cessent, aussi haut qu'ils soient parvenus dans l'ascension de leur feu intérieur vers le feu spirituel qu'ils situent dans la "nuit de l'âme", de se prendre au poignet brutalement, pour se ramener sur la terre[22]. »

L'Espagne renferme ainsi « l'étincelle mystique la plus ardente de l'Histoire », née du choc implacable asséné par les guerres contre les Arabes, « contre une race, et une religion ». Se refusant à l'assimilation « des éléments étrangers » au cours de son histoire, l'Espagne se serait établie dans une solitude farouche tout en imprégnant son industrie, son commerce et sa culture des contacts prolongés avec l'Islam. Si de son point de vue l'Espagne lui apparait comme « le moins européen de tous les pays d'Europe », Élie Faure partage ici une vision assez communément fantasmée de l'Espagne à cette époque, teintée de mysticisme et d'orientalisme.

Suivant le modèle de Taine, lorsque le milieu géographique ne semble pas avoir été le premier facteur déterminant dans la formation de l'âme d'un peuple, Élie Faure se réfère à celui de la « race ». C'est ainsi que l'auteur explique que la « vanité », trait spécifique du caractère français, fut déterminée par des facteurs raciaux hérités des ancêtres celtes :

> « Il ne semble point douteux que le vieux fonds celtique de la France ne constitue la source intérieure profonde, et paraissant inépuisable, de la mobilité de sentiments, de la légèreté d'esprit, de la vanité de conduite, qu'on reproche depuis tant de siècles – depuis le premier qui parla d'eux, Jules César – aux Français[23]. »

Dans le cas du « peuple juif », les mouvements migratoires successifs et inhérents à la Diaspora seraient à l'origine de métissages ayant déterminé la formation de « l'âme juive », tout autant que l'environnement géographique. Pour Faure, « la fièvre du sang noir », les « mélanges partiels » et les « ruisselets de feu » venus d'Afrique ou d'Asie l'auraient ainsi imprégné jusque dans ses formes d'expression artistiques[24] :

> « C'est sans doute ce qui, sur le tard, a fait si fortement dévier vers l'expression musicale ou plastique – Mendelssohn, Offenbach, Richard Strauss, Picasso[25], Soutine, Chagall, Honegger – le génie juif que le verbe avait, jusqu'au XIXe siècle, presque exclusivement exprimé[26]. »

Le milieu, la race, l'histoire et l'héritage des ancêtres détermineraient donc la formation des âmes nationales et le caractère singulier d'un peuple. Comme bon

nombre de ses contemporains, Élie Faure demeure attaché à l'idée que chaque nation disposerait ainsi d'un caractère propre qui la différencierait de ses voisins. Issus d'horizons idéologiques divers, de nombreux intellectuels, critiques, historiens de l'art et artistes s'imprégnèrent de cette conception de l'identité nationale française dont l'historien de l'art Meyer Schapiro stipulait quelques années plus tard les dérives nationalistes dans « Race, nation et art » :

> « Nombre d'artistes admettent comme allant de soi que l'art d'un Allemand doit avoir un caractère allemand, l'art d'un Français un caractère français, l'art d'un juif un caractère juif. Ils croient que les groupes nationaux, comme les individus, ont des qualités psychologiques relativement stables, et que leur art, par conséquent, présentera des traits distinctifs, qui sont les ingrédients clairement reconnaissables d'un style national ou racial […]. Mais nombre d'artistes de gauche, ou même d'extrême gauche, qui rejettent le nationalisme sans ambiguïté, partagent la croyance que l'art est soumis à des caractères immuables de race ou de nation[27]. »

DE L'INDIVIDUEL AU COLLECTIF, L'IMPORTANCE DES INTERPÉNÉTRATIONS ETHNIQUES

Si les travaux d'Hippolyte Taine trouvent une résonnance certaine dans les observations d'Élie Faure, la théorie de l'existence de races primitives développée par Arthur de Gobineau au XIXe siècle n'est également pas étrangère à l'élaboration du propos de l'historien de l'art. On retrouve en effet dans *Découverte de l'archipel*, mais également dans d'autres ouvrages tels que *L'Esprit des formes* (1927) et *Les Trois gouttes de sang noir* (1929)[28], plusieurs références à la théorie de Gobineau[29], selon laquelle l'humanité reposerait sur l'existence de trois races primitives : noire, jaune, blanche. Si la pensée d'Élie Faure s'appuie en partie sur l'acceptation de cette thèse racialiste, l'auteur se désolidarise néanmoins de l'analyse Gobinienne interprétant les phénomènes de métissage et d'interpénétration ethnique comme une finalité désastreuse et préjudiciable dans la distinction des trois races primitives. Comme le souligne Dominique Jarassé, Élie Faure « renouvelle l'usage du gobinisme pour le concilier avec le modernisme », soutenant ainsi « le primat de la sensualité noire sur l'intellectualité blanche »[30]. Dès 1927, dans *L'Esprit des formes*, Élie Faure avait en effet souligné que la confrontation des systèmes de Taine et de Gobineau attestait d'un réel manque de perspective dans leurs analyses respectives :

> « Gobineau a certes entrevu que le milieu primitif avait pu modeler ses races […]. Mais comment n'a-t-il pas compris que le mélange ethnique, dont il dénonce les méfaits, imprime le départ à des formes libérées des disciplines morales jugées par lui nécessaires au développement de l'homme abstrait qu'il imagine, grâce à un échange constant entre les variations de l'homme et les variations du milieu[31] ? »

Découverte de l'archipel affirme ainsi que le métissage est une donnée essentielle au développement des entités individuelles et démontre de ce fait les lacunes des systèmes de pensée racialistes préalablement établis au XIXe siècle par des auteurs tel que Gobineau. Pour Faure, des échanges inter-ethniques et raciaux naissent non pas *la* civilisation mais *les* civilisations. Ainsi les nations les plus à même de contribuer

à l'effort collectif permettant à l'Europe occidentale de parvenir à la « symphonie collective » à laquelle elle aspire, seraient celles ayant su assimiler au cours de leur histoire des apports ethniques complémentaires à leur individualité originelle.

Le Portugal, considéré ici comme le seul peuple « de couleur » d'Europe du fait de l'importation au XVIe siècle de « quelque dix mille Nègres par an », aurait subi selon Faure les conséquences d'un métissage contraint et défavorable. Ce « désastre immense » aurait brisé l'énergie lusitanienne, l'« équilibre intérieur »[32] qui, selon Faure, dominait historiquement au Portugal. Le renversement de cet équilibre racial, par le métissage noir, n'apparaît pourtant pas à l'auteur comme la véritable cause de l'affaiblissement du Portugal :

> « Cette soudaine introduction dans les veines du Portugal d'un fleuve de sang noir qui renversait son orientation originelle, s'aggrava du détournement volontaire d'une autre source de métissage bien plus favorable, parce que bien plus proche des populations celtibères fortement sémitisées dès avant l'Histoire, comme tous les habitants de la péninsule[33]. »

« Le juif », qu'Élie Faure considère comme le peuple le plus assimilable grâce à son climat d'origine, voisin de celui du Portugal, et aux mélanges antérieurs avec son frère Arabe, aurait pu contribuer plus que tout autre peuple au développement de sa prospérité, en introduisant au Portugal ses savoir-faire, relatifs à son exercice spécialisé dans les métiers intellectuels, les sciences, la médecine, l'enseignement, les affaires et la banque.

> « Expulsé de la péninsule, il alla porter ses trésors dans le sud-ouest de la France, à Bordeaux en particulier, à qui il donna la mère de Montaigne, et en Hollande, qu'il dota de Spinoza[34]. »

Pour Faure, les interpénétrations ethniques et raciales s'avèrent donc particulièrement fondamentales dans la constitution d'une nation, celles-ci exerçant une influence certaine sur le développement d'une société et de fait, influant sur sa capacité à s'intégrer dans un dessein collectif.

Bien qu'exposant au cas par cas les traits caractéristiques des « âmes » nationales, le déroulement des chapitres de l'ouvrage démontre que l'argumentaire d'Élie Faure ne vise pas simplement à souligner les oppositions qui séparent ces entités nationales, ni même à promouvoir leur distinction. En définitive, Élie Faure tenterait plutôt de repenser l'individualité de ces entités nationales à une échelle européenne et de discerner la faculté des nations à s'intégrer au « vaste effort collectif » qu'incarne l'Europe contemporaine des années 1930, régie par l'internationalisation des échanges politiques, économiques et culturels. Une problématique se dessine alors dans les derniers chapitres de *Découverte de l'archipel* : n'ayant pas connu des apports et des influences ethniques analogues au cours de leur histoire, les nations européennes ne se trouveraient pas en mesure de pouvoir prétendre, de manière égale, à s'assimiler au sein du vaste effort collectif européen.

GRANDES NATIONS ET PETITS PEUPLES D'EUROPE À L'ÈRE DU MACHINISME

Aux sept chapitres principaux, dédiés à la France, l'Allemagne, l'Italie, l'Espagne,

l'Angleterre, la Russie et au peuple juif, succède le chapitre « Sporades ». Ce chapitre, s'établissant dans la continuité des précédents, présente en premier lieu les traits caractéristiques d'autres pays européens : la Grèce, le Portugal, la Hollande, la Belgique, la Suisse, la Scandinavie (Danemark, Suède), la Pologne, la Yougoslavie, la Hongrie, la Finlande, la Roumanie et la Tchécoslovaquie.

L'intitulé du chapitre, « Sporades », n'a pas été choisi au hasard ; Sporades, nom d'un chapelet d'îles de la mer Égée, signifie au sens étymologique grec (*sporas, sporados*) « épars » ou « dispersé ». Regroupant symboliquement ces entités dispersées au sein d'un même chapitre, Élie Faure semble ainsi marquer une différenciation entre les petits peuples et les grandes nations de l'archipel européen.

> « Si l'Histoire doit se poursuivre suivant des cadences analogues à celles qui marquent son passé, on ne peut guère attendre des petits peuples européens qu'ils modèlent d'eux-mêmes une effigie très accusée[35]. »

Ces « petits peuples européens » sont ainsi présentés par Élie Faure comme les entités les plus difficilement assimilables au rythme collectif européen. Les causes de cette assimilation que Faure pressent comme complexe et précaire, s'expliquent par les faibles « empreintes » apposées par ces entités nationales dans la construction d'une histoire européenne commune.

> « Si la France, l'Allemagne, l'Italie, l'Espagne, l'Angleterre ou la Russie disparaissent en tant que nations, ce qui est possible, du moins auront-elles imprimé sur l'Histoire une empreinte par endroits définitive, et destinée à faire partie d'amalgames spirituels dont l'avenir nous révèlera la composition et la forme[36]. »

Dans le cas de la Grèce, « incapable d'observer dans ses desseins une continuité d'action », celle-ci ne serait plus de taille « à jouer le rôle glorieux qui fut le sien »[37] du fait qu'elle ne soit apparue que très récemment en tant que nation pleinement constituée. Seule la possibilité de voir se conjuguer ses forces individuelles et intellectuelles pour se construire un équilibre plus rationnel pourrait corriger, selon Élie Faure, la trajectoire de la Grèce et orienterait alors son individualité nationale vers le rythme collectif européen.

Il en va de même pour la Belgique qui, malgré la puissance internationale exercée par son empire colonial, pâtirait depuis trop longtemps de sa « soudure politique » demeurant artificielle, empêchant l'édification de « sa soudure morale » et retardant de fait « l'élan spirituel » nécessaire à l'inclusion de la Belgique dans le dessein historique et collectif européen. Si Faure reconnaît à la Belgique un passé prospère, constituant notamment « au Moyen Âge le centre de l'Europe industrielle », la Belgique aurait « vu sa chance s'effondrer grâce à une série de circonstances et de dispositions singulières »[38]. « Un esprit casanier qui faisait de ses riches ports des lieux d'accueil et de négoce, mais non points d'embarquement pour les aventures lointaines », « des guerres continuelles » causées par des rivalités locales et les « asservissements successifs à la Bourgogne, l'Espagne, la France et l'Autriche »[39] témoignent d'une accablante fatalité qui aurait eu raison de son rayonnement européen, désormais révolu.

« Sporades » et le dernier chapitre qui lui succède, « Vertu de l'Occident », révèlent

la véritable finalité de *Découverte de l'archipel* qui tend à mettre en perspective ces études de cas nationaux particuliers face aux enjeux géopolitiques et idéologiques de l'Europe des années 1930.

La problématique centrale qui se dessine à la fin de cet essai est en définitive celle du « machinisme », cette nouvelle « force unique » qui submerge selon Faure les nations européennes. Si elle s'insère dans cet ouvrage avec une finalité bien spécifique, précisons que la thématique du « machinisme » est récurrente dans les écrits de Faure et notamment dans des écrits antérieurs à *Découverte de l'archipel* comme l'article « Esthétique du machinisme », paru dans la revue belge *La Cité* en 1922[40]. Le machinisme, cette nouvelle « force unique » qui s'impose à l'Europe en submergeant les nations, incarnerait un nouveau moment de l'histoire de l'humanité, un nouveau rythme collectif irrépressible qu'Élie Faure compare à « la marée spirituelle » qui engendra, deux mille ans auparavant, le christianisme, le bouddhisme et l'islamisme :

> « Le machinisme ouvre déjà les avenues d'une mystique dont on trouverait aisément la correspondance dans l'universalité dogmatique qui, au Moyen Âge de l'Europe et de l'Asie, planait au dessus des violences féodales, du choc des races et des peuples, des idiomes qui accentuaient les différences entre tel et tel groupement[41]. »

Pour Faure, « inutile de s'étendre sur les dangers et les tares du machinisme » car l'histoire a mainte fois démontré qu'il était inutile d'aller à l'encontre de telles forces s'imposant par leur universalité dogmatique ; c'est ainsi que « les premiers contempteurs du christianisme » eurent tort de tenter de « réfréner la substitution de l'esclave en homme libre ». Le machinisme serait donc devenu la nouvelle doctrine de l'Europe moderne et, puisqu'il ne peut en être autrement, ses préceptes doivent être suivis par tous. Si Élie Faure conçoit que le machinisme puisse engendrer des préoccupations telles que la peur de voir l'individu être un jour supplanté par l'anonymat, le bien-être par le travail servile, l' « esprit » par la « matière », cette ère nouvelle ne saurait substituer l'essentiel aux profits inutiles car, au-dessus de toute entreprise humaine, se situe l'Esprit qui dote les hommes d'une capacité à retourner les risques en situation profitable :

> « C'est que l'esprit – le fameux « esprit » – soit l'énergie humaine devenant, crée ses propres buts comme ses propres ressources et que le *progrès moral* […] est en dernière analyse une harmonie collective – jadis appelée religion – entre les différents organes matériels, techniques, politiques, sociaux dont la solidarité se confond à l'instant le plus élevé de telle période historique, avec la notion mystique de *spiritualité*[42]. »

La machine, ce nouveau dogme, ne doit pas être maudite mais sanctifiée. À l'heure d'une « économie mondiale naissante, qui domine de toute part et déborde les patries »[43], alors qu'émergent de « grandes collectivités de productions internationales », Faure rappelle que l'avènement d'un machinisme favorable et constructif pour les nations européennes, ne pourra advenir que s'il est guidé par une « intuition nouvelle des réalités » qui accordera une place égale au développement matériel et spirituel, au « quantitatif » et au « qualitatif ». Mais Élie Faure n'était pas sans savoir que ce nouveau chapitre collectif de l'histoire des sociétés européennes, tendant vers le « progrès moral », laissait pourtant planer l'ombre de stratégies géopolitiques

encore ignorées et l'apparition de conflits à une échelle extra-européenne. Faure, bien avisé, affirme dans les dernières pages de cet essai que « le problème essentiel » pourrait se poser à l'avenir « entre Russie et Amérique », l'une « représentant l'esprit occidental poussé jusqu'à ses plus extrêmes conséquences », l'autre « le fond mystique de l'Asie ». En conséquence, l'opposition de telles forces conduirait soit à « une entente future » soit, le cas contraire, à « une lutte sans merci sur tous les terrains »[44].

L'avenir des nations européennes autour d'une entente commune, privilégiant l'intérêt collectif aux intérêts individuels, demeurait donc incertain. Emporté par la maladie en 1937, Élie Faure n'eut pas le temps d'assister au funeste destin politique et idéologique dans lequel s'engouffrait l'Europe quelques années plus tard.

1 Élie Faure, *Mon périple : tour du monde* 1931-1932, Paris : Société française d'éditions, 1932.
2 Élie Faure, *Découverte de l'archipel*, Paris : Éditions du Seuil, 1995.
3 Voir Élie Faure, *Histoire de l'art médiéval*, Paris : Crès et Cie, 1921.
4 Élie Faure, *Histoire de l'art. L'Esprit des formes*, Paris : Crès, 1927, p. 1-2.
5 Élie Faure, *Histoire de l'art. L'Esprit des formes*, 16e éditions, Paris : Crès, 1933, p. 193.
6 Faure, *Découverte de l'archipel*, op. cit, p. 12.
7 Voir Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales en Europe, XVIIIe-XXe siècle*, Paris : Seuil, 2000.
8 « Les âmes nationales sont des âmes collectives et volontaires. » Charles Péguy, *Marcel : premier dialogue de la cité harmonieuse*, Paris : Bellais, 1896 (cf : réédition Gallimard de 1973, p. 60).
9 Voir Rudolf Steiner, *Esprit des peuples et âmes des peuples. Aspects d'une science des peuples spirituelle* (Quatre conférences faites à Berlin entre 1914 et 1918), Montensson : éd. Novalis, 1999.
10 « Quand nous serions privés du titre social de "Patrie Française", un esprit commun nous animerait encore. » Maurice Barrès, *La terre et les morts : sur quelles réalités fonder la conscience française* (troisième conférence), Paris : La Ligue de la Patrie française, 1899, p. 30.
11 « Une nation est une âme, un principe spirituel. » Ernest Renan, *Qu'est qu'une Nation ?* (conférence faite en Sorbonne le 11 mars 1882), 2e éd. Paris : C. Lévy, 1882.
12 Arthur de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races*, tomes 1 et 2 (1853) et tomes 3 et 4 (1855), Paris : Éditions Didot, 1853 et 1855.
13 « Il y a donc un système dans les sentiments et dans les idées humaines, et ce système a pour moteur premier certains traits généraux, certains caractères d'esprit et de cœur communs aux hommes d'une race, d'un siècle ou d'un pays. » Extrait de Hippolyte Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, 2e édition, Paris : Hachette, 1866, p. 18.
14 Faure, *Découverte de l'archipel*, *op. cit.*, p. 52-53.
15 *Ibid.*, p. 53.
16 Voir Camille Mauclair, *La Farce de l'art vivant, II. Les Métèques contre l'art français*, Paris : Éditions La Nouvelle Revue Critique, 1930.
17 Faure, *Découverte de l'archipel*, *op. cit.*, p. 69.
18 *Ibid.*, p. 70.
19 *Ibid.*, p. 68.
20 *Ibid.*, p. 243-244.
21 *Ibid.*, p. 279.
22 *Ibid.*, p. 274.
23 *Ibid.*, p. 99.
24 Sur la question de l'art juif, voir Dominique Jarrassé, *Existe-t-il un art juif ?* Paris : Éditions Biro, 2006.
25 À propos de Pablo Picasso, Élie Faure précise en note de bas de page : « Picasso, Sémite au moins partiellement de par son origine sicilienne et andalouse, se défend d'être juif ». À cette époque, un certain nombre de critiques d'art s'attachèrent à répandre l'idée que, compte tenu de ses origines, Pablo Picasso était un peintre juif. Certains, comme Camille Mauclair, s'y appliquèrent avec une véritable obstination.
26 Faure, *Découverte de l'archipel, op.cit.*, p. 67

[27] Meyer Schapiro, « Race, nation et art » [1936], trad. française de l'anglais par Jean-Claude Lebensztejn, *Les Cahiers du Mnam*, n° 93, Paris, automne 2005, p. 105-109.
[28] Élie Faure, *Les trois gouttes de sang*, Paris : Éd. Edgar Malfère, 1929.
[29] Voir Arthur de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races*, op. cit.
[30] Dominique Jarassé « Trois gouttes d'art nègre. Gobinisme et métissage en histoire de l'art », *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris : Coédition INHA-Musée du quai Branly, 2009. À lire en ligne sur http://actesbranly.revues.org/96 (consulté le 21.10.2015).
[31] Faure, *L'Esprit des formes*, *op. cit.*, 1933, p. 143-144.
[32] Faure, *Découverte de l'archipel, op. cit.*, p. 335.
[33] *Ibid.*, p. 336.
[34] *Ibid.*.
[35] *Ibid.*, p. 321.
[36] *Ibid.*, p. 322.
[37] *Ibid.*, p. 333.
[38] *Ibid.*, p. 345.
[39] *Ibid.*, p. 345.
[40] Faure, « Esthétique du machinisme », revue *La Cité, architecture, urbanisme, art public,* vol. 3, n° 2, février 1922, p. 25-38.
[41] Faure, *Découverte de l'archipel, op. cit.*, p. 370.
[42] *Ibid.*, p. 377.
[43] *Ibid.*, p. 322.
[44] *Ibid.*, p. 378.

Anna Halter (Deutsche Übersetzung von Nicola Denis)

Découverte de l'archipel: Auftakt zu einer europäischen „Kulturgeschichte"

Am 9. Juli 1931 schiffte sich Élie Faure in Le Havre im Rahmen einer vom französischen Ministerium für das staatliche Bildungswesen und dem mexikanischen Bildungsministerium gemeinsam finanzierten Mission für eine achtmonatige Weltumrundung ein. Die Reise bot ihm Gelegenheit, Vorträge über die Kunst auf der Grundlage von zuvor in Frankreich präsentierten Arbeiten zu halten, aber auch, um die Kulturen der besuchten Länder kennenzulernen: die Vereinigten Staaten, Mexiko, Japan, Korea, China, Indochina und Indien, bevor es über Palästina und Ägypten wieder nach Frankreich zurückging. Von dieser Expedition schickte Élie Faure wöchentliche Reiseberichte an die Zeitung *Le Petit Parisien*, die insgesamt dreizehn dieser Berichte veröffentlichte, bevor sie unter dem Titel *Mon Périple*[1] 1932 in einer selbständigen Publikation vollzählig zusammengefasst wurden.

Ebenfalls 1932 erschien ein zweites Buch, *Découverte de l'archipel*[2], das Élie Faure nach seiner Rückkehr von seiner französisch-mexikanischen Mission beendete. Obgleich das Buchprojekt bereits vor der Expedition von 1931 angestoßen worden war, muss die achtmonatige Entdeckung der Kulturen Amerikas, Asiens und Afrikas für die Niederschrift von großer Bedeutung gewesen sein. Davon abgesehen hatte Élie Faure schon lange vor der Expedition sein Interesse an nicht-westlichen Zivilisationen und Künsten bekundet: Bereits 1906–1907 schrieb der Kunsthistoriker die Erstfassungen zu den Kapiteln „Indien", „China" und „Japan", die 1911 in seiner *Histoire de l'art médiéval* und dann in der erweiterten Ausgabe von 1921[3] neben den Kapiteln „Die Tropen", „Byzanz" und „Der Islam" erschienen.

Das im Vergleich zu seiner fünfbändigen *Histoire de l'art* (1909–1927) von der Öffentlichkeit relativ unbeachtete Buch *Découverte de l'archipel* spielt im Gesamtwerk Élie Faures dennoch eine zentrale Rolle, indem es seine Auffassung der Kunstgeschichte erweitert und mit wichtigen ethnologischen und soziokulturellen Überlegungen in Einklang bringt.

Kunst- und Gesellschaftsgeschichte

Auch wenn die Hauptthemen im Werk Élie Faures und ihre Querverbindungen in seinen verschiedenen Studien an dieser Stelle nicht herausgearbeitet werden können, sollte eingangs erwähnt werden, dass sich *Découverte de l'archipel* als Fortsetzung der Ideen versteht, die Faure bereits in dem 1927 erschienenen letzten Band seiner *Histoire de l'art* (*L'Esprit des formes*) dargelegt hatte.

Die Kunstgeschichte ist seiner Auffassung nach eng mit der Geschichte des Menschen und der Gesellschaften verknüpft und beruht letztlich auf dem eingehenden Studium der Analogien zwischen den verschiedenen Formen des künstlerischen Schaffens:

> „Scheinbar verläuft ein Abgrund zwischen den Götzenbildern der Neger oder Polynesier und zum Beispiel der griechischen Skulptur zu ihrer Hochzeit oder der bedeutenden europäischen Malerei, deren Mittel und Möglichkeiten uns die Venezianische Schule erschlossen hat. Doch es gehört zu den Wundern dieser Zeit, dass eine wachsende Zahl von Geistern fähig wurde, mit derselben Beglückung nicht nur den zarten oder heftigen Reiz dieser als widersprüchlich geltenden Werke zu empfinden, sondern in deren scheinbar gegensätzlichen Eigenschaften frühere Übereinstimmungen zu erkennen, die uns zum Menschen zurückführen und ihn uns überall von Leidenschaften beseelt zeigen, deren Analogien all die Götzenbilder, mit jeweils anderer Betonung, offenbaren."[4]

Faure ist der Ansicht, dass jede Gesellschaft – unabhängig von der Art ihrer politischen, geistigen oder moralischen Organisation, vom Grad ihrer technischen Perfektion und von ihrem geografischen oder zeitlichen Kontext – im Laufe ihrer Geschichte wechselnde individuelle und kollektive ‚Rhythmen' durchläuft, die die verschiedenenen Formen des künstlerischen Schaffens bedingen. Das zyklische Phänomen der wechselnden Rhythmen ist mithin das verbindende Element zwischen den Gesellschaften.

Indes gibt es mehrere Faktoren, die Ausdruck und Wechsel dieser Rhythmen bestimmen: der gesellschaftliche und politische Kontext, die Erfordernisse des geografischen Umfelds oder die Vermischungen von Rassen und damit einhergehenden ‚Prägungen'. Wenn auch nicht alle Zivilisationen eine analoge Entwicklung durchleben, sieht Élie Faure doch unabhängig von Ort und Zeit eine Konstante am Werk, die das Gemeinsame aller Menschengruppen endgültig erweist: „die Suche nach dem Absoluten"[5]. Für Faure gehen demnach alle wichtigen gesellschaftlichen Errungenschaften auf den Rhythmus einer kollektiven Organisation zurück, die die Ausdrucksmöglichkeiten der Individuen überwindet und nach der Umsetzung und Äußerung universeller Werte strebt.

Obwohl der Essay *Découverte de l'archipel* an die in *L'Esprit des formes* entwickelten theoretischen Überlegungen anschließt, enthält er darüber hinaus eine politische Ausrichtung, die sich mit den Herausforderungen von Aufbau und Entwicklung der modernen europäischen Gesellschaften befasst. Von der Beobachtung ausgehend, dass das Europa der 1930er-Jahre dem Bild eines „Archipels" von Nationen gleiche, präsentiert Élie Faure die seiner Meinung nach für die jeweiligen nationalen „Seelen" konstitutiven Elemente und erforscht diese spezifischen Entitäten im Rahmen der kollektiven Organisation eines mit der Internationalisierung des kulturellen und ökonomischen Austauschs konfrontierten Europas.

Die nationalen „Seelen" Westeuropas: Determinismus des Milieus und Determinismus der Rasse

> „Es unterliegt keinem Zweifel, dass alle Menschen, egal ob sie weiß oder gelb, schwarz oder olivgrün sind, ob ihr Schädel lang oder kurz ist, ob sie männlich oder weiblich geboren wurden und Buddhisten, Christen oder Muslime geworden sind, angesichts verschiedener Ereignisse genau dieselben Reaktionen empfinden […]. Tief in seinem Inneren ist der Mensch überall derselbe, und die Tastsache, dass er uns hie und da anders und von einer Epoche zur anderen verwandelt erscheint, erklärt sich vermutlich daraus, dass wir ihn erst nach und nach entdecken. Doch wir können nicht umhin festzustellen, dass sich die uns überlieferten Ausdrucksformen seiner Grundstruktur wesentlich voneinander unterscheiden, und dass sich zwischen einer Negermaske und einer Statue der griechischen Klassik ein schwer zu überbrückender Abgrund auftut."[6]

Angesichts der unterschiedlichen Kulturen und Bräuche, aus denen sich dieser europäische „Archipel" zusammensetzt, verschreibt sich Élie Faure zunächst der Aufgabe, die Merkmale und die Einmaligkeit dessen zu beschreiben, was er die nationalen „Seelen" nennt. Die zentrale Aussage von *Découverte de l'archipel* beruht dementsprechend auf sieben Hauptkapiteln mit folgenden Überschriften: „L'âme juive ou la fureur d'être"; „L'âme française ou la mesure de l'espace"; „L'âme anglaise ou le meuble Dieu"; „L'âme allemande ou l'annexion du temps"; „L'âme italienne ou l'affût de l'objet; „L'âme espagnole ou le goût de la mort"; „L'âme russe ou l'agonie de Jésus".[7] Obwohl er den Terminus „Seele" in seinem Buch nicht genau definiert, bezeichnet Élie Faure damit die Gesamtheit der moralischen und psychologischen Eigenschaften, die ein Volk oder eine Nation ausmachen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass Begriffe wie „Seele" oder „Geist" seit dem späten 19. Jahrhundert in Diskussionen und Untersuchungen über die Entstehung der Nationen und die Ausbildung nationaler Identitäten sehr verbreitet waren.[8] Intellektuelle wie Charles Péguy,[9] Rudolf Steiner,[10] Maurice Barrès[11] oder Ernest Renan[12] hatten bereits lange vor Élie Faure die Begriffe „Seele" oder „Geist" verwendet, um Grundstruktur und Wesen einer Nation zu bezeichnen. Faures Überlegungen in diesem Essay bewegen sich damit in einem Rahmen, der heute zwar stark veraltet wirkt, aber vom Einfluss der bereits im 19. Jahrhundert von Autoren wie Hippolyte Taine und Arthur de Gobineau entwickelten deterministischen Theorien zeugt.[13] Mit der Bedeutung des Determinismus des geografischen Umfelds und der Rassen zeigt der Ansatz Élie Faures in *Découverte de l'archipel* tatsächlich zahlreiche Übereinstimmungen zu den Arbeiten des Historikers und Philosophen Hippolyte Taine, der im 19. Jahrhundert eine neue wissenschaftliche Perspektive auf geschichtliche Phänomene und Ereignisse anwandte, die er im Hinblick auf drei determinierende Hauptkräfte untersuchte: „Milieu" (klimatisch und geografisch), „Rasse" und „Zeit" (gesellschaftlicher, religiöser und intellektueller Zustand des Menschen).[14] Élie Faures Darlegungen über den Determinismus des Milieus am Beispiel des jüdischen Volkes oder am Beispiel Spaniens, aber auch seine Ausführungen zum Determinismus der Rasse am Beispiel Frankreichs stehen in direkter Nachfolge zu Taines Gedanken.

So identifiziert Faure etwa die charakteristischen Merkmale der „jüdischen Seele", indem er die mit der historischen Suche nach dem Gelobten Land verbundene Frage ihres „Nomadenlebens" in den Mittelpunkt seiner Analyse stellt:

> „In ihnen wohnt eine ewige Angst, die sie bei allen Völkern der Erde zu Fremden macht, wo sie Gewohnheiten erschüttern, ausgetretene Wege verwüsten und jahrtausendalte moralische Ordnungen zerstören. […] Ich glaube jedoch, dass die Ansiedlung eines Volkes auf einem bestimmten Gebiet, das es zu bestellen und in Stand zu setzen gilt, nach so vielen Jahrhunderten des Umherirrens durch die Wüsten […] möglicherweise eine außerordentliche intellektuelle Kraft in ihm freigesetzt und die künftig verbotenen oder nutzlosen äußeren Wanderungen plötzlich durch innere Reisen ersetzt hat."[15]

Da es einem geistigen, nicht aber einem physischen Vaterland entstamme, habe das „jüdische Volk" eine „wunderbar geschmeidige Intelligenz" erlangt, ein „Bedürfnis zu überzeugen, das wie ein Juckreiz an ihm nagt", und „eine intellektuelle Besorgnis [entwickelt], die es dazu bewegt, alles zu kritisieren und zu beurteilen, über alles schlecht zu reden und das zweifache Joch von Verfolgung und Exil automatisch gegen sich zu wenden."[16] Zwar können die Ausführungen Élie Faures ihre Prägung durch die damals von einem Großteil der französischen Intellektuellen akzeptierten rassischen Stereotypen in Bezug auf das „jüdische Volks" nicht verleugnen, sie verfolgen jedoch keineswegs antisemitische Zwecke wie bei manchen seiner Zeitgenossen, etwa bei Camille Mauclair.[17] Tatsächlich zieht Élie Faure ganz andere Schlussfolgerungen und unterstreicht, „das freieste aller Völker" habe gleichsam als Vergeltung für Exil und Sklaverei „ein den anderen überlegenes Bewusstsein"[18] entwickeln können.

> „Es konnte die europäische Kultur umso besser studieren, als es verurteilt war, sie von außen zu betrachten. Da es auf diese Weise seinen ausgezeichneten kritischen Geist weiter nähren und schärfen konnte, wurde auch sein Introspektionsvermögen gesteigert. Seine unerbittliche Analyse und sein unbezwingbarer Sarkasmus wirkten wie Schwefelsäure."[19]

Élie Faure führt Sigmund Freud, Albert Einstein, Marcel Proust oder Charlie Chaplin als exemplarische Vertreter einer jüdischen Intellektuellenklasse an, die „prachtvolle Wege [geebnet haben], die die Wände des klassischen, griechisch-römischen und katholischen Gebäudes niederreißen, in dem der brennende Zweifel der jüdischen Seele bereits seit fünf oder sechs Jahrhunderten nur auf die ersten Gelegenheiten wartete, es endlich ins Wanken bringen zu können."[20] Dank seines ausgezeichneten kritischen Geistes ist das „jüdische Volk" für Élie Faure das „schöpferische" Volk, das seit Jahrhunderten entscheidend die europäische Geschichte beeinflusst. Für den Autor sind die psychologischen, intellektuellen oder künstlerischen Eigenschaften der „jüdischen Seele" mithin wesentlich von den Migrationsbewegungen ihres Volkes geprägt.

Noch deutlicher tritt der determinierende Einfluss des Milieus auf die Ausbildung der Nationalcharaktere jedoch in Faures Kapitel über Spanien hervor:

> „Die spanische Seele oder der Gefallen am Tod". Ich wüsste außer dem spanischen kein anderes Volk, dessen geografisches Milieu fast ausschließlich seine Geschichte erklären

kann. Spanien ist eine natürliche Festung, robust, massiv, hoch und nackt, die auf der einen Seite durch einen mächtigen Riegel aus Bergen und Schluchten geschützt wird, auf den drei anderen durch das Meer […]. Es wird verteidigt von einem heißen Sommer, der die Sturzbäche austrocknet, die im Übrigen dürftige Vegetation verkohlt, die Steinwüsten zum Glühen bringt und einen schweren Staub aufwirbelt, der in Augen und Lungen brennt. […] Insofern überrascht es nicht, dass dort auch der Mensch extrem und hart ist, innen wie außen gegerbt, ganz aus Eis und Flamme, für das eigene Leid und das des anderen unempfindlich, und Krankheit und Tod gegenüber gleichgültig.“[21]

Allein ein so rauhes Klima, das noch feindseliger ist als das in einem der späteren Kapitel beschriebene in Russland, könne für sich genommen die „energische“ und „dekadente“ Seele des spanischen Volkes erklären. Das Milieu beeinflusse jedoch nicht nur den psychologischen Charakter eines Volkes oder seine ideologischen, materiellen und technischen Hervorbringungen, sondern auch die künstlerischen Traditionen: „Jemand, der Spanien nie im Morgengrauen oder in der Dämmerung erlebt hat […], der das zarte Changieren der Atmosphäre nicht kennt, wird auch nie seine Maler verstehen – Coello, el Greco, vor allem Velázquez und Goya, manchmal auch Zurbarán […].“[22] Die von dem rauhen Land und Klima durchdrungene spanische Seele habe so auch ein besonders extremes Verhältnis zum Katholizismus entwickelt und nach dem Religiösen gegiert wie nach dem Leben. Élie Faure zufolge bleibt Spanien innerhalb Europas ein unerreichtes geistiges Vorbild, „das einzige, das wirklich bis an die Grenze des Katholizismus gegangen ist – den Tod.“ Die spanische Ästhetik, die aus den Widersprüchen einer unablässig nach dem Tod strebenden starken Seele hervorgehe, sei mithin eine „transzendentale Ästhetik“ ohne jede Analogie zu den französischen, italienischen, englischen oder russischen Völkern:

„Wie alle Maler, Morales, Coello, Pantoja, Herrera, Ribera, Greco, Tristan, Zurbarán, Velázquez, Goya, denen es nicht nur widerstrebt, das spanische Grauen zu verhüllen, sondern die es geradezu unterstreichen und grausam ihre abgezehrte Landschaft ohne Wasser und Bäume um ein menschliches Ungeheuer herum ausbreiten. Und so weit sie im Aufstreben ihres inneren Feuers hin zum geistigen Feuer der 'Nacht der Seele' auch gelangt sein mögen, so packen sie sich doch immer wieder selbst grob am Handgelenk, um auf die Erde herabzusteigen.“[23]

In Spanien brennt demnach „der glühendste mystische Funke der Geschichte“, eine Folge des unbarmherzigen Schocks der Kriege gegen die Araber, „gegen eine Rasse und eine Religion.“ Spanien habe sich im Laufe seiner Geschichte der Assimilierung „fremder Elemente“ verweigert und sich einer beharrlichen Einsamkeit verschrieben, während Industrie, Handel und Kultur parallel dazu von den langjährigen Berührungspunkten zum Islam geprägt seien. Mit seiner Einschätzung Spaniens als „uneuropäischstes Land aller Länder Europas“ teilt Élie Faure eine damals weitverbreitete, mystizistisch und orientalistisch beeinflusste Vorstellung.

Wenn das geografische Milieu für die Ausbildung der Volksseele nicht der wichtigste determinierende Faktor zu sein scheint, bezieht sich auch Élie Faure nach dem Vorbild Taines auf die „Rasse“. So erläutert der Verfasser etwa, die „Eitelkeit“, ein

spezifischer französischer Charakterzug, gehe auf rassische Faktoren der keltischen Vorfahren zurück:

„Es scheint kein Zweifel darüber zu bestehen, dass im alten keltischen Urgrund Frankreichs die tiefe und scheinbar unerschöpfliche innere Quelle für die Beweglichkeit der Gefühle, die Leichtigkeit des Geistes und das eitle Verhalten zu suchen ist, das man den Franzosen seit so vielen Jahrhunderten – seit Julius Cäsar es erstmals erwähnte – zum Vorwurf macht."[24]

Im Falle des „jüdischen Volkes" lägen die aus der Diaspora erklärbaren Migrationsbewegungen den Vermischungen von Rassen zugrunde, die neben dem geografischen Umfeld die Ausbildung der „jüdischen Seele" determiniert hätten. Faure ist der Ansicht, „das Fieber des schwarzen Bluts", die „einzelnen Mischungen" und die „Feuerbächlein" aus Afrika oder Asien hätten es bis in seine künstlerischen Ausdrucksformen hinein geprägt[25]:

„Das ist es vermutlich, was das jüdische Genie, das sich bis zum 19. Jahrhundert fast ausschließlich über das Wort geäußert hatte, so stark auf den musikalischen oder plastischen Ausdruck – Mendelssohn, Offenbach, Richard Strauss, Picasso[26], Soutine, Chagall und Honegger – umgeleitet hat."[27]

Somit wären es das Milieu, die Rasse, die Geschichte und das Erbe der Vorfahren, die determinierend auf die Ausbildung der nationalen Seelen und auf den einzigartigen Charakter eines Volkes einwirkten. Wie viele seiner Zeitgenossen hält auch Élie Faure an der Vorstellung fest, dass jede Nation über einen eigenen Charakter verfügt, mit dem sie sich von ihren Nachbarn unterscheidet. Ungeachtet ihrer unterschiedlichen ideologischen Horizonte machten sich zahlreiche Intellektuelle, Kritiker, Kunsthistoriker und Künstler diese Auffassung der nationalen Identität Frankreichs zueigen, die der Kunsthistoriker Meyer Schapiro wenige Jahre später in „Race, nationality and art" als nationalistisch verbrämt anprangerte:

„Viele Künstler betrachten es als eine Selbstverständlichkeit, dass die Kunst eines Deutschen einen deutschen Charakter haben muss, die eines Franzosen einen französischen, und die Kunst eines Juden einen jüdischen. Sie glauben, dass nationale Gruppen verhältnismäßig stabile psychologische Eigenschaften wie Individuen haben und ihre Kunst folglich spezifische Merkmale aufweist, die deutlich wiedererkennbare Bestandteile eines nationalen oder rassischen Stils sind […]. Doch meinen viele linke oder gar linksextreme Künstler, die den Nationalismus unmissverständlich verwerfen, dass die Kunst unveränderlichen rassischen oder nationalen Eigenschaften unterworfen ist."[28]

Vom Individuellen zum Kollektiven: die Bedeutung der ethnischen Verflechtungen

Neben dem Niederschlag, den die Arbeiten Hippolyte Taines bei Élie Faure finden, ist auch die von Arthur de Gobineau im 19. Jahrhundert entwickelte Rassentheorie in das Gedankengebäude des Kunsthistorikers eingegangen. In der Tat finden sich in *Découverte de l'archipel*, aber auch in anderen Werken wie *L'Esprit des formes* (1927) und *Les trois gouttes de sang noir* (1929)[29], wiederholt Verweise auf die Theorie

Gobineaus[30], derzufolge die Menschheit auf der Existenz dreier Ur-Rassen aufbaue:- der schwarzen, der gelben und der weißen. Obgleich Élie Faure sich teilweise auf diese Rassenthese stützt, sagt sich der Autor dort von Gobineaus Analyse los, wo sie Rassenmischungen und ethnische Verflechtungen als katastrophal und schädlich für die Unterscheidung zwischen den drei Ur-Rassen wertet. Wie Dominique Jarassé schreibt, bietet Élie Faure „eine neue Lesart des Gobinismus an, um ihn mit der Modernität zu versöhnen", und verficht „das Primat der schwarzen Sinnlichkeit gegenüber der weißen Intellektualität".[31] Schon 1927 hatte Élie Faure in *L'Esprit des formes* betont, dass sich aus der Gegenüberstellung der Systeme von Taine und Gobineau ein analytischer Mangel ergebe:

> „Gewiss hat Gobineau erfasst, dass das ursprüngliche Milieu seine Rassen prägen konnte […]. Wie aber hat er verkennen können, dass die von ihm angeprangerte ethnische Mischung den Auftakt zu Formen gibt, die dank eines kontinuierlichen Austauschs zwischen den Variationen des Menschen und den Variationen des Milieus von den moralischen Disziplinen befreit sind, die er für die Entwicklung des von ihm imaginierten abstrakten Menschen als notwendig erachtet?"[32]

Découverte de l'archipel proklamiert also, dass die Rassenmischung ein wesentliches Element für die Entwicklung individueller Entitäten sei, und lenkt damit das Augenmerk auf die Leerstellen der im 19. Jahrhundert von Autoren wie Gobineau aufgestellten rassischen Gedankensysteme. Für Faure mündet der Austausch zwischen Volksgruppen und Rassen nicht in die *eine* Kultur, sondern in *alle* Kulturen. Die Nationen, die am besten zu einer gemeinsamen Konstruktion beitragen und Westeuropa an der gewünschten „kollektiven Symphonie" teilhaben lassen können, wären somit die, die im Laufe ihrer Geschichte einen ethnischen Zugewinn mit ihrer ursprünglichen Individualität vereinbaren konnten.

Portugal, das hier aufgrund der massiven ‚Importe' „zehntausender Neger pro Jahr" im 16. Jahrhundert als einziges „farbiges" Volk Europas betrachtet wird, habe nach Faures Meinung die Folgen einer erzwungenen und nachteiligen Rassenmischung erlitten. Diese „ungeheure Katastrophe" habe die lusitanische Tatkraft erschüttert, das „innere Gleichgewicht"[33], das aus historischer Sicht für Portugal prägend gewesen sei. Jene Zerstörung des rassischen Gleichgewichts durch die schwarze Rassenmischung sei jedoch nicht der eigentliche Grund für die Schwächung Portugals:

> „Der sich plötzlich in die Venen Portugals ergießende schwarze Blutstrom, der seine ursprüngliche Ausrichtung umstürzte, wurde durch das bewusste Abwenden einer anderen Quelle der Rassenmischng verschlimmert, welche doch – weil sie den, wie allen Bewohnern der Halbinsel, bereits in vorgeschichtlicher Zeit stark semitisierten keltiberischen Bevölkerungen näherstand, – sehr viel zuträglicher gewesen wäre."[34]

„Die Juden", die Élie Faure dank ihres mit Portugal vergleichbaren Ursprungsklimas und der früheren Rassenmischungen mit dem arabischen Brudervolk für das am besten assimilierbare Volk hält, hätten das Land durch ihr fundiertes Wissen in intellektuellen oder naturwissenschaftlichen Berufen, in Medizin, Lehre, Handel und Bankwesen wie kein anderes Volk zu Wohlstand führen können.

„Von der Halbinsel vertrieben, trug es seine Schätze in den Südwesten Frankreichs, vor allem nach Bordeaux, dem es die Mutter Montaignes schenkte, sowie nach Holland, dem es Spinoza gab."[35]

Für Faure spielen die ethnischen und rassischen Verflechtungen eine wesentliche Rolle bei der Ausbildung einer Nation, zumal sie die Entwicklung einer Gesellschaft entscheidend beeinflussen und sie dementsprechend besser auf eine kollektive Bestimmung vorbereiten.

Trotz der detaillierten Aufführung der charakteristischen Merkmale der nationalen „Seelen" zeigt die Gliederung seines Buches, dass Élie Faures Argumentation nicht einfach darauf abzielt, die Gegensätze zwischen den nationalen Entitäten hervorzuheben, geschweige denn ihre Unterschiedlichkeit zu befördern. Vielmehr möchte der Autor die Individualität dieser nationalen Entitäten in einem europäischen Rahmen neu überdenken und die Fähigkeit der Nationen beurteilen, sich dem „breit angelegten kollektiven Bemühen" des vom internationalisierten politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Austausch bestimmten Europas der 1930er-Jahre anschließen zu können. In den letzten Kapiteln von *Découverte de l'archipel* kristallisiert sich dementsprechend folgende Problematik heraus: Da die europäischen Nationen im Laufe ihrer Geschichte nicht dieselben ethnischen Zugewinne und Einflüsse erlebt haben, sind sie auch nicht gleichermaßen in der Lage, sich dem breit angelegten kollektiven europäischen Bemühen anzupassen.

Grosse Nationen und kleine Völker Europas im Zeitalter der Mechanisierung

Auf die sieben Hauptkapitel über Frankreich, Deutschland, Italien, Spanien, England, Russland und das jüdische Volk folgt das Kapitel „Sporaden". Nach dem Vorbild der vorherigen Abschnitte werden hier die charakteristischen Merkmale anderer europäischer Völker präsentiert: Griechenland, Portugal, Holland, Belgien, Schweiz, Skandinavien (Dänemark und Schweden), Polen, Jugoslawien, Ungarn, Finnland, Rumänien und die Tschechoslowakei.

Die Überschrift „Sporaden" ist mit Bedacht gewählt: Sporaden ist der Name zweier Inselgruppen in der Ägäis und bedeutet auf Griechisch (*sporas, sporados*) „vereinzelt" oder „verstreut". Indem Élie Faure diese verstreuten Entitäten symbolisch in einem Kapitel zusammenfasst, scheint er einen Unterschied zwischen den kleinen Völkern und den großen Nationen des europäischen Archipels betonen zu wollen.

„Wenn die Geschichte nach einem ähnlichen Takt voranschreitet, der ihre Vergangenheit geprägt hat, kann man von den kleinen europäischen Völkern kaum erwarten, dass sie ihre Gestalt von selbst auf deren Bild abstimmen."[36]

Die „kleinen europäischen Völker" werden von Élie Faure als die im kollektiven europäischen Rhythmus am schwersten assimilierbaren dargestellt. Die Gründe für die von Faure als kompliziert und prekär prophezeite Anpassung sind ihm zufolge in den schwachen „Prägungen" zu suchen, die jene nationalen Entitäten zum Aufbau einer gemeinsamen europäischen Geschichte beitragen.

„Wenn Frankreich, Deutschland, Italien, Spanien, England oder Russland als Nationen verschwinden, was durchaus möglich ist, haben sie der Geschichte wenigstens

stellenweise eine endgültige Prägung verliehen, die in ein geistiges Amalgam einfließt, dessen Form und Zusammensetzung uns die Zukunft offenbaren wird.“[37]

Griechenland, dazu unfähig, „eine Kontinuität des Handelns zu verfolgen“, habe nicht mehr das Format, „seine einst so ruhmreiche Rolle zu spielen“[38], da es erst unlängst als voll ausgebildete Nation hervorgetreten sei. Nur wenn es seine individuellen und intellektuellen Kräfte vereine, um an einem stärker vernunftorientierten Gleichgewicht zu arbeiten, könne das Schicksal Griechenlands noch eine andere Wendung nehmen und die nationale Individualität in den kollektiven europäischen Rhythmus münden.

Ähnlich verhält es sich für Belgien, das trotz der internationalen Macht seines Kolonialreichs schon zu lange an einer künstlich bleibenden „politischen Verschweißung“ (*soudure*) leide, die seine „moralische Verschweißung“ verhindere und damit das für die Einbettung Belgiens in das historische und kollektive europäische Projekt unabdingbare „geistige Streben“ aufhalte. Belgien, „im Mittelalter das Herz des industriellen Europas“, habe eine florierende Vergangenheit gehabt, Faure zufolge aber „durch eine Reihe besonderer Umstände und Maßnahmen sein Glück verspielt.“[39] „Eine sesshafte Gesinnung, so dass in seinen reichen Häfen zwar Empfang und Handel heimisch wurden, nicht aber die Einschiffung zu fernen Abenteuern“ sowie die „nicht enden wollenden Kriege“ aufgrund lokaler Rivalitäten und die „abwechselnden Unterwerfungen durch Burgund, Spanien, Frankreich und Österreich“[40] zeugen von seinem erdrückenden Verhängnis, das es um seine nunmehr verspielte europäische Strahlkraft gebracht habe.

„Sporaden“ und das letzte Kapitel, „Tugend des Abendlandes“, offenbaren den eigentlichen Zweck von *Découverte de l'archipel*, das die Untersuchungen der Nationalcharaktere zu den geopolitischen und ideologischen Herausforderungen Europas in den 1930er-Jahren in Bezug setzt.

Die Hauptproblematik, die sich am Ende des Essays herauskristallisiert, ist letztlich die des „Maschinismus“, jener neuen „einzigartigen Kraft“, die über die europäischen Nationen hereinbricht. Das Thema des „Maschinismus“, das in diesem Werk einen spezifischen Zweck verfolgt, zieht sich durch sämtliche Schriften Faures, vor allem durch Arbeiten, die vor *Découverte de l'archipel* entstanden sind, wie der 1922 in der belgischen Zeitschrift *La Cité* erschienene Beitrag „Esthétique du machinisme“.[41] Der Maschinismus verkörpert dem Autor zufolge eine neue Etappe in der Menschheitsgeschichte, einen neuen, unbezwingbaren kollektiven Rhythmus, den Élie Faure mit der „geistigen Flutwelle“ vergleicht, die zweitausend Jahre zuvor das Christentum, den Buddhismus und den Islam hervorgebracht habe:

„Schon öffnet der Maschinismus die Wege zu einer Mystik, von der man leicht einen Bogen schlagen könnte zu der dogmatischen Universalität, die im Mittelalter in Europa und Asien über feudaler Gewaltausübung schwebte, über dem Schock der Rassen und Völker sowie über den Idiomen, die die Unterschiede zwischen den einzelnen Gruppierungen betonten.“[42]

Faure erscheint es „sinnlos, sich über die Gefahren und Mängel des Maschinismus auszulassen“, denn die Geschichte habe wiederholt gezeigt, wie unnütz es sei,

sich solchen aufgrund ihrer dogmatischen Universalität wirksamen Kräften entgegenzustellen; so hätten die „ersten Verächter des Christentums" zu Unrecht versucht, „die Ersetzung des Sklaven durch den Menschen zu bremsen". Der Maschinismus sei also zur neuen Doktrin des modernen Europas avanciert, und so müssten zwangsläufig alle seinen Vorschriften Folge leisten. Obwohl Élie Faure einräumt, dass der Maschinismus bestimmten Ängsten Vorschub leiste – das Individuum eines Tages durch die Anonymität, das Wohlbefinden durch die unterwürfige Arbeit und den „Geist" durch die „Materie" ersetzt zu sehen –, könnten in dem neuen Zeitalter sinnlose Gewinne jedoch nie das Wesentliche ersetzen: Denn über jeder menschlichen Unternehmung wache der Geist, der die Menschen dazu befähige, Risiken in gewinnbringende Situationen zu verwandeln:

> „Der Geist nämlich – der berühmte ‚Geist' –, also die im Werden begriffene menschliche Energie, sucht sich seine eigenen Ziele und Mittel, und der moralische Fortschritt […] ist letztendlich eine kollektive Harmonie – die sich früher Religion nannte – zwischen den verschiedenen materiellen, technischen, politischen und gesellschaftlichen Organen, deren Solidarität auf dem Höhepunkt der jeweiligen geschichtlichen Epoche mit dem mystischen Konzept der Geistigkeit verschmilzt."[43]

Das neue Dogma der Maschine soll nicht verdammt, sondern vielmehr verherrlicht werden. Zu einer Zeit, in der die „aufstrebende Weltwirtschaft allenthalben triumphiert und weit über die Vaterländer herauswächst"[44], in der „große internationale Produktionskollektive" aufkommen, erinnert Faure daran, dass sich ein für die europäischen Nationen konstruktiver und wünschenswerter Maschinismus nur durchsetzen kann, wenn er von einer „neuen Intuition der Wirklichkeiten" geleitet wird, die der materiellen und geistigen Entwicklung, dem „Quantitativen" und „Qualitativen", denselben Stellenwert zugesteht. Nichtsdestotrotz wusste Élie Faure, dass über diesem neuen kollektiven Kapitel der einen „moralischen Fortschritt" anstrebenden europäischen Gesellschaften das Damoklesschwert noch unbekannter geopolitischer Strategien und außereuropäischer Konflikte schwebte. Vorausschauend schreibt er auf den letzten Seiten seines Essays, „das wesentliche Problem" ergebe sich in Zukunft möglicherweise „zwischen Russland und Amerika", die „den bis zum Äußersten getriebenen westlichen Geist ", beziehungsweise „den mystischen Urgrund Asiens" vertreten. Diese antagonistischen Kräfte müssten folglich in „ein zukünftiges Einvernehmen" oder aber in „einen erbarmungslosen Kampf auf sämtlichen Gebieten" münden.[45]

Die Zukunft der europäischen Nationen im Sinne eines gemeinsamen Einvernehmens, bei dem das kollektive über das individuelle Interesse siegt, blieb also ungewiss. Élie Faure, der 1937 seiner Krankheit erlag, musste das düstere politische und ideologische Schicksal, in das sich Europa wenig später verstricken sollte, selbst nicht mehr erleben.

1 Élie Faure, *Mon périple: tour du monde 1931–1932*, Paris: Société française d'éditions, 1932.
2 Élie Faure, *Découverte de l'archipel*, Paris: Éditions du Seuil, 1995.
3 Élie Faure, *Histoire de l'art médiéval*, Paris: Crès et Cie, 1921.

4 Élie Faure, *Histoire de l'art. L'Esprit des formes*, Paris: Crès, 1927, S. 1–2. Wenn nicht anders gekennzeichnet wurden alle Zitate Élie Faures und anderer Autoren in diesem Text von Nicola Denis in das Deutsche übersetzt.
5 Élie Faure, *Histoire de l'art. L'Esprit des formes*, 16. Auflage, Paris: Crès, 1933, S. 193.
6 Faure, *Découverte de l'archipel*, op. cit., S. 12.
7 „Die jüdische Seele oder die Raserei des Seins"; „Die französische Seele oder das Maß des Raumes"; „Die englische Seele oder der lose Gott"; „Die deutsche Seele oder die Vereinnahmung der Zeit"; „Die italienische Seele oder das Aufragen des Gegenstands"; „Die spanische Seele oder das Gefallen am Tod"; „Die russische Seele oder Jesus' Todeskampf" (Übersetzung N. D.).
8 Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales en Europe, XVIIIe-XXe siècle*, Paris: Seuil, 2000.
9 „Die nationalen Seelen sind kollektive und willensstarke Seelen." Charles Péguy, *Marcel: premier dialogue de la cité harmonieuse*, Paris: Bellais, 1896 (zit. nach der Neuauflage, Gallimard, 1973, S. 60).
10 Rudolf Steiner, *Esprit des peuples et âmes des peuples. Aspects d'une science des peuples spirituelle* (Quatre conférences faites à Berlin entre 1914 et 1918), Montensson: éd. Novalis, 1999.
11 „Selbst wenn uns der gesellschaftliche Titel ‚Französisches Vaterland' genommen würde, wären wir immer noch von einem gemeinsamen Geist beseelt." Maurice Barrès, *La terre et les morts: sur quelles réalités fonder la conscience française* (dritter Vortrag), Paris: La Ligue de la Patrie française, 1899, S. 30.
12 „Die Nation ist eine Seele, ein geistiges Prinzip." Ernest Renan, *Qu'est qu'une Nation ?* (am 11. März 1882 an der Sorbonne gehaltener Vortrag), 2. Auflage, Paris: C. Lévy, 1882.
13 Arthur de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races*, Bd. 1 und 2 (1853) und Bd. 3 und 4 (1855), Paris: Éditions Didot, 1853 und 1855.
14 „Es gibt demnach ein System in den menschlichen Gefühlen und Ideen, und der oberste Antrieb dieses Systems besteht aus bestimmten allgemeinen Merkmalen, bestimmten geistigen und seelischen Eigenschaften, die den Menschen einer Rasse, eines Jahrhunderts oder eines Landes gemeinsam sind." Auszug aus: Hippolyte Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, 2. Auflage, Paris: Hachette, 1866, S. 18 (Übersetzung N. D.).
15 Élie Faure, *Découverte de l'archipel*, op. cit., S. 52–53.
16 Ibid., S. 53.
17 Camille Mauclair, *La Farce de l'art vivant, II. Les Métèques contre l'art français*, Paris: Éditions La Nouvelle Revue Critique, 1930.
18 Faure, *Découverte de l'archipel*, op. cit., 1995, S. 69.
19 Ibid., S. 70.
20 Ibid., S. 68.
21 Ibid., S. 243–244.
22 Ibid., S. 279.
23 Ibid., S. 274.
24 Ibid., S. 99.
25 Zur Frage der jüdischen Kunst vgl. Dominique Jarrassé, *Existe-t-il un art juif ?* Paris: Éditions Biro, 2006.
26 Zu Pablo Picasso schreibt Élie Faure in einer Fußnote: „Picasso, der angesichts seiner sizilianischen und andalusischen Herkunft zumindest teilweise semitisch ist, betrachtet sich selbst nicht als Jude." Zur damaligen Zeit trugen eine ganze Reihe von Kunstkritikern zur Verbreitung der Idee bei, Pablo Picasso sei aufgrund seiner Abstammung ein jüdischer Maler. Manche von ihnen, wie Camille Mauclair, hielten besonders hartnäckig an dieser Vorstellung fest.
27 Faure, *Découverte de l'archipel*, op. cit., 1995, S. 67.
28 Meyer Schapiro, „Race, nation et art [1936]", Übersetzung aus dem Englischen in das Französische von Jean-Claude Lebensztejn, *Les Cahiers du Mnam*, Nr. 93, Paris, Herbst 2005, S. 105–109.
29 Élie Faure, *Les trois gouttes de sang*, Paris: Éd. Edgar Malfère, 1929.
30 Arthur de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races*, op. cit.
31 Dominique Jarassé, „Trois gouttes d'art nègre. Gobinisme et métissage en histoire de l'art", *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris: Coédition INHA-Musée du quai Branly, 2009. Online unter http://actesbranly.revues.org/96 (letzter Zugriff: 21.10.2015).
32 Faure, *L'Esprit des formes*, op. cit., 1933, S. 143–144.
33 Faure, *Découverte de l'archipel*, op. cit., S. 335.
34 Ibid., S. 336.
35 Ibid.

36 Ibid., S. 321.
37 Ibid., S. 322.
38 Ibid., S. 333.
39 Ibid., S. 345.
40 Ibid., S. 345.
41 Élie Faure, „Esthétique du machinisme", in: *La Cité: architecture, urbanisme, art public*, Bd. 3, Nr. 2, Februar 1922, S. 25–38.
42 Faure, *Découverte de l'archipel*, op. cit., S. 370.
43 Ibid., S. 377.
44 Ibid., S. 322.
45 Ibid., S. 378.

Eva Kuhn

Élie Faures *Cineplastik* oder Vom Kino und Bilden der Künste

Keiner anderen Kunst und nichts und niemandem ist in Élie Faures Denkgebilde ein höherer Stellenwert einzuräumen als dem Film. Faure bezweifelt sogar, dass die Entdeckung des Feuers von derselben Bedeutung war wie die Erfindung des Kinos, und schreibt: „Es [das Kino] hat uns alles zu lehren. Wir arbeiten unter seinem Diktat."[1] Umso mehr mag es erstaunen, dass seine Schriften zum Film – Élie Faure zufolge eine bildende Kunst (*Art plastique*) im eigentlichen Sinne[2] – keinen prominenteren Platz gefunden haben, beispielsweise innerhalb seines monumentalen Werks *Histoire de l'Art*, sondern erst später und lose zerstreut erschienen und entsprechend marginal rezipiert worden sind.[3] Eine mögliche Erklärung wäre, dass der Film als distinktes Objekt des Denkens seiner eigenen Theorie zum Opfer gefallen ist: „Das Kino steht zur Verfügung."[4] Als Dispositiv der zeitgenössischen Wahrnehmung und Reflexion musste das Kino demnach erst in den Fokus gerückt werden – analog zum Kamera-Auge oder aber „Kino-Auge"[5], das sichtbar macht, doch selbst als Gegenstand erst sichtbar wird, wenn es von einem anderen Objektiv aufgenommen wird: „Als ich einmal einen Dokumentarfilm aus Aufnahmen sah, auf denen ein Kameramann selbst wieder von einem Kollegen gefilmt worden war, war ich überrascht durch die Schönheit der so entstandenen Bilder."[6] Der technische Automat, der Kinematograph (*Cinématographe*, 1895, Paris), interessiert Élie Faure nicht in erster Linie in der Funktion des Reproduktionsapparates, als welchen ihn viele seiner Zeitgenossen beschrieben haben. Vielmehr interessiert ihn das „materielle Räderwerk des Kinos"[7] als der zentrale Antrieb der *Cineplastik*, einer operativ verstandenen *bildenden* Kunst, welche spiralförmig in den Raum ausgreift und nicht nur in ständiger Veränderung sich selbst gestaltet, sondern auch die zeitgenössische Wahrnehmung, das Denken und den menschlichen Geist aus sich heraus entstehen lässt, formt, buchstäblich *bildet*, oder ausbildet.

> „Ja, es ist gerade sein materieller Automatismus, der aus dem Innern der Bilder dieses neue Universum auftauchen läßt, um es unserem intellektuellen Automatismus langsam einzuprägen. So erscheint in blendendem Licht die Unterordnung der menschlichen Seele unter die Werkzeuge, die sie schafft, und umgekehrt. Zwischen Technizität und Affektivität stellt sich eine permanente Umkehrbarkeit heraus."[8]

Das revolutionäre Potential des Kinos – „das vollständigste poetische Instrument, das uns durch die Wissenschaft zur Verfügung gestellt worden ist"[9] – besteht

Élie Faure zufolge in seiner epistemischen Funktion. Dank seiner Möglichkeit, die Welt aus allen Winkeln zu kadrieren, macht der Kinematograph bislang ungewohnte und ungeahnte An- und Einsichten wie auch Zusammenhänge sichtbar. Es ist „das molekulare Universum“[10] in seiner Totalität und seinen bislang ungeahnten Tiefendimensionen, seinen Rhythmen und Ausformungen, auf die das Kino mit seinen technischen Vorrichtungen wie Weitwinkel und Teleobjektiv, Zeitraffer und Zeitlupe zielt.[11] Dem Kino offenbaren sich zum Beispiel „der schillernde und transparente Lichtschimmer eines Insektenflügels, die rhythmischen Bewegungen eines winzigen Kiefers, die ruckartige Gefräßigkeit einer zwischen zwei Gewässern treibenden Alge, das Ballet von Staubteilchen und Pollen sowie alsbald vielleicht der Atome, das disziplinierte Vorgehen von Leucozythen-Bataillonen.“[12] Oder auch:

> „Tausend und abertausend gestern noch unvermutete Nüancen und physiognomische Reflexe, tausend und aber tausend Zehntel-Werte, um die die Beleuchtungen zunehmen und so, indem sie sie umspielen, die Beweglichkeit der Form meißeln, tausend und aber tausend neue Räume, die sich plötzlich öffnen, langsam auftun oder sich plötzlich schließen, tausend und aber tausend Lichter, die aufleuchten, erlöschen, sich unaufhörlich verändern, um auf tausend und aber tausend unerwartete Weisen das Aussehen einer Landschaft, eines Menschen, einer Menge zu verändern; tausend und aber tausend Beben einer unbelebt genannten Welt, die wir früher nicht wahrzunehmen im Stande waren, fügen sich in jeder Sekunde dem ununterbrochenen Vibrieren hinzu, das für die Intelligenzen von heute die Räume zwischen den Menschen und den Dingen charakterisiert.“[13]

Dabei ist entscheidend – und hierin wurzelt nach Faure die philosophische Tragweite des neuen Mediums –, dass sich dem Kino durch seine eigene materielle Bewegtheit die Welt als eine durch und durch bewegte zeigt. In aller sinnlichen Konkretheit mache das Kino sichtbar, was die Philosophie des ausgehenden 19. Jahrhunderts verkündet hat: Dass die Welt eine im Entstehen begriffene ist – ein stetiges und komplexes Werden, eine unermüdliche Ausdehnung der Materie. Die unvergleichliche Kraft des Kinos läge in der Überwindung der statischen Vorstellung und der Offenbarung dieses dynamisierten Raumbegriffs.[14]

> „Es [das Kino] projiziert die Dauer in die planen Grenzen des Raumes wodurch der Raum als aktiver und nicht mehr bloß passiver Mitarbeiter des Geistes eine neue und ungeheure Bedeutung bekommt. Der cartesianische Raum hat seit und dank dem Kino nur noch eine, wenn ich so sagen darf, topographische Bedeutung. Praktisch fusionieren mindestens zwei Ebenen, von deren gegenseitiger Undurchdringlichkeit die Gelehrten und Philosophen überzeugt waren.“[15]

Weil das Kino im Gegensatz zu einer wissenschaftliche Theorie durch seinen direkten Appell an die Sinne und Emotionen nicht nur die Intellektuellen, sondern auch die breite Gesellschaft erreicht, ist es Élie Faure zufolge in der Lage, ein allgemeines Umdenken förmlich anzustoßen.[16] Der mechanische Automatismus des Kinos als Vermittler zwischen Universum und Geist hebelt gleichsam – so die Hoffnung Faures – den durch Gewohnheiten eingeschlichenen Automatismus des Denkens aus, wirft Konventionen über Bord und versetzt erstarrte Vorstellungen

in Bewegung: „Die Zeit wird uns zur Notwendigkeit. Sie hat mehr und mehr teil an der zunehmend dynamischen Vorstellung, die wir uns vom Gegenstand machen."[17] Fernab jeder Versuchung in eine Abbild-Debatte zu verfallen, die Objektivität des Mediums zu beschwören oder aber formalistische und realistische Tendenzen gegeneinander auszuspielen, sieht Élie Faure in der dokumentarischen Fähigkeit des Kinos wie auch in seiner Fähigkeit fiktive Welten zu erzeugen – „[d]as Kino biete[t] den unwahrscheinlichsten Schöpfungen der lyrischen Einbildung und des Geistes die ständige Unterstützung durch die Realität"[18] – die Möglichkeit, die Gesellschaft von Illusionen zu befreien und überholte fixe Vorstellungen zu überwinden:[19] „Denn hier handelt es sich um eine neue Kunst, die eine Kunst der Bewegung ist, das heißt eine Kunst des Grundprinzips alles Seienden. Und es ist dies die unkonventionellste von allen."[20]

Als Zeitgenosse des Kinematographen denkt und schreibt der Kunsthistoriker Faure indes immer schon unter den Voraussetzungen des Films – zum Beispiel über die Malerei, die ihm zufolge als „die individualistischste aller Künste"[21] mit ihren starren Formen das Ausdrucksmittel eines durch das Kino überholten Zeitalters und überholten Zeitgeistes darstellt. Wenn Jean-Luc Godard zu Beginn von *Pierrot le Fou* (1965) Jean-Paul Belmondo seiner Tochter, also der jüngeren Generation, in der Badewanne aus der 1964 erschienenen Taschenbuchausgabe von Élie Faures *Histoire de l'Art* vorlesen lässt, so mag den Filmemacher vielleicht eben diese Prozessualisierung der Malerei durch Faures Sprache (und die Lautmalerei durch Belmondos Stimme) interessiert haben, wie auch die Schilderung ihres in Auflösung oder im Umbruch befindlichen Zustandes:[22]

> „Nach fünfzig Jahren malte Velázquez nie mehr einen klar konturierten Gegenstand. Er streifte mit Luft und Dämmerung um die Gegenstände herum, er ertappte im Schatten und in der Durchsichtigkeit des Grundes ein farbiges Flattern, das er zum unsichtbaren Zentrum seiner stillen Symphonie machte. Er erfasste in der Welt nur noch rätselhafte Vertauschungen, die Formen und Töne in einem stillen und kontinuierlichen Fortschreiten einander durchdringen ließen […]."[23]

Die Rezitation dieser Passage beginnt gleich nach dem letzten Schriftzug des Vorspanns und begleitet die ersten Einstellungen als *Voice-Over*, in welcher der Protagonist im Bücherladen ein Taschenbuch ersteht. Es folgt eine Aufnahme der Seine mit spiegelnden Lichtern in der Nacht und dann erst wird die Quelle der Stimme (Belmondo in der Badewanne) und die Quelle des Textes von Élie Faure (das Taschenbuch) sichtbar. Durch das explizite Auseinanderklaffen von Bild und Ton – Belmondo hier und jetzt vorlesend in der Badewanne, seine Stimme und Faures Sprache von damals über Velasquez' Malerei – kann anhand dieser Anfangssequenz auch Élie Faures Entwurf der Spezifik des Kinos im Spannungsfeld der Künste charakterisiert werden: „Das Kino ist keine neue Kunst – in dieser Aussage liegt der ursprüngliche Fehler – sondern vielmehr eine neue Sprache, die alle Künste zum Ausdruck bringen kann"[24] Als „Effekt von Intermedialität" hat Volker Pantenburg Godards Konzeption des Kinos beschrieben. In Bezug auf die Anfangspassage aus *Pierrot le Fou* schreibt er – mit Rückgriff auf Gilles Deleuze: „Eine

Bedeutungszuweisung kann hier nur im Hin und Her zwischen Bild und Text erfolgen, im Dazwischen, als Effekt von Intermedialität [...]."[25] Reda Bensmaïda führt den für Deleuzes Theorie des Zeit-Bildes zentralen Gedanken der Disjunktion zwischen Ton und Bild auf die Intuitionen von Élie Faure zurück:

> „Aber was die beiden Denker nach meinem Eindruck am meisten einander ‚annähert', das ist ihre Beziehung vom ‚Audiovisuellen', zum ‚audiovisuellen Archiv', wie Deleuze sagt. Und für Faure wie für Deleuze gibt es eine Trennung und nicht eine dialektische Synthese zwischen Sprechen und Sehen, zwischen dem Sichtbaren und dem Sagbaren, sowie, was das Kino betrifft, zwischen dem Bild und dem Ton (sei es in jenem Moment, in dem der Sprecher eingreift, aber auch, wenn es sich um Musik, um Geräusche, um verschiedene Formen der lautlichen ‚Rahmung' und ‚Entrahmung' handelt). Wir wissen, für Deleuze ‚liegt das, was man sieht, nie in dem, was man sagt', und – andersherum betrachtet, dass ‚[d]as audio-visuelle Archiv disjunktiv [ist].'"[26]

Das Kino beziehungsweise die *Cineplastik* ist Élie Faure zufolge in der Tat nicht die „dialektische Synthese" aller Künste, sondern ein Spielraum, in welchem die unterschiedlichen Eigenschaften aller Künste zusammentreffen – nicht, um sich einander anzugleichen, sondern um sich in ihrer ganzen Heterogenität in der Art eines *Paragone* gegenseitig zu steigern.

> „Haben Sie jemals davon geträumt? Der klangliche Rhythmus hat die Ausdruckskraft der Bilder akzentuiert, und der visuelle Rhythmus jene des Tons. Die Lichtspiele vervielfachen die Macht des Wortes. Die Bildwerte, die vom undurchdringlichen Dunkel bis zum grellen Lichtschein reichen, werden von der Bewegung in den Lauf der Zeitdauer hineingeworfen, während sich die Werte des Rhythmus im Raum verkörpern. Das Kino steht zur Verfügung. Es kann der Reihe nach oder zur selben Zeit den Dramaturgen und den Maler, den Tänzer und den Musiker unter Bedingungen der Stilisierung und der machtvollen Evokation, die sie zuvor nicht kannten, zum Ausdruck bringen."[27]

Aus der Gesamtheit dieser produktiven Interaktionen erhält der Film seine unübertroffene Ausdruckskraft. Der Film ist Élie Faure zufolge nicht die siebte Kunst, auch nicht die Summe aller Künste, vielmehr ist er das Potential, das im virtuellen Zustand alle möglichen Ausdrucksformen enthält,[28] wie auch ein differenzielles System, das sich aus dem organisierten Zusammenwirken durch die Vermittlung *unter* beziehungsweise *zwischen* den Künsten ergibt.

> „Es ist nicht das geringste vom Kino bewirkte Wunder, daß man sich, wenn es ums Kino geht, auf alle anderen Künste berufen kann, die bisher unsere Sensibilität organisiert haben. Es hängt aber von keiner ab. Es umfaßt sie, ordnet sie und bringt sie in Einklang, indem es ihre Kräfte um die seinen multipliziert. Ich spreche hier, das bleibt festzuhalten, viel mehr über die Möglichkeiten als über schon Realisiertes der visuellen Symphonie [...]."[29]

Wie seine Zeitgenossen jedoch hat auch Élie Faure das Kino zunächst mit den anderen Künsten verglichen, um dessen Spezifik über Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu eruieren – ein Unterfangen, das er in späteren Texten als „Dummheit" bezeichnet hat, weil er dessen Einzigartigkeit mit dieser Methode nicht zu

fassen vermochte.[30] Und dennoch bauen wesentliche Gedanken auf dem Vergleich der Künste auf. Als nicht weiter ausgeführte Selbstverständlichkeit führt er die auf den mechanischen Mitteln beruhende gemeinsame Basis von Film und Fotografie an.[31] Mit dem Theater teile der Film seinen Status als kollektives Schauspiel („avec l'intermédiaire d'un acteur"[32]) wie auch die gefühlsmäßigen und sozialen Bindungen.[33] In Bezug auf die gesellschaftliche Funktion des Kinos und die Rolle, die es in der visionären Zukunft spielen wird, wird der Vergleich mit der Architektur angeführt – immer wieder ist auch vom Film als „Architektur in Bewegung" („Architecture en mouvement") die Rede.[34]

Gemäß seiner philosophischen Funktion einer Dynamisierung des Raumbegriffs ist das Kino die Vermittlerin zwischen jenen Künsten, die Flächen und Raum einnehmen, und jenen, die sich in der Zeit abspielen.

> „Schließlich, und da erkennt man ganz unvermittelt seine nächsten Verwandten, hängt das Kino ab vom Raum wie die unbewegten Bildenden Künste, von der Dauer wie die Musik, der es sich annähert durch die rhythmische Entwicklung seiner Themen, ein noch undefinierbarer, aber in einigen Filmen, in erster Linie in denen von Charlie Chaplin, schon leicht erkennbarer Rhythmus. Mir ist sehr wohl bekannt, dass auch der Tanz schon die Eigenschaft hatte. Aber der Tanz vergeht, wenn der Tänzer verschwindet. Der Tanz lässt sich nicht fixieren, außer eben durch das Kino."[35]

Im Gegensatz zum Tanz und zum Schauspiel ist sowohl die Komposition wie auch die Verkörperung im Film *von Dauer*: „Die Komposition des Films ist ein für alle Mal festgelegt, und, einmal fixiert, ändert sie sich nicht mehr, was dem Film einen Charakter verleiht, den sonst allein die bildenden Künste aufweisen."[36]

Im Text „La Préscience de Tintoret" (1922) verbindet Faure eine ausladende Ekphrasis von Tintorettos *Paradies* (1579) im Dogenpalast in Venedig mit der These, dass diese Malerei – ein „räumliches Drama" [*drame spatial*][37] sondergleichen – aufgrund ihres Umgangs mit Linien, Farbnuancen und Kontrasten, mit Formen und Figur-Grund-Konstellationen eine Mobilisierung des an sich statischen Materials bewirkt. Auf diesem Gedanken basiert die poetische Behauptung, dass Tintorettos Malerei eine Antizipation oder aber eine *Vorahnung* des Kinos darstellt: „Er [Tintoretto] ahnt es [das Kino] voraus und spielt bereits mit all jenen kombinierten Elementen, die das Kino uns aufdrängt, wie mit einem unermesslichen visuellen Orchester."[38] Die durch die Interaktion von Bildkomposition und Rezeption erzeugte Bewegung beschreibt eine Art pulsierendes Volumen, das mit Faures Idee der *Cineplastik* zusammenfällt.[39] Dabei ist die cineplastische Bewegung nicht irgendeine, sondern eine einheitliche und einheitsstiftende:

> „Sehen Sie diese einmütige Bewegung, in der das unsichtbare Gesicht der Formen plötzlich sichtbar wird, weil sie vor uns handeln, wo die sich wandelnde Architektur der zusammenwirkenden Haltungen unausgesetzt zerbricht und sich neu bildet, ohne dass unser Auge in der Lage wäre, die Übergänge wahrzunehmen, wo die Valeurs und Kontraste, die ohne Unterlass unterbrochen, invertiert, vertauscht, wiederhergestellt werden, aber durchweg solidarisch sind und in alle Dimensionen des plastischen Dramas hineinspielen, wo sich alles zugleich um ein nicht greifbares Zentrum organisiert, das man überall spürt und nirgends wahrnimmt."[40]

Im malerischen Tourbillon von Tintorettos *Paradies* seien kaum mehr Gesichter und Personen zu erkennen: „Man sieht nichts als eine weiträumige Gesamtheit […].“[41] Die Konturen sind in Auflösung begriffen, die Körper machen nicht mehr Halt an ihren Grenzen – verschmelzen mit den anderen Körpern oder diffundieren, sind nunmehr Farben und offenen Formen.[42] Von kolorierten Volumen, Schaum und Wolken, Schwaden, Wogen ist die Rede. Anhand von Tintorettos Gemälde zelebriert Faure eine Art rauschhaften Übergang der Figuren in die anonymisierte Masse des Dionysischen. Vereinzeltes Aufbäumen der Individuen, um gleich wieder abzusinken, ins Plasma sozusagen – in diese rohe und alles verbindende Materie, die in Élie Faures Schriften immer wieder – als ein Pol des unablässigen Werdens – spürbar wird:[43] der (formlose) Stoff, aus dem *die* beziehungsweise *eine* (geordnete) Welt aufsteigt. Was in Faures Beschreibungen zum Ausdruck kommt, ist die Vorherrschaft zweier gegenläufiger Tendenzen, die das Kino, beziehungsweise das durch das Kino repräsentierte unablässige Werden, charakterisieren. Es ist dies eine formgebende Tendenz, in welcher sich Gestalten ausdifferenzieren, und eine verschmelzende, Gestalten auflösende Tendenz.[44] Als die im Plasma herrschenden, die prozesshafte Ordnung und Umordnung leitenden Prinzipien macht Élie Faure die Schwerkraft und den Rhythmus aus. Beide stehen sie im Einklang mit Ebbe und Flut und anderen kosmischen Gesetzmässigkeiten.[45]

Élie Faure ist ein radikaler Formalist. „Das Sujet ist nichts, nur ein bloßer Vorwand“[46], – schreibt er immer wieder in unterschiedlichsten Variationen[47] und führt diese Ansicht auf sein Initiationserlebnis zurück:

> „Ich erinnere mich der unerwarteten Emotionen, die mir sieben oder acht Jahre vor dem Krieg bestimmte Filme – französische halt – bereitet haben, deren Szenario übrigens von einer unglaublichen Einfalt war. Was das Kino der Zukunft würde sein können, offenbarte sich mir eines Tages, ich habe es noch genau in Erinnerung, in der Erschütterung, die ich verspürte, als ich in einem Blitz die Pracht bemerkte, die in der Beziehung eines schwarzen Gewandes mit der grauen Mauer eines Gasthauses enthalten war. Seit diesem Augenblick schenkte ich dem Martyrium der armen Frau keine Aufmerksamkeit mehr, die um ihren Mann vor der Entehrung zu schützen, dazu verdammt war, sich dem schlüpfrigen Bankier auszuliefern, nachdem sie zuvor ihre Mutter getötet und ihr Kind der Prostitution preisgegeben hatte. Dank der Relationen der Töne, die für mich den Film in ein System von Tönen verwandelte, die von Schwarz bis Weiß abgestuft waren und sich auf der Oberfläche und in der Tiefe der Leinwand ohne Unterlass vermischten, bewegten und wechselten, entdeckte ich mit steigendem Entzücken, dass ich einer unerwarteten Belebung beiwohnte […].“[48]

Durch das abstrakte Spiel von bewegten Formen, Farben, Lichtgradierungen wird der Zuschauer auf emotionale Weise in den Film miteingebunden und förmlich mobilisiert, er ist wesentlicher Teil von Faures Konzept der *Cineplastik*. „Eine Leinwand, auf die ein Lichtbündel fällt. Davor unsere Augen. Und, hinter diesen, das Herz.“[49] Da der Fokus auf die abstrakten Werte des Kinos gelegt wird – auf Form und Rhythmus, wie auch auf die Materialität und die Bewegtheit des Mediums – ist es naheliegend, dass Faures Poetik des Kinos im Kontext eines formalistisch geprägten

Experimental- und Avantgardefilms diskutiert wurde. Neben Richard Abel, der die Kinotheorie von Faure auf Fernand Légers Filme bezogen hat, war es Robert Bruce Rodgers, der den Begriff der „Cineplastik" mit seiner Konzeption des „Motion Painting" gleichgesetzt und auf die von einer malerischen Geste geprägten Filme von Len Lye, Hans Richter und Norman McLaren übertragen hat.[50] Diese Kontextualisierung ist jedoch aus mehreren Gründen problematisch. Élie Faures Kinotheorie baut im Wesentlichen auf dem mechanischen Charakter des Mediums auf. Dabei ist nicht nur der automatische Transport des Filmstreifens von essentieller Bedeutung, sondern – wenn auch nicht wie in anderen zeitgenössischen Theorien explizit diskutiert – auch der fotografische Aufnahme-Automatismus, der in einem auf malerischen Vorlagen basierenden oder malerisch produzierten Animationsfilm unterwandert wird. Im Gegensatz zur Kinotheorie von Erwin Panofsky, der in den frühen Animationsfilmen von Disney durch die Veranschaulichung der Metamorphose „das reinste Destillat der filmischen Möglichkeiten" erkennen wollte, ist der über die fotografische Reproduktion gewährleistete Weltbezug aus Faures System nicht wegzudenken.[51] Zudem hat Faures filmischer Formalismus einen gesellschaftspolitischen Anspruch und ist daher nicht losgelöst von seiner sozialen Funktion zu verstehen. Wie auch für Panofsky sind die Künste Repräsentanten einer bestimmten Gesellschaft und für beide Kunsthistoriker ist es gerade die Popularität des neuen Mediums und sein Ursprung als Volkskunst, die dessen große Kraft ausmacht.[52] Mit dem Konzept der *Cineplastik* zielt Élie Faure auf das Publikum als breite Masse, auf den Mainstream. Das Kino ist gleichsam – und darin wurzelt Faures gesellschaftspolitische Utopie – nicht nur ein alle Künste mitreißender, sondern ein im Sinne eines „World Wide Webs" die ganze Menschheit verbindender und harmonisierender Strom: „Es ist das gemeinsame Verständigungsmittel zwischen dem Universum selbst und allen Elementen dieses Universums sowie allen lebenden Menschen."[53]

Gemäß dem in seiner *Histoire de l'Art* entwickelten System, demzufolge sich jede Gesellschaft durch eine symptomatische Kunstform ausdrückt, findet Élie Faure wie der zwanzig Jahre jüngere Walter Benjamin in dem auf dem mechanisierten Automatismus basierenden Kino die typische Ausdrucksform des Industriezeitalters. Seine Vision für dieses eben angebrochene „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit"[54] ist mit der Ausnahme von wenigen Andeutungen eines aufkommenden Zweifels vollends zuversichtlich. Die Hoffnung, die Élie Faure in das Kino als revolutionäres Medium steckt, beruht neben seinen epistemischen Fähigkeiten auf der Tatsache, dass die kinematografische Konstruktion aus kollektiven Produktionsprozessen und einer kollektiven Rezeption hervorgeht. Damit verbunden wird – in Übereinstimmung mit den sowjetischen Theoretikern und Praktikern des Kinos – die Vision der Rückkehr eines kollektivistischen Geistes.[55] In dieser, das einzelne Individuum überragenden Kollektivität erkennt er die wesentliche Parallele zwischen Film und Architektur:

> „Der Film wie der [buddhistische] Tempel ist anonym. Wie der Tempel, bezieht er sein kollektives Prinzip aus finanziellen Mitteln, die über die Möglichkeiten des einzelnen hinausgehen, aus der Vielzahl der Statisten, die einen an die Maurer und Handlanger

denken lassen, von seinen Schauspielern, die nach acht Jahrhunderten durch ihre Mimik den Gebärden alter Illustratoren entsprechen, von seinen Regisseuren und Technikern, die den Platz der Meister der Bauhütten eingenommen haben, aus den standardisierten und mechanisierten Verfahren, zu denen man unschwer eine Entsprechung fände in dem ausschließlichen Prinzip der Kreuzrippen und im Grundbau des Schiffes, und von der buntgemischten Menge, für die der eine und der andere gemacht sind.“[56]

Wie Erwin Panofsky, der vom Film als dem „moderne[n] Äquivalent einer mittelalterlichen Kathedrale“[57] spricht, sieht auch Élie Faure eine Analogie zwischen dem Kino als repräsentativer und zukunftweisender Kunst des Industriezeitalters und dem Kathedralbau, der wesentlich zur Konstitution der mittelalterlichen Gesellschaft beigetragen habe:[58]

„Ich erwarte, daß man mir den mystischen Charakter der mittelalterlichen Kunst entgegenhalten wird. Darauf antworte ich erstens, daß die weltliche Architektur des Mittelalters genausoviel wert ist wie die religiöse und daß der genossenschaftliche Elan sehr eng zusammenging mit dem der christlichen Mengen – die Tuchhalle von Ypern, die Brücke von Cahors, der Papstpalast von Avignon sind Beispiele dafür. Zweitens, daß die, die einen Gegensatz sehen wollen zwischen christlichem Glauben und revolutionärer Leidenschaft die letztere nur von außen sehen, und daß der Durst nach dem Jenseits nicht nur charakteristisch für Mystiker ist. Alle kollektive Hoffnung ist ein mächtiges Verlangen nach der Einheit Gottes.“[59]

Die Überwindung des Individuums findet sich nicht nur im kollektiven Produktionsprozess, der die kinematografische wie auch die architektonische Konstruktion auszeichnet, sondern auch in der in den Gotteshäusern ermöglichten spirituellen Erfahrung.

„Das Kino muß, wenn wir es verstehen wollen, ein religiöses Gefühl beleben und auf seinen Höhepunkt treiben, dessen sterbende Flamme nach Nahrung verlangt. Die unendliche Verschiedenheit der Welt verschafft dem Menschen zum ersten Mal das materielle Mittel, seine Einheit darzulegen. Ein Anlaß zur universellen Kommunion [...] bietet sich [durch das Kino uns] allen mit unermüdlichem Entgegenkommen an. Das kann man nicht leugnen. Und nur nicht die ‚immergleiche Seele‘ beschwören, um sie der ‚Materie‘ entgegenzuhalten! Die Seele hat immer nur ihr ungeheures Gewölbe im Kreuzungspunkt der Adern gefunden, die in einem Strahl aus den Tiefen der Erde nach oben schießen. Im Brot und im Wein leben das Fleisch und das Blut des Geistes.“[60]

„Gewiß“, schreibt Gilles Deleuze im siebten Kapitel des zweiten Kinobands, „seit seinen Anfängen hatte das Kino ein besonderes Verhältnis zum Glauben. Es gibt eine Katholizität des Kinos [...]. Gibt es nicht auch im Katholizismus die große Inszenierung? Ist nicht auch das Kino ein Kult, der sich über Kathedralen verbreitet, wie Élie Faure sagte?“[61] Als das Potential und Medium, als welches Élie Faure das Kino konzipiert hat, ist dieses gleichsam Glaubensträger, der – wie die Kathedralen – in gestalteter Form oder aber Baustruktur eine Menschenmenge versammelt und zwischen den Menschen und dem Göttlichen, zwischen dem Einzelnen und dem großen Ganzen einheitsstiftend und harmonisierend vermittelt. Indem das „materielle

Räderwerk des Kinos"[62] über die Einsicht in die Bewegtheit aller Dinge und bei seiner Welterzeugung über eine „unerschöpfliche Freiheit der Kombinationen"[63] verfügt, indem es die Fähigkeit besitzt, alles mit allem in Verbindung zu setzen, liefert es seinem Publikum einen potentiellen Einblick in die Totalität des Seins und ermöglicht das rauschhafte Untertauchen in dieser sinnlichen Fülle:

> „Es [das Kino] lehrt uns langsam, unsere eigene Stimme in der Totalität des Seins wieder untertauchen zu lassen als eine der geringsten – weil verurteilt, seiner Rolle bewußt zu gehorchen – unter den zahllosen Klängen und Bildern, die aus dem Sein eine vielstimmige Beschwörung machen, in der es sich im eigenen Hochgefühl sucht."[64]

Das im und durch das Kino ermöglichte Kommunionserlebnis verbindet Élie Faure nicht nur mit dem christlichen Glauben, sondern auch mit den dionysischen Ursprüngen des Theaters und mit dem Tanz als der ihm zufolge ältesten und am meisten unterschätzten Kunstform überhaupt.[65] In beiden Kunstformen stellt der körperlich gebundene Rhythmus das für Faure zentralste differenzielle Prinzip der Einheitsstiftung dar – „das Wunder eines zugleich sichtbaren und hörbaren Rhythmus."[66] Dieser Rhythmus, den das Kino im Gegensatz zu den Zeitkünsten nicht verstreichen lässt, sondern in die Dauer der bildenden Kunst überführt (und damit in den Bergson'schen Gedächtnisraum oder aber in Deleuzes' „audiovisuellem Archiv"[67], wird wiederum bestimmt durch die alles regelnde Schwerkraft: „Denn die Schwerkraft ist die Quelle des Rhythmus, ohne den es die Kunst nicht gäbe."[68]

> „Zwar gibt es das getaktete Geräusch unseres Schritts, den er [der Rhythmus] uns aufzwingt, und das Klopfen unseres Herzens. Aber was wären sie ohne die Zirkulation des Blutes in unseren Arterien und ohne die Schwere, die uns mit dem Boden verbindet und unsere Gelenke, Muskel und Knochen erforderlich macht! Die Schwerkraft befiehlt ihnen mittelbar, so wie sie unmittelbar auf den Rückfluss des Wassers, auf den Auf- und Untergang der Gestirne sowie auf die rhythmische Wiederkehr von Licht und Jahreszeiten wirkt. Sie ist die einzige regulative Instanz der universellen rhythmischen Bewegung, die wiederum der große Lehrer unseres Lyrismus ist."[69]

Viele Passagen in Élie Faures Schriften zum Film evozieren aufgrund ihrer ekphrastischen Sprache die anschauliche Vorstellung von Filmausschnitten. Minutiös werden diverse Grauwerte und die Übergänge von Lichtstufen beschrieben – ebenso präzise und anschaulich wie Geschwindigkeiten, Größendimensionen oder die Lautstärke verschiedener audiovisueller Phänomene. Im Rhythmus von Élie Faures Sprache bauen sich die fingierten Filme beim Lesen vor dem inneren Auge förmlich auf. Die tatsächlich zitierten Filme jedoch bleiben in ihrer Anzahl sehr begrenzt. Walter Ruttmanns *Die Sinfonie der Großstadt* (1927), die Filme von Jean Vigo, jene von Abel Gance, *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) und anderes von Sergei Eisenstein und *Las Hurdes: Tierra Sin Pan* (1933) von Luis Buñuel bilden neben vielen Verweisen auf amerikanische B-und C-Movies Élie Faures filmische Referenzen. Die wichtigste Figur in Faures filmtheoretischer Konstruktion ist jedoch unbestritten Charlie Chaplin: Er verkörpert das unendliche Potential des Kinos in einer Person und weiß es auf unübertoffene Weise in konkreten Artefakten zu realisieren. Chaplin versteht es, das künstlerische Medium in ein dem Medium angemessenes Kunst*werk* zu überführen, indem er – als kluger Nutzer gleichermaßen wie als Dirigent und als

Zeremonienmeister – die ganze Klaviatur des Kinematografischen bespielt. „Man weiß darum. Charlot ist nur ein ‚Cinémime'. Er spielt nicht nur seine Rolle. Oder besser: Er ‚spielt keine Rolle'. Er versteht die Welt als Ganzes. Und er übersetzt es mit den Mitteln des Kinos. Er sieht das Drama. Er regelt es. Er setzt es in Szene. Er entwickelt es, er bringt es auf den Punkt."[70] Dabei ist Charlie Chaplins Kunst im Wesentlichen die Verkörperung des Rhythmus – die Kunst, mit und gegen die Schwerkraft das Gleichgewicht zu halten und mit seinen Bewegungen und Gesten das Drama des modernen Menschen auszudrücken.

> „Jedenfalls ist das der moderne Geist, so wie ihn Shakespeare, Montaigne folgend, ausgerichtet und ganz von Morgenlicht erleuchtet hat. Der Mensch, der trunken von Klugheit auf den Gipfeln der Verzweiflung tanzt. Freilich gibt es einen Unterschied. Bei Charlot ist die Sprache nicht mehr konventionell, das Wort ist unterdrückt, ebenso das Symbol und selbst der Ton. Es sind die Füße, mit denen er tanzt. […] Jeder seiner Füße, schmerzerfüllt sowie burlesk, stellt für uns einen der beiden Pole des Geistes dar. Der eine nennt sich die Erkenntnis, der andere das Verlangen. Und indem er von einem auf den anderen hin- und herspringt, sucht er dieses Zentrum der seelischen Schwerkraft, das wir nie finden, es sei denn, um es sogleich wieder zu verlieren. In dieser Suche besteht seine ganze Kunst, die dieselbe ist wie die Kunst aller großen Denker, aller großen Künstler und in letzter Konsequenz all jener, die, selbst ohne es zum Ausdruck zu bringen, nicht oberflächlich leben wollen. Wenn der Tanz Gott so nah ist, nehme ich an, dass er für uns in der unmittelbarsten Geste und im unbezwingbarsten Instinkt den Schwindel eines Denkens symbolisiert, das sein Gleichgewicht nur unter der furchtbaren Bedingung finden kann, dass es sich ohne Ruhepause um den instabilen Punkt dreht, den es bewohnt, und der Ruhe im Drama der Bewegung nacheilt."[71]

Charlot lacht nicht über dies und jenes, sondern er lacht über sich selbst. Indem er „das menschliche Drama"[72] [*le drame humaine*] verkörpert, lacht er über uns alle – und: vermag uns damit anzustecken. Das Lachen, das Charlie Chaplin mit seinem Sinn für Tragikomik im breiten Publikum evoziert, stiftet die Gemeinschaft, welche Élie Faures *Cineplastik* zu versammeln verspricht.

1 Vgl. Élie Faure, „Mystik des Films" [1934], Übers. aus dem Franz. von Frieda Grafe, in: *Filmkritik* 5, 1969, S. 329–337, hier S. 332. Wenn nicht anders gekennzeichnet wurden alle Zitate Élie Faures und anderer Autoren in diesem Text von Eva Kuhn in das Deutsche übersetzt.

2 Reda Bensmaïda zufolge ist Élie Faure der erste Theoretiker, der das Kino als „Art Plastique" verstanden hat. Diese Kontextualisierung im Rahmen der bildenden Künste sieht er als einen der vielen Hinweise darauf, dass Gilles Deleuzes Kinobücher wesentlich auf Faures Gedanken zum Film basieren. Vgl. Reda Bensmaïda, „Cineplastique(s): Gilles Deleuze Lecteur d'Élie Faure", in: Pierre Taminiaux und Claude Murcia (Hg.), *Cinema/Art(s) plastique(s)*, Paris: Cerisy/L'Harmattan, 2004, S. 13–29.

3 Eine erste kleine Auswahl von Faures Schriften zum Film ist 1953 erschienen: Élie Faure, *Fonction du cinéma*, mit einem Vorwort von Charlie Chaplin, Paris: Éditions d'histoire et d'art – Librairie Plon, 1953; 1963 folgte: id., *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social*, Paris: Éditions Gonthier, 1963; 2010 erschien eine Ausgabe in der Édition Manucius, auf die sich dieser Aufsatz hier bezieht, und jüngst erschien die Gesamtausgabe von Faures Schriften herausgegeben von dem Verfasser von Élie Faures Biografie: Jean-Paul Morel (Hg.), Élie Faure, *Pour le Septième Art*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 2015.

4 Vgl. Élie Faure, „Le cinéma, langue universelle" [1935], in: id., *Élie Faure. Cinema*, op. cit., S. 101–106.

[5] *Kinoki* nannte sich eine Gruppe junger Dokumentaristen um den Filmemacher Dziga Vertov (1896–1954), die versuchten, dessen Programm des *Kino-Glas'* (= Kino-Auge) filmisch umzusetzen. Die Metapher des Kino-Auges basiert darauf, dass das menschliche Auge für unvollkommen erklärt wird – so, wie der Mensch das Mikroskop erfunden habe, um kleinste Dinge sehen zu können, benötige er die Kamera, um „das Leben" sichtbar zu machen.
[6] Élie Faure, „Mystik des Films" [1934], op. cit., hier S. 332. Die darauf folgende Passage macht deutlich, dass es sich dabei jedoch nicht um die berühmte Kutschenszene aus Dziga Vertovs *Mann mit der Kamera* aus dem Jahre 1929 handelt.
[7] Ibid., S. 336.
[8] Ibid., S. 332. Auf dieser Textstelle und der Idee des Kinos als „spirituellen Automaten" baut Bensmaïda seine These zur „Grande Identité Faure-Deleuze" auf. Vgl. Bensmaïda, „Cinéplastique(s): Gilles Deleuze...", op. cit., S. 21.
[9] Faure, „Le cinéma, langue universelle", op. cit., hier: S. 104.
[10] Faure, „Mystik des Films", op. cit., hier: S. 334.
[11] Vgl. ibid., S. 335 und Faure, „Le cinéma, langue universelle", op. cit., hier: S. 105.
[12] Faure, „Le cinéma, langue universelle", op. cit., hier: S. 105.
[13] Faure, „Mystik des Films", op. cit., hier: S. 332.
[14] Élie Faure war unter anderem Schüler von Henri Bergson. Vgl. dazu auch: Martine Curtois und Jean-Paul Morel, *Élie Faure. Biographie*, Paris: Librairie Séguier, 1989, S. 11, S. 36–38, S. 258 und S. 283. Von der „Dynamisierung des Raumes" und der „Verräumlichung der Zeit" oder auch vom „Gesetz des zeitbelasteten Raumes und der raumgebundenen Zeit" spricht Erwin Panofsky in seinem 1966 überarbeiteten und 1967 auf Deutsch übersetzten Aufsatz „Style and Medium in the Motion Picture" von 1934. Vgl. Erwin Panofsky, „Stil und Stoff im Film" [1934], in: *Filmkritik* 6, 1967, S. 343–355. Dies ist eine der vielen Parallelen zwischen Élie Faures und Erwin Panofskys Gedanken zum Kino.
[15] Faure, „Mystik des Films", op. cit., hier: S. 334.
[16] Ibid., S. 336.
[17] Élie Faure: „De la cinéplastique" [1920], in: id., *Cinéma*, 2010, op. cit., S. 11–35; hier: S. 32.
[18] Faure, „Mystik des Films", op. cit., hier: S. 336.
[19] Ibid., S. 331–332 und S. 337.
[20] Élie Faure, „Charlot" [1921], in: Élie Faure, *Cinéma*, 2010, op. cit., S. 37–49; hier: S. 37.
[21] Vgl. Faure, „Mystik des Films", op. cit., hier: S. 331.
[22] In der deutschsprachigen Literatur auf diese Verbindung (Godard/Faure) hingewiesen hat: Joachim Paech, „Ein-BILD-ungen von Kunst im Spielfilm", in: *Kunst und Künstler im Film*, hg. von Helmut Korte, Johannes Zahlten, Hameln: Niemeyer, 1990, S. 43–61; sowie Volker Pantenburg, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld: Transcript, 2006, S. 96–101.
[23] Zitiert nach Pantenburg, *Film als Theorie*. op. cit., S. 97. (Urspr. aus Faure, *Histoire de l'Art, L'Art Modern* [1919–1921], op. cit.).
[24] Faure, „Le cinéma, langue universelle", op. cit., hier: S. 104.
[25] Pantenburg, *Film als Theorie*, op. cit., S. 99.
[26] Bensmaïda, „Cineplastique(s)...", op. cit., hier: S. 19; Der Autor bezieht sich auf: Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1987, S. 58 und S. 71; dt.: Gilles Deleuze, *Foucault*, aus dem Franz. übers. von Hermann Kocyba., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 73 und S. 92.
[27] Faure, „Le cinéma, langue universelle", op. cit., hier: S. 104.
[28] Ibid., hier: S. 103.
[29] Faure, „Mystik des Films", op. cit., hier: S. 333.
[30] Ibid.
[31] Faure, „Le cinéma, langue universelle", op. cit., hier: S. 102; Faure, „Mystik des Films", op. cit., hier: S. 334.
[32] Faure, „De la cinéplastique", op. cit., hier: S. 20.
[33] Der ganze Beginn seines Textes „De la cinéplastique" ist dem Theater (und – hier ist eine deutliche Parallele zu Friedrich Nietzsche auszumachen – dessen zunehmender Individualisierung und Degeneration) gewidmet. Vgl. Faure, „De la cinéplastique", op. cit., hier: S. 20 ; Faure, „Le cinéma, langue universelle", op. cit., hier: S. 104 sowie Faure, „Mystik des Films", op. cit., hier: S. 334.
[34] Faure, „De la cinéplastique", op. cit., hier: S. 21 und Faure, „Mystik des Films", op. cit., hier: S. 334.
[35] Faure, „Mystik des Films", op. cit., hier: S. 334.
[36] Faure, „De la cinéplastique", op. cit., hier: S. 21.
[37] Faure, „La prescience du Tintoret", op. cit., hier: S. 52.
[38] Faure, „La prescience du Tintoret" [1922], in: Élie Faure, *Cinéma*, op. cit., S. 51–53 und S. 52.

[39] Für das Verständnis seiner Definition des „Plastischen" kann die etymologische Herkunft dieses Wortes bedacht werden: Lateinisch „plasticus" bedeutet „formbar" , griech. „plastkos": „zum Bilden, Formen, Gestalten gehörig". Vgl. auch: „Täuschen wir uns bitte nicht über den Sinn des Wortes ‚plastisch'. Es evoziert allzu gewohnheitsmäßig sogenannte skulpturale Formen, die unbeweglich, farblos sind und allzu schnell zum akademischen Kanon führen, zum blechernen Heldentum, zu Allegorien in Zucker, in Zinn, in Pappmaschee oder Schweineschmalz. Die Plastik ist die Kunst, Formen in Ruhe oder in Bewegung durch all jene Mittel zum Ausdruck zu bringen, die dem Menschen zur Verfügung stehen: vollplastisch, im Flachrelief, als Ritzung auf einer Felswand oder auf Kupfer, Holz oder Stein, als Zeichnung in einem beliebigen Verfahren, als Malerei, Fresko, Tanz […]." Faure, „De la cinéplastique", op. cit., hier: S. 21.
[40] Faure, „La prescience du Tintoret", op. cit., hier: S. 52–53.
[41] Ibid., S. 51.
[42] Ibid.
[43] „Plasma" stammt von griech. „plasma": „Gebildetes, Geformtes, Gebilde" und bedeutet laut Duden „die Lebenssubstanz aller pflanzlichen, tierischen und menschlichen Zellen".
[44] Den Parallelen und Differenzen zu Nietzsches und Heideggers widerstreitenden Prinzipien (dionysisch/apollinisch; Erde/Welt) wäre an anderer Stelle weiter nachzugehen.
[45] Faure, „Charlot", op. cit, hier: S. 37–49, insb.: S. 37 und in diesem Aufsatz weiter unten.
[46] Faure, „De la cinéplastique", op. cit., hier: S. 30.
[47] Ibid.
[48] Ibid., S. 22.
[49] Faure, „Charlot", op. cit., hier: S.38.
[50] Vgl. Richard Abel, *French Film Theory and Criticism, 1907–1939*, 2 vol., Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988; Bruce Rogers, „Cineplastics. The Art of Motion Painting", in: *The Quarterly of Film, Radio and Television* 6, 1952, H. 4, S. 375–387.
[51] Panofsky, „Stil und Stoff im Film", op. cit., hier: S. 349.
[52] Ibid., hier: S. 343.
[53] Faure, „Le cinéma, langue universelle", op. cit., hier: S. 105.
[54] Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" [1935], in: id.: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*, Band 1.2, Frankurt a. M.: Suhrkamp, 1991, S. 435–469.
[55] Vgl. Faure, „Mystik des Films", op. cit., hier: S. 330.
[56] Ibid., hier: S. 329.
[57] Panofsky, „Stil und Stoff im Film", op. cit., hier: S. 353.
[58] Faure, „Mystik des Films", op. cit., hier: S. 330.
[59] Ibid.
[60] Faure, „Mystik des Films", op. cit., hier: S. 337.
[61] Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild: Kino 2* [1985], Übers. aus dem Franz. von Klaus Englert, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997, S. 223. Dies ist eine der zwei Stellen in Deleuzes Kino-Büchern, in denen Élie Faure explizit erwähnt wird. Frz.: Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1985, S. 222.
[62] Faure, „Mystik des Films", op. cit., hier: S. 336.
[63] Ibid.
[64] Ibid., S. 333. Gegen die Möglichkeit, dass das Kino als das mächtige, die Masse affektierende und mobilisierende Gemeinschaftsinstrument für widrige Propagandazwecke missbraucht werden könnte, plant Élie Faure in seinem Text von 1934 ein Notfallsszenario, das gerade auf dem filmischen Automatismus gründet: „Ernsthafte Freunde des Kinos wollten in ihm ein großartiges Propagandainstrument sehen. Mag sein. Die Pharisäer der Politik, der Kunst, der Literatur, sogar der Wissenschaft werden im Kino den treusten aller Diener haben bis zu dem Tag, an dem es durch eine mechanische Vertauschung der Rollen sie ihrerseits unterwerfen wird." Ibid., S. 330.
[65] Vgl. Élie Faure, „La danse et le cinéma" [1927], in: id., *Élie Faure. Cinema*, op. cit., S. 55–60.
[66] Ibid., hier: S. 55.
[67] Deleuze, *Foucault*, op. cit, S. 58 und S. 71; dt.: Deleuze, op. cit, S. 73 und S. 92.
[68] Élie Faure, „La danse et le cinema" [1927], in: id., *Élie Faure. Cinema*, op. cit., S. 55–60, hier: S. 57.
[69] Ibid.
[70] Faure, „Charlot", op. cit, hier: S. 40.
[71] Ibid., S. 49.
[72] Ibid., op. cit, hier: S. 38.

Eva Kuhn (traduction française de Florence Rougerie)

La *Cinéplastique* d'Élie Faure ou Du cinéma et de la plasticité des arts

Aucun autre art, ni aucune autre figure n'occupe une place plus importante que celle du film dans la pensée d'Élie Faure. Faure en vient même à douter que la découverte du feu ait autant d'importance que l'invention du cinéma : « Nous n'avons rien à lui apprendre. Il a *tout* à nous apprendre. Nous travaillons sous sa dictée.[1] » On s'étonnera d'autant plus que ses écrits consacrés au cinéma, qu'Élie Faure considère comme un art plastique au sens propre[2], n'aient pas pris une place plus éminente dans sa monumentale *Histoire de l'Art* (1909-1914/1921), et ne soient parus qu'après-coup et sous forme d'écrits disséminés ; c'est pourquoi leur réception n'a elle aussi, été que très marginale.[3] Ceci pourrait s'expliquer par le fait que le film, en tant qu'objet distinct de pensée, aurait été sacrifié à sa propre théorie. « Le cinéma est à la disposition.[4] » En tant que dispositif de la perception et de la réflexion contemporaines, le cinéma devait par conséquent tout d'abord être replacé dans la bonne focale, de la même manière que l'œil-caméra ou encore « œil-cinéma »[5] qui rend visible, mais qui ne devient lui-même objet visible que lorsque sa présence est enregistrée par un autre objectif : « Un jour que je regardais un documentaire de prises de vues, où l'opérateur lui-même était filmé par un confrère, j'ai été surpris par la beauté des images obtenues.[6] ». Élie Faure ne s'intéresse pas en première ligne à l'automate technique ou « cinématographe » (inventé en 1895 à Paris) pour sa fonction d'appareil de reproduction, tel qu'il a été décrit par nombre de ses contemporains. Il s'intéresse bien plus à ces « rouages matériels du cinéma[7] » comme impulsion centrale de la *cinéplastique*, d'un art *plastique* compris dans sa valeur opérationnelle, qui se déploie dans l'espace à la manière d'une spirale : celle-ci ne préside pas uniquement à sa propre et constante génération dans un mouvement de perpétuel changement, mais donne également naissance à la perception contemporaine, la pensée et l'esprit humain, les constitue, les *forme* au sens propre, autrement dit les met en forme.

> « En vérité, c'est son automatisme matériel même qui fait surgir de l'intérieur de ces images ce nouvel univers qu'il impose peu à peu à notre automatisme intellectuel. C'est ainsi qu'apparaît, dans une lumière aveuglante, la subordination de l'âme humaine aux outils qu'elle crée, et réciproquement. C'est un rapport de réversibilité permanente qui s'instaure entre technicité et affectivité.[8] »

Le potentiel révolutionnaire du cinéma, « […] le plus complet des instruments poétiques qui aient été mis par la science à notre disposition[9] », réside pour Élie Faure

dans sa fonction d'*épistêmé*. En vertu de sa possibilité de cadrer le monde sous tous les angles, le cinématographe offre au regard des vues et des points de vue jusqu'alors inhabituels et insoupçonnés, et révèle des liens cachés. Avec ses dispositifs techniques comme l'angle large et le téléobjectif, l'accéléré et le ralenti[10], le cinéma a pour ambition d'embrasser « l'univers moléculaire[11] » dans sa totalité, dans toutes ses dimensions et sa profondeur jusqu'alors insondables, ses rythmes et ses configurations. C'est au cinéma que se révèlent par exemple « la lueur diaprée et transparente d'un élytre, les mouvements rythmiques d'une mâchoire minuscule, la voracité saccadée d'une algue flottant entre deux eaux, le ballet des poussières et des pollens, bientôt peut-être des atomes, l'action disciplinée des bataillons leucocytaires [...].[12] » Ou bien encore :

> « Mille et mille nuances et reflets physionomiques hier encore insoupçonnés, mille et mille dixièmes de valeurs dans la progression des éclairages qui sculptent en la frôlant la mobilité de la forme, mille et mille espaces nouveaux qui soudain s'ouvrent, se développent lentement ou se ferment tout à coup, mille et mille lueurs qui fusent, s'éteignent, se transforment sans arrêt pour modifier, de mille et mille façons imprévues, les aspects du paysage, de l'homme, des foules, mille et mille frissons d'un monde dit inanimé qui naguère ne nous était pas perceptible, s'ajoutent à chaque seconde au tressaillement ininterrompu qui caractérise les passages entre les hommes et les choses pour les intelligences d'aujourd'hui[13]. »

Ce qui joue un rôle décisif est que le monde se dévoile au cinéma comme monde traversé de part en part par le mouvement en raison de sa propre mobilité matérielle et c'est en cela que s'origine pour Faure la portée philosophique de ce nouveau média. Le cinéma rend dans toute sa concrétude sensorielle ce que la philosophie du XIXe siècle finissant avait annoncé, à savoir que le monde est un monde en train de se faire, un être complexe en devenir permanent, une inépuisable expansion de la matière. La force incomparable du cinéma résiderait dans le dépassement de la représentation statique de celui-ci et dans la révélation de cette conception de l'espace rendue à sa dimension dynamique[14].

> « Il projette la durée dans les limites planes de l'espace. Que dis-je ? Il fait de la durée une dimension de l'espace, ce qui confère à l'espace une nouvelle et immense signification de collaborateur actif, et non plus passif de l'esprit. L'espace cartésien n'a plus, depuis le cinéma et grâce au cinéma, qu'une valeur, si je puis dire, topographique. Pratiquement au moins deux plans fusionnent, que les savants et les philosophes croyaient impénétrables l'un à l'autre pour toujours.[15] »

Contrairement à la théorie scientifique, le cinéma atteint non seulement les intellectuels, mais aussi plus largement la société en faisant appel directement aux sens et aux émotions ; c'est pourquoi il est selon Élie Faure en situation de provoquer un réel changement de mentalité général[16]. L'automatisme mécanique du cinéma, fonctionnant comme intermédiaire entre l'univers et l'esprit, aurait la vertu, tout à la fois de libérer l'esprit de la gangue des automatismes acquis à force d'habitude, de passer les conventions par-dessus bord et de remettre les représentations figées en mouvement ; c'est du moins ce qu'appelle Faure de ses vœux. « Le temps nous devient

nécessaire. Il fait de plus en plus partie de l'idée de jour en jour plus dynamique que nous nous faisons de l'objet.[17] » Bien loin de céder à quelque tentation de tomber dans un débat sur la reproduction, d'invoquer l'objectivité du média ou bien encore de faire jouer les tendances formalistes et réalistes l'une contre l'autre, Élie Faure voit dans la capacité documentaire du cinéma, tout comme dans sa capacité à produire des mondes fictifs – « Le cinéma offre le support constant du réel aux créations les plus invraisemblables de l'imagination lyrique et de la spiritualité[18] » – la possibilité de libérer la société de ses illusions et de dépasser ses représentations figées et obsolètes : « Car voici un art nouveau qui est celui du mouvement, c'est-à-dire du principe même de toutes les choses qui sont. Et le moins conventionnel de tous[19]. »

En tant que contemporain de l'invention du cinématographe, l'historien d'art Faure pense et écrit ce faisant en ayant toujours déjà le film comme présupposé, par exemple lorsqu'il écrit au sujet de la peinture, qu'il considère comme « le plus individualiste de tous les arts »[20] et qui représente avec ses formes figées le moyen d'expression d'une époque, d'un *Zeitgeist* révolus, dépassés par le cinéma. Lorsque Jean-Luc Godard, au début de *Pierrot le Fou* (1965), filme Jean-Paul Belmondo en train de lire à voix haute dans son bain des passages de l'édition en livre de poche de l'*Histoire de l'Art*, à sa fille – et donc à la jeune génération –, il est possible que le réalisateur se soit peut-être justement intéressé à la temporalisation de la peinture à travers la langue de Faure (ainsi que la vocalisation par la voix de Belmondo), tout comme à la représentation de son état entre dissolution et métamorphose[21] :

> « Vélazquez, après cinquante ans, ne peignait plus jamais une chose définie. Il errait autour des objets avec l'air et le crépuscule, il surprenait dans l'ombre et la transparence des fonds les palpitations colorées dont il faisait le centre invisible de sa symphonie silencieuse. Il ne saisissait plus dans le monde que les échanges mystérieux, qui font pénétrer les uns dans les autres les formes et les tons, par un progrès secret et continu […][22]. »

La récitation de ce passage commence dès la dernière inscription du générique et accompagne les premiers plans en voix *off*, montrant le protagoniste en train d'acquérir un livre de poche dans une librairie. Suit une prise de vue de la Seine avec des reflets nocturnes et ce n'est qu'ensuite que la source de la voix (Belmondo dans la baignoire) et la source du texte d'Élie Faure (le livre de poche) sont rendues visibles.

C'est par cette inadéquation entre l'image et le son de cette séquence d'ouverture – Belmondo lisant à voix haute, sa voix ici et maintenant, et la langue d'autrefois de Faure sur la peinture de Vélasquez – que l'on peut également caractériser l'esquisse de Faure de la place singulière du cinéma dans le champ de l'art : « Le cinéma n'est pas un art nouveau – dans cette affirmation réside l'erreur initiale – mais bien plutôt un langage nouveau qui peut exprimer tous les arts[23]. » Volker Pantenburg a décrit comme « effet d'intermédialité » la conception du cinéma selon Godard. Il écrit au sujet de cette scène d'ouverture de *Pierrot le Fou* – en se référant à Gilles Deleuze: « L'assignation d'un sens n'est possible que dans un aller-retour entre le texte et l'image, que dans l'entre-deux, en tant qu'effet d'intermédialité [...][24]. » Reda Bensmaïda rapporte la pensée d'une disjonction entre le son et l'image, centrale pour la théorie de Deleuze de l'image-temps, aux intuitions d'Élie Faure :

« Mais ce qui me semble "rapprocher" le plus les deux penseurs [...] c'est leur rapport à l' "audiovisuel", à "l'archive audiovisuelle" comme dit Deleuze : et pour Faure et pour Deleuze, il y a *disjonction* et non pas synthèse "dialectique" entre le parler et le voir, entre le visible et l'énonçable, et pour ce qui concerne le cinéma, entre l'image et le son (que ce soit au moment où le parlant intervient, mais aussi lorsqu'il s'agit de la musique, des bruits, et des différentes formes de "cadrage" et de "décadrage" sonores) ! On sait que pour Deleuze, "ce qu'on voit ne se loge jamais dans ce qu'on dit", et inversement, que "[l]'archive, l'audiovisuel est disjonctif"[25]. »

Le cinéma, ou plus exactement la cinéplastique, n'est en effet pas selon Élie Faure la « synthèse dialectique » de tous les arts, mais plutôt un espace de jeu dans lequel se rencontrent les caractéristiques de tous les arts – non pas pour s'équivaloir, mais pour se renforcer les uns les autres dans l'expression de toute leur hétérogénéité à la manière d'un *paragone*.

« Y avez-vous jamais songé ? Le rythme sonore a accentué l'expressivité des images et le rythme visuel l'expressivité des sons. Les jeux de la lumière multiplient la puissance du mot. Les valeurs picturales qui vont des ténèbres les plus épaisses au plus intense éclairage sont jetées par le mouvement dans le cours de la durée cependant que les valeurs rythmiques s'incorporent à l'espace. [...] Le cinéma est à la disposition. Il peut exprimer tour à tour ou en même temps le dramaturge et le peintre, le danseur et le musicien dans les conditions de stylisation et de puissance évocatrice qu'ils ne connaissent pas auparavant[26]. »

L'ensemble de ces productions interactives confère au film sa force expressive inégalée. Selon Élie Faure, le cinéma n'est pas le septième art, ni même la somme de tous les arts, mais bien plus le potentiel qui contient à l'état virtuel toutes les formes d'expression possibles[27] tout comme un système différentiel résultant de l'interaction organisée qui découle d'une médiation *inhérente* aux arts, ou plutôt *entre* eux.

« Ce n'est pas le moindre miracle apporté par le cinéma, qu'on puisse invoquer tour à tour à son propos tous les arts qui avaient, jusqu'ici, organisé nos sensations. Il ne dépend d'aucun. Il les contient, les ordonne et les accorde tous en multipliant par la sienne propre leur puissance. Je parle ici, notez-le, bien plus des possibilités que des réalisations de la symphonie visuelle [...][28]. »

Tout comme ses contemporains cependant, Élie Faure a lui aussi commencé par comparer le cinéma avec les autres arts, afin de déterminer ce qui fait sa spécificité par le biais de ressemblances et de divergences, une entreprise qu'il qualifiera dans des textes plus tardifs de « bêtise », parce qu'il ne parvenait pas au moyen de cette méthode à en saisir le caractère unique[29]. Et pourtant nombres de ses pensées essentielles se fondent sur la comparaison entre les arts. Il évoque la base commune entre le film et la photographie reposant sur leurs moyens mécaniques comme si ce postulat allait de soi et pouvait se passer de plus d'explications[30]. Le film aurait par ailleurs en commun avec le théâtre son statut de spectacle collectif (« avec l'intermédiaire d'un acteur[31] ») tout comme les liens sociaux et affectifs qu'ils mobilisent[32]. Concernant la fonction sociale du cinéma et le rôle qu'il jouera dans un avenir prophétique, Faure amène la comparaison avec l'architecture – il est question de manière récurrente du film comme d'une « architecture en mouvement[33]» :

« On peut aisément se rendre compte qu'il remplira bientôt, dans l'édification des charpentes qui soutiennent l'ossature visuelle de l'intelligence, le rôle que l'architecture avait assumé jusqu'ici. Mais rôle dynamique désormais, puisque agissant dans la durée, ce qui déjà imprime au mouvement de notre esprit des modifications capitales, car l'architecture de toujours, en se construisant dans l'espace, assurait par là à l'intelligence son élément de stabilité le plus évident[34]. »

Conformément à sa fonction philosophique d'une dynamisation de la notion d'espace, le cinéma est un intermédiaire entre les arts qui se déploient dans l'espace et investissent les surfaces, et ceux qui se déroulent dans le temps.

« Enfin, et c'est là qu'on prend sur le fait ses parentés les plus étroites, le cinéma est fonction de l'espace comme les arts plastiques immobiles, fonction de la durée comme la musique, à laquelle il s'apparente par le développement rythmique de ses thèmes, rythme encore indéfinissable mais déjà facile à saisir en quelques films, ceux de Charlie Chaplin au premier rang. Je n'ignore pas que la danse avait déjà ce caractère. Mais la danse s'évanouit quand disparaît le danseur. La danse ne se fixe pas, sinon par l'intermédiaire du cinéma précisément[35]. »

Par opposition à la danse et au théâtre, la composition tout comme l'incarnation dans le film s'inscrit dans la *durée* : « [...] la composition du film est fixée une fois pour toutes et, une fois fixée, ne change plus, ce qui lui donne un caractère que les arts plastiques sont *les seuls* à posséder[36]. »

Dans le texte « La Prescience de Tintoret » (1922), Faure met en relation une *ekphrasis* cathartique du *Paradis* (1579) du Tintoret dans le Palais des Doges à Venise avec la thèse selon laquelle cette peinture, à la manière d'un « drame spatial[37] », provoquerait une mise en mouvement d'un matériau statique en soi en raison de l'usage que le peintre y fait de la ligne, des nuances de couleurs et des contrastes, des figures et des configurations que dessinent le fond et la forme. C'est sur cette pensée que se fonde l'affirmation poétique selon laquelle la peinture du Tintoret serait une forme anticipée, voire un *pressentiment* du cinéma : « il le *pressent* [le cinéma] [...] et en joue avec déjà tous les éléments combinés que le cinéma nous impose, comme d'un innombrable orchestre visuel[38]. » Le mouvement que produit ainsi l'interaction entre la composition du tableau et sa réception circonscrit un genre de volume animé de pulsations, qui coïncide avec l'idée de la *Cinéplastique* de Faure[39].

« Ne nous méprenons pas, si vous voulez bien, sur les sens du mot "plastique". Il évoque trop habituellement des formes dites sculpturales, immobiles, incolores, et qui mènent trop vite au canon académique, à l'héroïsme casqué, aux allégories en sucre, en zinc, en carton-pâte ou en saindoux. La plastique est l'art d'exprimer la forme au repos ou en mouvement, par tous les moyens au pouvoir de l'homme, ronde bosse, bas-relief, gravure sur paroi, ou sur cuivre, ou sur bois, ou sur pierre, dessin par tous les procédés, peinture, fresque, danse [...][40]. »

Le mouvement cinéplastique n'est pas un quelconque mouvement, mais un mouvement unifié et unificateur, ce qui jouera pour Faure un rôle déterminant dans sa conception mystique du cinéma :

> « Voyez cet unanime mouvement où la face invisible des formes devient soudain visible parce qu'elles agissent devant nous, où l'architecture mouvante des attitudes combinées se brise incessamment et se reforme sans que notre œil soit capable d'en saisir les transitions, où les valeurs et les contrastes sans cesse rompus, intervertis, changés, rétablis mais constamment solidaires, jouent dans toutes les dimensions du drame plastique, où tout s'organise à la fois autour d'un centre insaisissable qu'on sent partout et qu'on n'aperçoit nulle part [...]. »[41]

Dans le tourbillon pictural du *Paradis* du Tintoret, on ne discernerait pratiquement plus les visages, ni les personnes : « On ne perçoit qu'un vaste ensemble […][42] ». Les contours sont sur le point de se dissoudre, les corps ne s'en tiennent plus à leurs limites, fusionnent avec d'autres corps ou se dissocient, ou ne sont plus que des couleurs ou des formes ouvertes.[43] Il est question de volumes colorés, d'écume et de nuages, de tourbillons et de flots. Faure célèbre grâce aux tableaux du Tintoret une sorte de dissolution enivrée des figures dans la foule anonyme du dionysiaque ; quelques individus se rebellent çà et là, pour disparaître immédiatement à nouveau dans le plasma[44] pour ainsi dire. Cette matière première qui relie tout revient sans cesse sous la plume d'Élie Faure comme le pôle aimanté d'un devenir perpétuel : cette matière (informe), dont émerge *le* ou du moins *un* monde (ordonné). Les descriptions de Faure mettent en relief la prédominance de deux tendances opposées caractérisant le cinéma, ou plus précisément le devenir perpétuel représenté par le cinéma. Il s'agit d'une tendance formatrice, au sein de laquelle les formes tendent à se différencier, et une tendance au mélange, amalgamant les formes entre elles[45]. Élie Faure met en évidence que la gravité et le rythme sont les principes qui gouvernent le plasma et conduisent cet ordonnancement et ce réagencement processuels. Tous deux correspondent aux principes du flux et du reflux de la marée, ainsi qu'à d'autres lois cosmiques[46].

Élie Faure est un formaliste radical : « le sujet n'est rien, qu'un prétexte[47] », écrit-il de manière récurrente et ce, dans les variantes les plus diverses[48] ; il rapporte cette vision des choses à son expérience initiatique :

> « Je me souviens des émotions inattendues que m'ont procurées, sept ou huit ans avant la guerre, certains films – français, ma foi ! – dont le scénario était, d'ailleurs, d'une incroyable niaiserie. La révélation de ce que pourra être le cinéma de l'avenir me vint un jour, j'en ai gardé le souvenir exact, de la commotion que j'éprouvai en constatant, dans un éclair, la magnificence que prenait le rapport d'un vêtement noir avec le mur gris d'une auberge. Dès cet instant, je ne prêtai plus d'attention au martyre de la pauvre femme condamnée, pour sauver son mari du déshonneur, à se livrer au banquier lubrique qui a auparavant assassiné sa mère et prostitué son enfant. Je découvris avec un émerveillement croissant que, grâce aux relations de tons qui transformaient pour moi le film en un système de valeurs échelonnées du blanc au noir et sans cesse mêlées, mouvantes, changeantes dans la surface et la profondeur de l'écran [...][49]. »

Par le jeu abstrait des formes animées, des couleurs, des dégradés de lumière, le spectateur est impliqué de manière émotionnelle dans le film et donc littéralement mobilisé ; celui-ci fait partie intégrante du concept de Faure de la cinéplastique : « Un écran, où tombe un faisceau de lumière. Nos yeux en face. Et, derrière eux, le cœur[50]. »

Comme Faure se focalise sur les valeurs abstraites du cinéma, sur la forme ou sur le rythme, tout comme la matérialité et la mobilité du média, on peut en déduire aisément que sa poétique du cinéma a été élaborée dans le contexte d'un film expérimental et d'avant-garde de tendance formaliste. À côté de Richard Abel, qui a transposé la théorie du cinéma de Faure aux films de Fernand Léger, on trouve également Robert Bruce Rodgers, qui ramène son concept de « cinéplastique » à sa conception du « Motion Painting » et l'applique aux films très marqués par le geste pictural de Len Lye, Hans Richter et Norman McLaren[51].

Cette contextualisation est cependant problématique pour plusieurs raisons. La théorie du cinéma d'Élie Faure se fonde pour l'essentiel sur le caractère mécanique du média. Or il n'y pas que le transport automatique de la bande filmique qui soit d'une importance capitale, mais également l'automatisme du cliché photographique, même si ce point n'est pas discuté dans d'autres théories contemporaines de manière explicite ; celui-ci se voit noyauté dans un film d'animation s'inspirant de modèles picturaux ou produit de manière picturale. Par opposition à la théorie du cinéma d'Erwin Panofsky, qui voulait voir dans les premiers films d'animation de Disney exemplifiant la métamorphose « le philtre le plus pur des possibilités filmiques », on ne peut penser le système de Faure sans le rapport au monde que garantit la reproduction photographique[52]. En outre, le formalisme filmique de Faure a également une ambition socio-politique et ne peut par conséquent pas être pensé indépendamment de sa fonction sociale. Comme pour Panofsky, les arts sont les représentants d'une société particulière et pour les deux historiens d'art, le cinéma tire justement sa force de sa popularité et du fait que ce nouveau média ait été dès l'origine un art populaire.[53] Avec le concept de la cinéplastique, Élie Faure vise le public en tant que masse populaire ou *main-stream*. Le cinéma *est* tout à la fois – et c'est là que l'utopie sociopolitique de Faure trouve son origine – non seulement un flux qui emporte avec lui tous les arts, mais un flux qui relie et harmonise l'ensemble de l'humanité au sens d'un « World Wide Web » : « Il est le commun moyen d'échange entre l'univers même et tous les éléments de cet univers et tous les hommes vivants[54]. »

Conformément au système qu'il développe dans son *Histoire de l'Art*, selon lequel toute société s'exprime par une forme d'art symptomatique, Élie Faure trouve dans le cinéma, tout comme Walter Benjamin, son cadet de vingt ans, la forme d'expression typique de l'ère industrielle dans la mesure où il repose sur un automatisme mécanisé. Le regard qu'il porte sur cet « âge de la reproductibilité technique[55] » qui vient à peine de commencer est pleinement empreint de confiance, à l'exception de quelques rares allusions à l'affleurement d'un doute. L'espoir que place Élie Faure dans le cinéma comme média révolutionnaire, repose, outre son potentiel épistémique, sur le fait que la construction cinématographique résulte de processus de production et de réception collectifs. À cela est liée, en accord avec les théoriciens et praticiens soviétiques du cinéma, la vision du retour d'un esprit collectiviste[56]. Dans cette forme de collectivité primant sur l'individu pris isolément, il reconnaît des parallèles essentiels entre film et architecture :

« Le film, comme le temple, est anonyme. Comme le temple, il tire son principe collectif de moyens financiers dépassant la capacité de l'individu, de la multitude des figurants qui font songer aux maçons et aux manœuvres, de ses acteurs qui répondent par leur mimique, après huit siècles, au geste des imagiers, de ses metteurs en scène et techniciens succédant aux maîtres d'œuvres, des procédés standardisés et mécaniques qui trouveraient aisément leurs répondants dans le principe unique de la croisée d'ogive et des charpentes du vaisseau, et des foules mêlées et déferlantes pour qui l'un et l'autre sont faits[57]. »

Tout comme Erwin Panofsky, qui parle du film comme d'un « équivalent moderne de la cathédrale du Moyen-Âge[58] », Élie Faure fait lui aussi l'analogie entre le cinéma en tant qu'art représentatif de l'ère industrielle et prophétique, et la construction de cathédrales qui aurait contribué pour une large part à la constitution de la société médiévale[59] :

« On m'objectera, je le sais, le caractère mystique de l'art médiéval. Je répondrai d'abord que l'architecture civile du Moyen-Âge vaut son architecture religieuse et que l'élan corporatif est lié étroitement à l'élan des foules chrétiennes – voyez les halles d'Ypres, le pont de Cahors, le palais des papes d'Avignon. Ensuite, que ceux qui opposent la foi chrétienne à la passion révolutionnaire voient celle-ci du dehors, et que la soif de l'au-delà n'est pas la caractéristique exclusive des mystiques. Toute espérance collective est une aspiration impétueuse à l'unité de Dieu[60]. »

Le dépassement de l'individu ne se trouve pas seulement dans le processus de production collective qui caractérise tant la construction cinématographique qu'architectonique, mais aussi dans l'expérience spirituelle qui est rendue possible dans les lieux consacrés.

« Le cinéma, si nous *voulons* le comprendre, doit ranimer et porter à son comble un sentiment religieux dont la flamme mourante réclame son aliment. L'infinie diversité du monde offre pour la première fois à l'homme le moyen *matériel* de démontrer son unité. Un prétexte de communion universelle [...] s'offre à tous, avec une complaisance infatigable. Qu'on ne nie pas surtout. Qu'on n'invoque pas "l'âme", toujours "l'âme", pour l'opposer à "la matière". L'âme n'a jamais scellé sa voûte colossale qu'au croisement des nervures qui élancent, d'un seul jet, des profondeurs de la terre. C'est dans le pain et dans le vin que vivent la chair et le sang de l'esprit. »[61]

« Certes » écrit Gilles Deleuze dans le chapitre sept de son deuxième volume consacré au cinéma, « [celui-ci] eut dès le début un rapport spécial avec la croyance. Il y a une catholicité du cinéma (il y a beaucoup d'auteurs expressément catholiques, même en Amérique, et ceux qui ne le sont pas ont des rapports complexes avec le catholicisme). N'y a-t-il pas dans le catholicisme une grande mise en scène, mais aussi, dans le cinéma, un culte qui prend le relais des cathédrales, comme disait Élie Faure ?[62] » Le cinéma tel que le conçoit Élie Faure, c'est-à-dire en tant que potentiel et média, est tout autant un support de croyance que les cathédrales, puisqu'il réunit autour de lui une foule en tant que forme constituée ou bien que construction matérielle et joue le rôle d'intermédiaire entre l'individu et le grand tout, et fonctionne comme un vecteur d'unité et d'harmonie. Dans la mesure où ces « rouages matériels du cinéma[63] » lui confèrent une vue plongeante dans la mobilité de toute chose, ainsi qu'une « liberté inépuisable des

combinaisons[64] » au service de son action poïétique ; dans la mesure où il a la capacité de mettre toute chose en relation avec chaque chose, il offre au public un aperçu de la totalité de l'être en puissance, tout en rendant possible l'immersion enivrante dans ce foisonnement des sens :

> « Il [le cinéma] nous apprend peu à peu à replonger notre voix même dans la totalité de l'Être comme l'une des plus humbles – puisque condamnée à obéir consciemment à son rôle – entre les sonorités et les images innombrables qui font de l'Être même une incantation multitudinaire où il se cherche dans sa propre exaltation[65]. »

Élie Faure relie cette expérience de communion rendue possible dans et par le cinéma non seulement à la croyance chrétienne, mais aussi aux origines dionysiaques du théâtre et avec la danse, qui est selon lui la forme d'art la plus ancienne et aussi la plus sous-estimée[66].

Dans ces deux formes d'art, le rythme lié au corps représente pour Faure le principe différentiel le plus central dans la fondation de l'unité – « le miracle du rythme à la fois visible et audible[67] ». Ce rythme, que le cinéma contrairement aux arts du temps, ne laisse pas s'écouler, mais qu'il transfère dans la durée de l'art plastique (et ainsi dans l'espace de mémoire bergsonien ou dans ce que Deleuze appelle « l'archive audiovisuelle[68] »), est lui-même régi par la force de gravité qui régit tout : « Car la gravitation est à la source du rythme sans lequel l'art ne serait pas[69]. »

> « Il y a le bruit cadencé de notre marche qui nous le dicte, certes, et le battement de notre cœur. Mais seraient-ils, sans la circulation du sang dans nos artères et sans la pesanteur qui nous attache au sol et nécessite nos jointures, nos muscles, nos leviers osseux ! La gravitation les ordonne indirectement, comme elle agit directement sur le reflux des eaux, sur le lever et le coucher des astres, sur les retours périodiques de la lumière et des saisons. Elle est seule régulatrice du mouvement rythmique universel qui est le grand éducateur de notre lyrisme [...][70]. »

De nombreux passages dans les écrits d'Élie Faure sur le film évoquent en raison de leur langue ekphrastique la description imagée de séquences filmiques. Les différentes valeurs de gris et les passages entre les degrés de lumière sont décrits avec minutie, avec la même précision et la même clarté que confèrent les vitesses, les ordres de grandeur ou les volumes sonores aux différents phénomènes audiovisuels. Ce sont littéralement des films inventés qui se déroulent devant l'œil intérieur du lecteur, au rythme de la langue d'Élie Faure. Les films qu'il cite effectivement sont quant à eux tout à fait limités en nombre. *Berlin, symphonie d'une grande ville* (1927) de Walter Ruttmann, les films de Jean Vigo, d'Abel Gance, le *Cuirassé Potemkine* (1925) entre autres de Sergei Eisenstein et *Las Hurdes : Tierra Sin Pan* (1933) de Luis Buñuel constituent parmi de nombreux films de série B ou C, les seules références filmiques d'Élie Faure. La figure principale dans la théorie du film construite par Faure reste sans conteste Charlie Chaplin : ce dernier incarne le potentiel illimité du cinéma en sa seule personne et n'a pas son égal pour donner à voir celui-ci dans la réalisation d'artefacts concrets. En utilisateur avisé, en chef d'orchestre et maître de cérémonie à la fois, Chaplin sait transférer le média artistique dans une œuvre d'art qui soit en adéquation avec celui-ci, en utilisant toute la gamme du fait cinématographique. « On le sait.

Charlot n'est pas qu'un cinémime. Il ne joue pas que son rôle. Mieux. Il ne "joue pas un rôle". Il conçoit l'univers d'ensemble. Et le traduit par le moyen du Cinéma. Il voit le drame. Il le règle. Il le met en scène, il le met au point[71]. » L'art de Charlie Chaplin est toutefois pour l'essentiel l'incarnation d'un rythme, l'art de garder son équilibre, envers et contre les lois de la pesanteur tout en jouant avec elles, et d'exprimer le drame de l'homme moderne à travers ses gestes et ses mouvements.

> « En tout cas c'est l'esprit moderne tel que Shakespeare, suivant Montaigne, l'a orienté et tout illumine d'aurore : l'homme dansant, ivre d'intelligence, sur les cimes du désespoir. Il y a bien une différence. Le langage, chez Charlot, n'est plus de convention, le mot est supprimé, et le symbole, et le son même. C'est avec ses pieds qu'il danse. [...] Chacun de ces pieds, si douloureux et si burlesques, représente pour nous l'un des deux pôles de l'esprit. L'un se nomme la connaissance, et l'autre le désir. Et c'est en bondissant de l'un sur l'autre qu'il cherche ce centre de gravité de l'âme que nous ne trouvons jamais que pour le perdre aussitôt. Cette recherche est tout son art, comme elle est l'art de tous les hauts penseurs, de tous les hauts artistes et, en dernière analyse, de tous ceux qui, même sans s'exprimer, veulent vivre en profondeur. Si la danse est si près de Dieu, j'imagine, c'est qu'elle symbolise pour nous dans le geste le plus direct et l'instinct le plus invincible le vertige de la pensée qui ne peut réaliser son équilibre qu'à la condition redoutable de tournoyer sans relâche autour du point instable qu'il habite, et de poursuivre le repos dans le drame du mouvement[72]. »

Charlot ne rit pas de telle ou telle chose, mais il rit de lui-même. Comme il incarne le « drame humain[73] », il rit de nous tous et parvient même à nous inoculer son rire. Le rire que Charlie Chaplin suscite avec son sens du tragi-comique auprès d'un large public, réalise la communauté que la *Cinéplastique* d'Élie Faure se promet de rassembler.

[1] Voir Élie Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma » [1934], dans *id.*, *Cinéma*, Houilles : Éditions Manucius, 2010, p. 71-95, ici p. 80.

[2] Selon Reda Bensmaïda, Élie Faure serait le premier théoricien à comprendre le cinéma comme « Art Plastique ». Il interprète cette mise en contexte du cinéma dans le cadre des arts plastiques comme l'un des nombreux indices permettant d'affirmer que les livres de Gilles Deleuze sur le cinéma se fondent pour l'essentiel sur la pensée élaborée par Faure au sujet du film. Voir Reda Bensmaïda, « Cinéplastique(s) : Gilles Deleuze Lecteur d'Élie Faure », dans Pierre Taminiaux et Claude Murcia (éds.), *Cinéma/Art(s) plastique(s)*, Paris : Cerisy/L'Harmattan, 2004, p. 13-29.

[3] En 1953 paraît une première petite sélection des écrits de Faure au sujet du film : Élie Faure, *Fonction du cinéma*, Paris : Éditions d'histoire et d'art – Librairie Plon, 1953, avec une préface de Charlie Chaplin ; puis en 1963 : *id., Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social*, Paris : Éditions Gonthier, 1963 ; en 2010 paraît la version à laquelle cet article se réfère dans l'Édition Manucius ; l'œuvre intégrale de Faure a récemment été éditée par Jean-Paul Morel, qui est également l'auteur de sa biographie : Jean-Paul Morel (éd.), *Élie Faure. Pour le Septième Art*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 2015.

[4] « Le cinéma est à la disposition. » Voir Élie Faure, « Le cinéma, langue universelle » [1935], dans *id.*, *Cinema, op. cit.*, p. 101-106, ici p. 104.

[5] *Kinoki* est le nom que se donna un groupe de jeunes documentaristes gravitant autour du réalisateur Dziga Vertov (1896-1954), qui essayèrent de mettre en œuvre son programme du *Kino-Glas* (= œil-cinéma) en l'appliquant au film. La métaphore de l'œil-cinéma repose sur le fait que l'œil humain est considéré comme totalement imparfait – de même que l'homme aurait inventé le microscope pour pouvoir distinguer les choses invisibles à l'œil nu, il aurait besoin de la caméra pour rendre « la vie » visible.

[6] Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma » [1934], *op. cit.*, ici p. 80. Le passage suivant explicite qu'il ne s'agit toutefois pas de la fameuse scène des calèches dans *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov, tourné en 1929.

[7] *Ibid.*, p. 80.
[8] *Ibid.*, p. 81. C'est sur ce passage et sur l'idée du cinéma comme « automate spirituel » que Bensmaïda se fonde pour formuler sa thèse de la « Grande Identité Faure-Deleuze ». Voir Bensmaïda, « Cinéplastique(s) : Gilles Deleuze... », *op. cit.*, p. 21.
[9] Faure, « Le cinéma, langue universelle », *op. cit.*, ici p. 104.
[10] Voir Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma », *op. cit.*, ici p. 89 et Faure, « Le cinéma, langue universelle », *op. cit.*, ici p. 105
[11] Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma», *op. cit.*, ici p. 87.
[12] Faure, « Le cinéma, langue universelle », *op. cit.*, ici p. 105.
[13] Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma », *op. cit.*, ici p. 79 et p. 80.
[14] Élie Faure fut entre autres disciple d'Henri Bergson. Voir sur ce point Martine Courtois et Jean-Paul Morel, *Élie Faure. Biographie*, Paris : Librairie Séguier, 1989, p. 11, p. 36-38, p. 258 et p. 283. Erwin Panofsky, dans son essai « Style and Medium in the Motion Picture » de 1934, retravaillé en 1966 et traduit en allemand en 1967, parle de la « dynamisation de l'espace » et de la « spatialisation du temps » ou encore de la « loi de l'espace la loi d'un espace grevé par la temporalité et d'une temporalité liée intrinsèquement à l'espace ». Voir Erwin Panofsky, « Stil und Stoff im Film » [1934], dans *Filmkritik* 6, 1967, p. 343-355. C'est l'un de nombreux parallèles que l'on peut établir entre la pensée d'Élie Faure et celle d'Erwin Panofsky au sujet du cinéma.
[15] Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma », *op. cit.*, ici p. 85-86.
[16] *Ibid.*, p. 90.
[17] Faure, « De la cinéplastique » [1920], dans *id.*, *Cinéma*, 2010, *op. cit.*, p. 11-35 ; ici p. 32.
[18] *Ibid.*, p. 91.
[19] Faure, « Charlot » [1921], dans *id.*, *Cinéma*, 2010, *op. cit.*, p. 37-49 ; ici p. 37.
[20] Voir Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma », *op. cit.*, ici p. 71.
[21] Dans la littérature germanophone, on trouve des références à ce rapprochement entre Godard et Faure chez Joachim Paech, « Ein-BILD-ungen von Kunst im Spielfilm », dans *Kunst und Künstler im Film*, éd. par Helmut Korte, Johannes Zahlten, Hameln : Niemeyer, 1990, p. 43-61 ; ainsi que chez Volker Pantenburg, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld : Transcript, 2006, p. 96-101.
[22] Cité d'après Pantenburg, *Film als Theorie*, *op. cit.*, p. 97 (à l'origine, Élie Faure, *Histoire de l'Art, L'Art Moderne* [1919-1921]).
[23] Faure, « Le cinéma, langue universelle », *op. cit.*, ici p. 104.
[24] Pantenburg, *Film als Theorie*, *op. cit.*, p. 99.
[25] Bensmaïda, « Cinéplastique(s)... », *op. cit.*, ici p. 19; l'auteur se réfère à Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1987, p. 58 et p. 71.
[26] Faure, « Le cinéma, langue universelle », *op. cit.*, ici p. 104.
[27] *Ibid.*, ici p. 103.
[28] Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma », *op. cit.*, ici p. 83.
[29] *Ibid.*
[30] Faure, « Le cinéma, langue universelle », *op. cit.*, ici p. 102 ; Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma », *op. cit.*, ici p. 86.
[31] Faure, « De la cinéplastique », *op. cit.*, ici p. 20.
[32] Tout le début du texte « De la cinéplastique » est consacré au théâtre (et à son individualisation et sa dégénérescence croissante, et on peut aisément faire le parallèle ici avec Friedrich Nietzsche). Voir Faure, « De la cinéplastique », *op. cit.*, ici p. 20 ; Faure, « Le cinéma, langue universelle », *op. cit.*, ici p. 104 ainsi que Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma », *op. cit.*, ici p. 86.
[33] Faure, « De la cinéplastique », *op. cit.*, ici p. 21 et Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma», *op. cit.*, ici p. 87.
[34] Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma », *op. cit.*, ici p. 86.
[35] *Ibid.*, ici p. 87.
[36] Faure, « De la cinéplastique », *op. cit.*, ici p. 21.
[37] Élie Faure, « La prescience du Tintoret » [1922], dans Faure, *Cinéma*, *op. cit.*, p. 51-53 et p. 52.
[38] *Ibid.*
[39] Pour clarifier sa définition du « plastique », on peut se référer à l'origine étymologique du mot : le latin « plasticus » signifie « auquel on peut donner une forme », en grec « *plastikos* » : « qui se prête au modelage, à la formation, à la création de formes ».
[40] Faure, « De la cinéplastique », *op. cit.*, ici p. 21.

[41] Faure, « La prescience du Tintoret », *op. cit.*, ici p. 52-53.
[42] *Ibid.*, ici p. 51.
[43] *Ibid.*
[44] Le mot « plasma » vient du grec et signifie : « chose formée, constituée, formation » ; il désigne selon le *Duden* « la substance vitale de toutes les cellules végétales, animales et humaines ».
[45] Les parallèles et les différences entre les principes antagonistes du dionysiaque et de l'apollinien, du terrestre et du céleste tels qu'ils sont présents chez Nietzsche et Heidegger seraient à approfondir ailleurs qu'ici.
[46] Faure, « Charlot », *op. cit.*, ici p. 37-49, en part. p. 37 et plus bas dans cet essai.
[47] Faure, « De la cinéplastique », *op. cit.*, ici p. 30.
[48] *Ibid.*
[49] *Ibid.*, p. 22.
[50] Faure, « Charlot », *op. cit.*, ici p. 38.
[51] Voir Richard Abel, *French Film Theory and Criticism, 1907-1939*, 2 vol., Princeton, NJ : Princeton University Press, 1988 ; Bruce Rogers, *Cineplastics. The Art of Motion Painting*, dans *The Quarterly of Film, Radio and Television*, 6:4, 1952, p. 375-387.
[52] Panofsky, « Stil und Stoff im Film », *op. cit.*, ici p. 349.
[53] *Ibid.*, ici p. 343.
[54] Faure, « Le cinéma, langue universelle », *op. cit.*, ici p. 105.
[55] Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » [1935], trad. par Rainer Rochlitz, dans : *id.*, *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000, p. 67-113.
[56] Voir Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma », *op. cit.*, ici p. 79.
[57] *Ibid.*, ici p. 72.
[58] Panofsky, « Stil und Stoff im Film », *op. cit.*, ici p. 353.
[59] Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma », *op. cit.*, ici p. 330.
[60] *Ibid.*
[61] Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma », *op. cit.*, ici p. 337.
[62] Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1985, p. 222. C'est là l'un des deux passages de l'œuvre de Deleuze consacrée au cinéma dans lesquels Élie Faure se voit cité explicitement.
[63] Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma », *op. cit.*, ici p. 91.
[64] *Ibid.*
[65] *Ibid.*, p. 83. Contre la possibilité que le cinéma soit utilisé pour ce qu'il est, à savoir un instrument collectif puissant susceptible de toucher et de mobiliser les masses, mais qu'il le soit à mauvais escient et pour servir les fins d'une propagande écœurante, Élie Faure prévoit dans son texte de 1934 un scénario catastrophe, qui repose justement sur l'automatisme du film : « Des amis sincères du cinéma n'ont vu en lui qu'un admirable "instrument de propagande". Soit. Les pharisiens de la politique, de l'art, des lettres, des sciences même, trouveront dans le cinéma le plus fidèle des serviteurs jusqu'au jour où, par une interversion mécanique des rôles, il les asservira à son tour. » *Ibid.*, p. 330.
[66] Voir Élie Faure, « La danse et le cinéma » [1927], in *id.*, *Cinéma*, *op. cit.*, p. 55-60.
[67] *Ibid.*, ici p. 55.
[68] Deleuze, *Foucault*, *op. cit.*, p. 58 et p. 71.
[69] Faure, « La danse et le cinéma », *op. cit.*, ici p. 57
[70] *Ibid.*
[71] Faure, « Charlot », *op. cit.*, ici p. 40.
[72] *Ibid.*, p. 48-49.
[73] *Ibid.*, p. 38.

Muriel van Vliet

« L'esprit des formes est un »[1] – Élie Faure : pour une esthétique révolutionnaire.

> « L'art entier est une représentation symbolique dans la vie de l'espèce du drame d'amour qui transfigure et bouleverse la vie de l'individu[2]. »

Il est difficile d'aborder aujourd'hui la question de l'actualité de l'œuvre esthétique d'Élie Faure. D'abord parce qu'elle va de pair avec une vaste histoire de l'art qu'il faudrait avoir lue pour éviter d'émettre des objections qui perdraient tout leur sens en fonction de cette histoire, dont elle forme le couronnement. *L'esprit des formes* (1927) constitue en effet le cinquième et dernier tome de son *Histoire de l'art*, dont les quatre premiers volumes étaient parus dès 1921[3]. Or, si l'axe synchronique ne peut être séparé de l'axe diachronique, réciproquement, ni les études présentant de fines évolutions chronologiques, ni les approches monographiques ne doivent être coupées des problématisations et des synthèses thématiques qui les traversent. Surface historique et profondeur philosophique sont également nécessaires à la compréhension de la « solidarité universelle des formes et donc des hommes (dans l'espace et dans le temps) »[4]. D'autre part, l'actualité de son œuvre est problématique, car si certains aspects résonnent bien en partie avec la manière actuelle de considérer l'art, c'est-à-dire d'adopter le point de vue d'une vaste anthropologie de l'art qui le considère comme une forme culturelle, ou plus exactement un langage symbolique, aux côtés du mythe, du langage, de la science et de la technique, certains de ses choix épistémologiques ou méthodologiques peuvent au contraire paraître à première vue très datés, voire complètement obsolètes ou choquants : qui oserait encore citer Joseph Arthur de Gobineau pour différencier les arts en s'appuyant sur la distinction de « races » distinctes, fusse en promettant de nuancer l'approche xénophobe de Gobineau ? Qui avancerait encore avec Hippolyte Adolphe Taine pour se prononcer sur le déterminisme du milieu en art, fusse pour contrebalancer celui-ci en soulignant la capacité créatrice réactive de l'artiste face au milieu ou à la société environnante ? Qui soutiendrait encore pour systématiser les œuvres d'art qu'un élan vital, une énergie créatrice, une force permanente traverse toutes les formes, en transposant des concepts bergsoniens sur un mode quasi-mystique ? Qui oserait tout ce lyrisme, ces lourdes anaphores, ces métaphores-fleuves, ces multiples interpellations au lecteur, qui donnent un ton suranné d'orateur et de rhéteur au texte ? Le déterminisme, le vitalisme, le lyrisme semblent condamner l'œuvre de Faure à demeurer au rang des chefs-d'œuvre d'histoire de l'art qui ont certes marqué leur époque, comme Jules Michelet l'histoire, mais ne peuvent atteindre la nôtre, sauf à titre de « curiosité ». Et

pourtant, si l'on remonte aux intentions qui portent Faure dans son entreprise esthétique, aux intuitions profondes qui la guident, on est surpris de voir que son esthétique conserve une certaine actualité et peut résonner avec des approches de l'art qui nous sont tout à fait contemporaines. Faure apparaît en effet comme un précurseur, et ce, à de multiples égards. En tant que médecin et donc en tant que scientifique de formation et de profession, il souhaite une esthétique « scientifique » qui puise ses modèles chez les auteurs les plus contemporains : le transformisme de JeanBaptiste Lamarck (1744-1829) approfondit selon lui la morphologie goethéenne. L'art est perçu comme une expérience, ou plus exactement une expérimentation, au même titre que la science, qu'il ne coupe pas de l'art. Les modèles biologiques qu'il a en tête préfigurent certaines approches actuelles de l'art qui lisent l'esthétique, comme Tim Ingold par exemple, dans la continuité d'approches biologiques et environnementales, en établissant une sorte d'écologie sensible. Faure tente une explication moniste des faits culturels, présentant formes et esprit comme étroitement solidaires. N'étant finalement ni spiritualiste ni matérialiste, puisque esprit et matière sont selon lui deux pôles qui ne doivent pas être considérés comme distincts d'un point de vue ontologique, mais seulement d'un point de vue épistémologique, ou méthodologique, il peut prendre en compte l'importance du matériau sans négliger le sens de la mise en forme dudit matériau, il peut aborder l'art d'un point de vue technologique ou même du point de vue de son utilité, sans pour autant négliger la gratuité du jeu qui s'y joue et sa connectivité essentielle à la vie même de l'individu, au processus d'individualisation unique qui s'y produit. De plus, si l'exploitation du vocabulaire de Nietzsche, qui fait de l'art un jeu de forces actives et réactives permettant d'affronter le tragique de l'existence, et la reprise du vocabulaire bergsonien peuvent prêter aujourd'hui à sourire pour justifier des considérations esthétiques quelles qu'elles soient, sa « méthode poétique » pour cette science humaine qu'est l'esthétique et pour l'histoire de l'art trouve des échos actuels chez certains ethnologues et penseurs de l'art qui assument comme lui le lyrisme de leur approche par réaction contre une entreprise intellectualisante sèche (on pourrait là encore citer Tim Ingold).

La multiplication des fresques que Faure donne à voir rend son esthétique très concrète, tout près des œuvres : c'est une esthétique rapprochée des œuvres, directement adossée à l'histoire de l'art. Il donne à voir des galeries d'œuvres, il nous fait traverser au pas de course son musée imaginaire pour nous en faire éprouver la cohérence. L'amoncellement paraît souvent hétéroclite, tant on passe du coq à l'âne avec rapidité. L'utilisation de photographies, qui ne se contentent pas d'illustrer le texte, mais sont comme « montées » avec le texte, fait de l'ensemble texte/images un dispositif étonnant, où se côtoient sans souci de la chronologie ou de la géographie, un crâne de tigre, le détail agrandi d'un chef-d'œuvre de Rubens, un fétiche africain, un moteur d'avion… Les titres des illustrations recréent littéralement le sens des œuvres, dont le véritable titre est singulièrement effacé. Ce sont ces décalages audacieux qui font de son esthétique une sorte de laboratoire expérimental où l'on se permet de bousculer l'ordre, au nom de la passion, du plaisir, de l'émotion et de l'amour qui guident l'amateur éclairé. Faure instille aussi dans son approche des diagnostics

critiques fins du présent, qui lui permettent, avant Walter Benjamin, de questionner le sens de la perte d'*aura* des œuvres, jadis sacrées, à l'époque de la machinisation et de la reproductibilité technique qui commence : les idoles se vendent en série au bazar, constate-t-il déjà[5]. Comme Benjamin ou après lui Gilbert Simondon, il guette pourtant de manière optimiste les nouveaux moyens technologiques qui permettront de nouveaux processus d'individualisation sans individualisme : le cinéma et les entreprises architecturales d'un Le Corbusier sont pointés comme autant de nouvelles amarres possibles pour recréer un collectif pacifique et non belliqueux. Rappelons que l'ouvrage est rédigé pendant un entre-deux-guerres à la fois plein d'espoir et fragile, les civilisations apparaissant soudain comme mortelles. Pour finir, l'actualité de Faure se lit dans l'ambition qu'il a de ne pas reculer devant la tâche de comparer non seulement entre elles les époques, les arts et les artistes, mais aussi la manière différente qu'ont les peuples de créer des objets culturels en fonction de leurs différentes visions du monde. Refusant explicitement l'idée d'un progrès de l'art, d'une supériorité de l'Occidental sur les peuples extra-Occidentaux en la matière, il ose malgré des propos parfois tout de même encore fortement teintés de racisme, un engagement en faveur d'une démocratie des peuples, où chacun aurait à égalité sa voix à faire entendre, puisqu'en fin de compte, « nous sommes tous des "métis" »[6]. S'improvisant chef d'orchestre, il veut faire entendre une symphonie, un concert des peuples. Cet engagement est marqué par son soutien à plusieurs projets de constitution des premiers musées d'ethnographie, *via* divers liens d'amitié. Son esthétique entame donc ce qu'on pourrait appeler un « tournant anthropologique ». Refusant de s'en tenir de manière trop esthétisante à l'idée de l'autonomie de l'art, il préfère définir les œuvres d'art en interrelation constante avec l'environnement ambiant, le degré d'évolution technique, le progrès scientifique, les autres œuvres contemporaines, les autres œuvres d'autres époques, d'autres peuples…

Cela n'interdit pas de remarquer que chaque forme d'art exprime un langage spécifique et irréductible à celui des autres formes. Le langage de l'art est irréductible à celui d'autres formes culturelles telles que le langage, le mythe et la science. Faure intègre de manière équilibrée considérations biologiques, physiologiques, sociales, politiques, scientifiques, culturelles, sans jamais laisser une lecture unilatérale, réductrice, se faire jour. Cherchant à libérer l'individu en se détournant de l'individualisme potentiellement anarchique, il ne renonce pas à un horizon universaliste. « Forme universelle »[7], « symbolisme universel »[8] : voilà ce que vise à dégager cette nouvelle esthétique humaniste[9] élargie. Réparer par l'amour universel de toutes les formes ce qu'une pensée sèche et prompte à la dissection a cloisonné et hiérarchisé. Un projet utopique ou « révolutionnaire » en somme. Une esthétique résolument « scientifique ».

ART ET SCIENCE

Selon Faure, art et science marchent main dans la main[10]. L'art, avant la science, était la science, remarque-t-il[11]. Le savant ne peut pas plus se passer de l'intuition que l'artiste de l'expérience. Il n'est donc pas interdit de puiser dans les modèles scientifiques pour rénover, « rajeunir »[12] comme il le dit lui-même, l'esthétique et l'histoire

de l'art. L'esthétique peut emprunter des concepts aux scientifiques, comme ceux de métamorphose, puisé chez le botaniste Goethe ou de transformation, repris au biologiste Lamarck, pour faire front à des modèles plus darwiniens, mais aussi des métaphores, comme celle d'organisme, de fonction, de croissance et de dégénérescence ou d'alternance rythmique de diastoles et de systoles[13]. Les œuvres d'art témoignent selon lui du passage d'un « organisme non différencié » à un « organisme dont les fonctions se dissocient »[14]. De part et d'autre, en science comme en art, il y a expérimentation[15], recherche de « vérité », tentative pour équilibrer « sujet » (qui fait historiquement l'expérience) et « objet » (qui se dégage de l'expérience faite). Employant la méthode morphologique préconisée par Goethe, c'est-à-dire la dérivation imaginative à partir d'une figure-type originaire, Faure établit des rapprochements surprenants permettant de lire visuellement la forme d'un moteur moderne dans la continuité d'une série florale, selon le principe de ce qu'il nomme une « stéréodynamique de la vie »[16]. Il place dans un même groupe de transformation des squelettes de cétacés et une carcasse d'avion, intégrant des œuvres qui sont des objets techniques au cœur de son approche de l'art[17]. Les œuvres d'art se présentent comme la transformation les unes des autres, à la manière des squelettes osseux étudiés par Lamarck, dont Faure ne se prive pas de citer des illustrations multiples en les désignant même comme des « sculptures naturelles » ou des « architectures naturelles »[18]. On peut selon une « analogie universelle »[19], remonter des œuvres culturelles aux organismes vivants qu'elles exprimaient à leur origine, voilà le pari que doit relever l'amateur d'art quel qu'il soit.

Il ne s'agit toutefois jamais d'une application d'un champ scientifique à l'autre sans adaptation, car le vivant dont la science rend compte n'est pas l'art, il existe bien une différence qualitative entre organisme naturel et organisme culturel. L'art manifeste certes des instincts déterminés par des besoins qu'il exprime et remplit, et il croît certes en fonction d'un milieu à la manière d'une plante sur un sol, mais il témoigne aussi et surtout d'une réaction libre de l'individu créateur face au milieu et aux passions intenses qui traversent un peuple. C'est cette constante tension entre forces actives et réactives, entre métabolisme naturel d'un côté et capacité de l'individu créateur à provoquer librement des expériences pour se forger un style que l'historien et le théoricien de l'art doivent interpréter. Chaque « forme symbolique » a son langage propre, irréductible, nous l'avons dit. Les objets des sciences du vivant, leurs méthodes, ne sont pas entièrement superposables à ceux de l'art. La science explique, l'art exprime. Faure n'opère aucun réductionnisme abusif de la spécificité du fait culturel.

Ce n'est en outre pas seulement de la science à l'art que la conclusion est bonne, moyennant quelques transpositions, mais aussi réciproquement, de l'art à la science et c'est sur cela que Faure insiste finalement. L'art réagit sur la science. La science aussi fait appel et doit faire appel à l'imagination. Des artistes tels Léonard de Vinci, Luca Signorelli, Michel-Ange ou Benvenuto Cellini[20] viennent le rappeler aux scientifiques, qui auraient tendance de manière positiviste à l'oublier.

Faure n'exploite pas seulement les modèles morphologiques et transformistes tirés de la biologie, mais également les modèles géographiques et ethnologiques déterministes de ses oncles, Élysée et Élie Reclus. Ceux-ci sont comme Faure impressionnés par le déterminisme de Gobineau en termes d'analyse de ce qui est encore nommé à l'époque des « races », de manière très choquante pour nous, comme par celui d'Hippolyte Taine, qui réduit de manière positiviste à l'étude de l'influence de ces « races », des milieux et des moments l'analyse des phénomènes culturels. Faure veut dans leur sillage, mais en les corrigeant, mettre au jour « la logique secrète, dictée par les caractères du sol, menée par le jeu immémorial des sentiments et des idées » : il lui faut « tirer de ce sol, pour charpenter en profondeur ces sentiments et ces idées, une sorte d'armature mouvante, toujours ébranlée, partout provisoire, mais présente partout et toujours en devenir »[21].

Le déterminisme social et politique de Marx le marque également, tout comme la lecture, dans un autre registre et avec des présupposés bien différents, de SaintSimon et d'Auguste Comte : pas de compréhension de la superstructure sans compréhension de la dialectique qui se joue au niveau de l'infrastructure. La création artistique ne peut par exemple pas être pensée selon Faure indépendamment d'une étude du niveau de développement historique des technologies, qui en forgent l'infrastructure, ou d'une analyse de la relation individu-groupe social et de son évolution. Si le groupe domine sur l'individu, c'est l'architecture qui est reine ; tandis que si c'est l'individu, la peinture devient l'art dominant. La dialectique des formes artistiques ne se présente toutefois pas comme chez Hegel, qui montre quant à lui que chaque nouveau moment intègre les précédents et les dépasse, mais plutôt comme chez Marx, qui analyse des points de basculement, dénonce des inversions de valeurs créant des seuils critiques où l'on assiste au passage à un ordre nouveau, pointe des moments de crise. L'architecture correspond à l'état organique où « les hommes croient en commun », la sculpture au moment où l'individu s'ébauche, où « l'homme sort de la foule »[22], puis vient l'état particulièrement critique de la peinture, marquée par l'individualisation, *via* l'art du portrait. La peinture est plus libre, mais le groupe risque d'y perdre de sa cohérence et le gain acquis en termes de liberté par le mouvement d'individualisation qui s'opère avec la peinture risque de se payer par le morcèlement du collectif. D'où l'appel à une architecture renouvelée et au cinéma pour remédier au moment présent de tension entre soif de liberté individuelle et nostalgie des valeurs communes du collectif auquel correspond selon lui son époque.

Ce déterminisme revendiqué, bien que nuancé ou contrebalancé comme nous le verrons dans un second temps par une approche mystico-lyrique assumée, va de pair avec un certain matérialisme et un certain monisme. Matérialisme, ou « matiérisme », dans la mesure où Faure, qui invente ce néologisme, dans sa recherche d'illustrations, souhaite explicitement « éviter d'obéir à l'attrait du sujet pour [se placer] exclusivement au point de vue de la technique », car c'est « le parallélisme du rythme de l'évolution technique […] et de l'évolution sociale et psychologique des sentiments et des mœurs » qui l'intéresse[23]. Monisme, car c'est la solidarité des formes et de l'esprit qui doit être mise en évidence : « la dualité apparente de la matière et de l'esprit ne

[l'] atteint jamais »[24], tant il se méfie des présentations qui opposent ces deux pôles. C'est le « retentissement […] de la matière, sa dureté, le degré de résistance qu'elle oppose à l'outil, c'est-à-dire à la main, c'est-à-dire à l'intelligence » qu'il veut mettre en évidence[25].

Bien que Freud ne soit pas invoqué, Faure veut de plus souligner une forme de déterminisme psychologique[26] à l'œuvre dans la création artistique, analysant les mouvements qui conduisent par exemple de l'amour à la perte de l'élan amoureux, d'une pulsion agressive à la création artistique, etc. L'art est conçu en partie assez explicitement comme une sublimation de pulsions refoulées, comme dans les travaux de Freud sur Léonard de Vinci.

Le déterminisme de Faure n'exclut pas une étude de l'art menée du point de vue pragmatiste de l'utilité, pour rendre compte par exemple de l'architecture utilitaire des Romains, ou de l'architecture civile française des XVIIe et XVIIIe siècles[27]. L'art est une « façon de parler », une « façon d'agir »[28] plus qu'un objet immobile à contempler de manière statique et désintéressée : il est réalisé en réaction à un milieu, en fonction d'un peuple, pour des intérêts parfois bien définis. Il n'y a jamais de fossé entre objet d'art et objet technique, entre objet d'art et document ethnologique. La revue *Documents*, où travaillera Georges Bataille, n'est pas bien loin.

Le but de Faure est en effet de mener à bien une entreprise systématique, unificatrice, pour gagner une vue d'ensemble sur le développement global de l'art et sur les enjeux multiples de ce développement. Son ouvrage préfigure celui d'Henri Focillon, *Vie des formes*, paru en 1943, en particulier le chapitre portant sur « Les formes de la matière »[29]. Il souhaite surmonter la cassure entre sciences de la nature et sciences de la culture, en unifiant les méthodes autour de la notion centrale de métamorphose ou de transformation : « toute forme, aussi arrêtée qu'elle soit, peut […] passer dans une autre »[30]. Les recherches actuelles insérant l'approche artistique dans une vision plus vaste, interrogeant le rapport formes biologiques-formes artistiques, individu-environnement, individu-groupe social, peuvent partiellement faire écho à ce que Faure a projeté de manière audacieuse, sans être certes toujours convaincant.

Mais Faure n'en reste pas à l'idée de transposer des concepts scientifiques à l'esthétique. Il veut également promouvoir explicitement une approche mystique et lyrique de l'art, qui demeure un « mystère », un « miracle ». Rien ne peut marquer à l'avance l'heure où tel peuple s'emparera de son milieu pour y laisser librement sa trace[31]. Le lyrisme de Faure est cependant un lyrisme particulier, nourri des philosophies de Nietzsche et de Bergson, et donc axé sur le rapport des formes aux forces ou énergies. On pourrait presque songer également à l'esthétique de Shaftesbury, qui nous guide dialectiquement des simples formes aux forces qui les font naître, puis aux formes pures, quand l'intuition permet de voir les formes comme des forces.

UNE ESTHÉTIQUE MYSTIQUE ET POÉTIQUE

Faure reprend à Nietzsche tout un vocabulaire : pas de formes spirituelles sans des forces qui les animent souterrainement au niveau corporel, pas d'art sans instincts vitaux, sans volonté de puissance, sans amour. « Rien sans doute ne peut remplacer la

force pure de l'instinct, ferveur confuse qui monte de tout l'être au contact du monde sensible et saisit l'image brute pour la féconder ». Dès qu'elle en sent les racines, « 'intelligence est la fleur de l'instinct »[32]. « C'est l'amour qui importe d'abord »[33] : une forme d'amour du tragique même de l'existence, un *amor fati*. L'historien doit se faire sismographe, lire les tensions entre forces actives et forces réactives[34], pour admirer le sublime de l'homme, capable de tenir la bride à ses pulsions pour mieux les exprimer, de laisser aussi bien Dionysos qu'Apollon gagner du terrain. En bon humaniste, Faure souligne que l'homme oscille entre devenir un « animal intelligent » et demeurer un « dieu confus ». Il lui faut être « au plus haut degré l'un et l'autre, mais jamais exclusivement »[35]. Nous ne sommes pas dans la logique du « ou bien… ou bien », mais du « et…et » de la Renaissance italienne qu'Aby Warburg chérira pour la reconnaissance de cette ambivalence irréductible. L'art est ancré dans la vie, jeu tragique et utile pour la vie[36]. Il faut donc partir d'une étude qui se joue au niveau du métabolisme du corps (pulsions, instincts, nourriture, environnement, …) pour arriver jusqu'à une analyse de la manière dont se crée un « grand style ». Parfois, cela se produit de manière paradoxale lors de phases de décompositions productives. La création atteint son sommet quand se rencontrent, dans la conscience de l'artiste, des valeurs anciennes parvenues à leur maximum et des valeurs nouvelles qui pointent de toute part, c'est-à-dire quand est compris le sens du tragique[37].

Toutefois, Faure ne puise pas seulement ses concepts chez Nietzsche, mais aussi chez Bergson, qu'il eût ponctuellement comme professeur. Il reprend surtout des métaphores vitalistes, entreprenant de chercher par-delà le morcellement des formes d'art un même élan vital, une même « énergie créatrice »[38]. Il s'agit de renvoyer dos à dos des positions unilatérales en montrant qu'elles créent de faux problèmes. S'il y a bien « des » formes, la vie est « une », unificatrice. Si les moments temporels sont multiples, le devenir qui les lie est « un ». Si les peuples diffèrent, l'homme reste malgré tout « un ». Cette foi mystique et non proprement religieuse dans l'unité de la vie, dans l'unité de son élan, est commune à Faure et Bergson. Nous n'avons accès à la vie qu'à travers ses mises en forme, car tout ce qui a vie, a forme[39], comme le dira Georg Simmel, mais nous devons réussir, à partir des formes multiples, à remonter à l'unité du flux qui les a créées. On retrouve un accent ici presque plotinien, mais laïcisé comme chez Shaftesbury. C'est la durée des formes tout autant que leur plasticité qu'il faut tenir ensemble. L'art est « une expression momentanée et fugitive d'un mouvement interne, instable, et cependant continu »[40]. L'approche que Faure met en place permet d'intuitionner, par-delà ce qui a pu être morcelé en moments historiques distincts, la durée longue d'un unique élan vital, d'une même énergie créatrice. On retrouve les thèses maîtresses de Bergson analysant le rapport de la pensée au mouvant.

L'approche poétique de Faure s'apparente par certains points aussi avec celle de Michel Leiris, qui est porté, à la même époque, par la force du voyage et du dépaysement. Les textes de Faure sur le rythme dont témoignent les danses et l'art africains s'apparentent à ceux qu'écrira Leiris après sa traversée de Dakar à Djibouti dans *L'Afrique fantôme* (1934). Tous deux revendiquent explicitement la force d'une écriture

poétique pour rendre compte de l'expressivité de l'art. L'art est expression autant, voire plus que représentation. Leiris voudra restituer la force qui anime certains rituels observés chez les Dogons, retranscrire leur langue secrète, tandis que Faure cherche à déchiffrer lui aussi la langue des masques africains comme un langage crypté. L'art est « traduction de rythmes »[41]. Le lyrisme est donc paradoxalement revendiqué comme méthode scientifique : il faut écrire un « poème social »[42] pour restituer une « aventure esthétique », le poète étant celui-là seul capable de faire le lien entre les diverses étapes de l'art[43] et de reproduire la chorégraphie de la « danse immobile des formes »[44]. Si l'œuvre est un drame[45], l'historien de l'art et le théoricien en art doivent être comme des « acrobates », jouant avec la pesanteur pour faire œuvre d'équilibriste entre mise au jour d'un certain déterminisme du milieu et de la culture et une réelle liberté du créateur. D'où l'appel à l'émotion comme guide, puisque c'est là le point de départ de la production artistique[46]. D'où les multiples interpellations au lecteur[47], qui font de la théorie sur l'art un dialogue interminable entre un « je » plein « d'amour des images »[48] et un « tu », invité à le rejoindre dans l'expérience du plaisir des œuvres. Seule cette théâtralisation peut conduire à la reconnaissance ultime du mystère auquel les œuvres d'art nous confrontent.

Certains passages sont donc marqués par une forme d'exacerbation du rythme, qui permet à Faure, par intermittence, du fait de son engagement total dans le procédé d'écriture, de capter le sens de la modernité nouvelle qui caractérise l'entre-deux guerres.

LE SENS DE LA MODERNITÉ

Dans des textes qu'on pourrait qualifier de radicaux, Faure met en équation art et violence, art et finitude, Éros et Thanatos, qualifiant l'art de cruel et louant bizarrement cette cruauté comme source de création. On se rapproche alors de Bataille. L'apogée de l'art côtoierait-il l'apogée de la violence, questionne-t-il[49] ? La guerre régénérait-elle les formes ? Faure semble faire avant André Malraux de l'art comme de l'amour une forme d'anti-destin, un antidote radical à la violence et à la finitude.

Il questionne aussi le rapport de l'art au sacré et à la religion, au sens étymologique de « ce qui ré-unit » (*re-ligere*) les hommes par la croyance commune. Si les fétiches et les idoles ont progressivement perdu de leur aura du fait de l'individualisation croissante de la société, engendrant le recul du monde commun des croyances, et si la machinisation produit, par la reproductibilité des œuvres d'art[50], un effet de désenchantement de l'art et du monde, quelle peut bien être l'issue ? Au lieu de sombrer dans la technophobie ou de décrire la situation comme un « déclin de l'Occident » (pour reprendre le titre du « best-seller » d'Oswald Spengler), Faure préfère conserver l'optimisme d'un Nietzsche, ou même d'un Marx. Son amitié pour le travail de Le Corbusier lui laisse espérer que le siècle à venir retrouvera par l'architecture un nouveau sens du collectif, tout comme le médium du cinéma le laisse également espérer. Faure considère finalement que la machine est esprit. On peut fonder un nouvel humanisme en défendant la machine. Les machines produisent par le « vol muet des courroies et des poulies, ce va-et-vient de pistons et de bielles »[51] un spectacle

d'une grande harmonie. Si l'art en a fini avec le sacré, il n'en a pas fini avec la création continuelle de nouvelles formes du vivre ensemble. On peut élargir l'art à toute sorte de créations exploitant les progrès technologiques.

Faure a le sens de l'intervalle, du décalage, du silence. Il a aussi le sens du rythme, qu'il accélère ou ralentit tour à tour. Il souhaite mettre en évidence la visibilité des images, qui font langage sans que le langage qu'on utilise pour les traduire suffise à les épuiser. S'autorisant des sauts dans le temps, Faure ne respecte pas la chronologie lorsqu'il énumère des exemples. Il souhaite créer une symphonie qui soit un appel à la révolution. Comme « tout le problème tourne autour de l'individu émergeant du moule social »[52], on croirait entendre Marx ou Simmel. Il faut par des analogies provocantes, des décalages entre images et titres, réveiller, vivifier le spectateur des œuvres. Faure veut aller par-delà l'esthétisation à laquelle un Malraux s'arrêtera souvent, creuser en profondeur, faire bouger son lecteur en appelant à un monde nouveau, où l'individu, libre par rapport au groupe, se sentirait de manière sensible lié à un collectif universel.

La dimension universalisante de son propos le conduit à ambitionner une vaste anthropologie de l'art. Anthropologie, car elle tourne au fond autour de l'homme plus que de l'art.

RISQUES ET APPORTS D'UNE ANTHROPOLOGIE DES FORMES

Faure ne recule pas devant l'ampleur de la tâche d'une entreprise comparative entre visions du monde différentes. Cette comparaison s'appuie sur le présupposé majeur du refus explicite de l'idée de progrès en art[53]. « Le progrès, somme toute, se réduit à des différences »[54]. Il faudra attendre *Races et histoire* de Lévi-Strauss peut-être pour avoir, au début des années 1960, une déclaration de tolérance aussi nette. Un fétiche africain peut être plus œuvre d'art qu'un portrait occidental. Il faut renoncer à l'idée du beau, à l'idée du parfait. Une maquette d'avion peut avoir plus de force visuelle qu'une sculpture grecque, Faure allant jusqu'à faire écho aux mots d'ordre des futuristes italiens qui préfèrent une automobile lancée à pleine vitesse que la *Victoire de Samothrace*.

L'engagement en faveur d'une égalité des peuples en matière d'art est donc osé pour l'époque, mais des propos racistes et des jugements à l'emporte-pièce n'en émaillent pas moins pour autant son texte. Il serait inconvenant de les passer sous silence. Certes, l'art africain est loué, mais ce n'est que pour son rythme, son expressivité, son côté animal : « l'affluence trop large et trop continue du sang noir provoque une rupture constante d'équilibre, l'homme roulant dans la fange avec la flamme dans le cœur »[55]. On lit avec effroi l'expression récurrente « d'atavisme noir »[56], qu'il explique en distinguant « la violence impulsive du Noir » et « l'ordre magnanime du Blanc »[57]. Des propos racistes émergent également quand il est question des Sémites : « Le bouc sémite avait besoin d'être châtré »[58]. L'antisémitisme lui semble presque de bon ton. Il n'est pas possible de se contenter de constater et de déplorer que les premiers musées d'ethnologie s'apparentaient parfois eux-mêmes à des hommages à peine déguisés en l'honneur du colonialisme blanc et que ces propos

consonnent avec ceux d'un Barrès et de toute une large frange de la population française de l'époque de l'Entre-deux-guerres. Il demeure toutefois indéniable que Faure est aussi celui qui fait l'éloge du « mélange des sangs »[59], mais l'explication reste là encore largement sujette à caution : « c'est du drame biologique même provoqué par ces mélanges que naissent non pas *la* civilisation, mais *les* civilisations »[60], car en quoi la différence irréductible entre les civilisations devrait-elle être assise sur une différence biologique ? La génétique réfutera bien sûr ce présupposé, mais il faut encore attendre son développement ultérieur.

Il reste que puisque l'art est pour lui « la fleur de l'arbre social », faire sa théorie signifie s'engager socialement et politiquement. Une réflexion sur l'individu s'engage, avec pour point de départ un paradoxe : plus l'individualisme grandit, plus l'individu baisse de taille.

Peut-on sauver ces prémisses d'un comparatisme généralisé, ouvrant sur une anthropologie des formes encore inchoative, en y voyant le début du structuralisme d'un Lévi-Strauss ? Faure semble bien vouloir tenir comme lui ensemble l'axe diachronique et l'axe synchronique. Les illustrations en témoignent, quand il part par exemple d'une analyse des transformations de la sculpture grecque de l'Antiquité pour finir par dégager un invariant structural permettant de rendre compte ensuite par homologie structurale de la transformation de la sculpture française d'une époque bien plus avancée[61]. Il fait entrer toutes ces œuvres mises en séries dans un même groupe de transformation lié par des homologies structurales. Le terme de structure apparaît de manière récurrente sous sa plume, comme dans ce passage par exemple : « La sculpture, ainsi, meurt dès qu'elle veut sortir de sa fonction, qui est de définir la structure de l'objet, comme celle de l'architecture est de définir la structure de la société, comme celle de la peinture est de définir la structure de l'individu, comme celle de la musique est d'assurer le passage de l'individu à la société »[62]. L'art apparaît comme chez Ernst Cassirer, cousin de l'éditeur berlinois Bruno Cassirer auquel Faure emprunte ses illustrations, comme un langage symbolique. Sa spécificité ne peut apparaître qu'au sein d'un jeu combinatoire, par point et contre-point avec d'autres formes symboliques, ou d'autres grandes familles de structures, comme le dira plutôt Lévi-Strauss. L'art ne voit sa fonction apparaître clairement que replacé au sein de la culture dans son ensemble. Faure dit comme Cassirer que le mythe, langage de base de la culture, peut devenir symbolique[63], tout comme les mathématiques forment un langage symbolique. Souvenons-nous que le second volume de *La philosophie des formes symboliques*, intitulé *La pensée mythique* de Ernst Cassirer fut publié en 1925 aux éditions de son cousin Bruno Cassirer, ce que n'ignorait sans doute pas Faure, bien qu'il ne le mentionne pas.

Ce n'est donc pas l'autonomie de l'art qu'il faut viser. L'individu agit en fonction d'un milieu, d'un groupe social, d'un état de la science et des techniques, d'un état de la pensée mythique et religieuse. L'approche de Faure diffère de celle de Malraux[64] parce qu'elle cherche cette profondeur de l'ancrage culturel au lieu de privilégier une conception esthétisante qui s'en tiendrait à un niveau purement formel. L'art doit être décrypté comme une trace de phénomènes inconscients, l'esprit ne jouant que le

rôle d'un régulateur[65]. L'art est donc, comme chez Cassirer et Lévi-Strauss, tout autant que le mythe ou la science, une forme symbolique.

Faure entame donc avec d'autres auteurs, tels Leiris, un tournant anthropologique de l'histoire de l'art et de la théorie sur l'art, privilégiant la danse, le cinéma comme autant de rituels fondamentaux pour structurer le rapport de l'individu au collectif. Il intègre considérations biologiques, physiologiques, sociales, politiques et culturelles, sans séparation de ces sphères. L'enjeu politique de cette anthropologie est patent. Il s'agit de promouvoir un humanisme élargi, comme ce sera le cas chez Lévi-Strauss. Il faut souligner la dignité de l'origine, comprendre le sens des phases archaïques et primitivistes de l'art. L'accès à l'esprit universel passe par la matière humaine et l'universelle matière. Le chapitre intitulé « La recherche de l'absolu » devait dans le tome 1 être baptisé « L'homme ». On voit la volte-face que Faure fait subir comme Marx à l'idéalisme hégélien. Si Faure cherche à dégager une forme universelle, un symbolisme universel, ce n'est pas pour soumettre ultimement comme chez Hegel l'individu au groupe social et en dernier lieu à l'esprit divin, mais au contraire pour montrer comment l'homme peut, dans une sorte de drame qui n'a rien d'une tragédie fataliste, à la fois se libérer en s'autonomisant du groupe, se perdre par excès d'individualisme et se retrouver en recréant un collectif qui n'étouffe pas la créativité individuelle patiemment découverte.

1 Élie Faure, *Histoire de l'art – L'esprit des formes*, tome 1, établissement du texte et dossier critique par Martine Courtois, Paris : Gallimard, 1991, p. 19.
2 Élie Faure, *Histoire de l'art – L'esprit des formes*, tome 2, établissement du texte et dossier critique par Martine Courtois, Paris : Gallimard, p. 285.
3 *Histoire de l'art* est d'abord composée de 4 tomes et annoncée comme achevée en 1921 : *L'art antique* (1909), *L'art médiéval* (1911), *L'art renaissant* (1914), *L'art moderne* (1921). L'idée d'ajouter un tome supplémentaire est venue au départ de l'éditeur américain en 1925, mais Faure a ensuite tenu à ce que ce tome d'esthétique figure dans toutes les rééditions de son œuvre.
4 Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 16.
5 *Idem*, p. 54 : « On dirait que les gesticulations et les grimaces de l'idole clament son unité perdue. Ce n'est d'ailleurs plus une idole. C'est un article de bazar ».
6 Élie Faure écrivit en 1926 un texte intitulé « Le métis que nous sommes ». Il y défend qu'il n'y a sans doute plus nulle part dans le monde un seul être de « race pure », si tant est que ce mot garde quelque sens, ce que commente Martine Courtois dans son riche dossier, dans Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 418.
7 Faure, *L'esprit des formes*, tome 2, *op. cit.*, p. 114.
8 *Ibid.*, p. 197.
9 *Ibid.*, p. 114.
10 Voir *ibid.*, chapitre « Poésie de la connaissance », p. 9-39.
11 Voir Élie Faure, « L'art et la science », *Formes et forces*, in *Œuvres complètes*, Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1964, tome 3, p. 915, cité et commenté par M. Courtois, dans le dossier du volume 2 de *L'esprit des formes*, p. 312.
12 Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 205.
13 Voir *ibid.*, p. 26.
14 *Ibid.*, p. 59.
15 Faure, *L'esprit des formes*, tome 2, *op. cit.*, p. 314.
16 *Ibid.*, p. 34-35.
17 *Ibid.*, p. 110.
18 *Ibid.*, p. 108 et p. 110.

[19] *Ibid.*, p. 106.
[20] *Ibid.*, p. 20.
[21] Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 172-173.
[22] *Ibid.*, p. 67-74.
[23] *Ibid.*, p. 55, en note.
[24] Faure, *L'esprit des formes*, tome 2, *op. cit.*, p. 43.
[25] *Ibid.*, p. 45.
[26] Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 62.
[27] *Ibid.*, p. 87.
[28] *Ibid.*, p. 201.
[29] Ce rapprochement est analysé par M. Courtois, dans le tome 2 de *L'esprit des formes, op. cit.*, p. 347.
[30] Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 258.
[31] *Ibid.*, p. 205.
[32] *Ibid.*, p. 290.
[33] *Ibid.*
[34] Faure, *L'esprit des formes*, tome 2, *op. cit.*, p. 273 : « […] l'art, qui se nourrit des passions pour les incorporer toutes vives à l'harmonie de sa substance, conditionne la tragédie ».
[35] Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 267.
[36] Faure, *L'esprit des formes*, tome 2, *op. cit.*, p. 294 : « […] l'art, dont le théâtre est l'amour de la vie et l'instinct de sa vanité, est à la fois le plus tragique et le plus utile de nos jeux ».
[37] Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 123.
[38] Faure, *L'esprit des formes*, tome 2, *op. cit.*, p. 305.
[39] Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 177.
[40] Faure, *L'esprit des formes*, tome 2, *op. cit.*, p. 29.
[41] Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 152.
[42] *Ibid.*, p. 259.
[43] *Ibid.*, p. 309.
[44] *Ibid.*, p. 29.
[45] *Ibid.*, p. 230.
[46] Faure, *L'esprit des formes*, tome 2, op. cit., p. 140.
[47] Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, op. cit., p. 151.
[48] *Ibid.*, p. 140.
[49] Faure, *L'esprit des formes*, tome 2, *op. cit.*, p. 277.
[50] Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 54.
[51] Faure, *L'esprit des formes*, tome 2, *op. cit.*, p. 291.
[52] Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 108.
[53] Faure, *L'esprit des formes*, tome 2, *op. cit.*, p. 271.
[54] *Ibid.*
[55] Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 137.
[56] *Ibid.*, p. 140.
[57] *Ibid.*, p. 208.
[58] *Ibid.*, p. 260.
[59] *Ibid.*, p. 206.
[60] *Ibid.*
[61] *Ibid.*, p. 58.
[62] Faure, *L'esprit des formes*, tome 2, *op. cit.*, p. 77.
[63] Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 41 : « Le mythe est presque intact encore, mais son sens symbolique affleure aux cimes de l'esprit ».
[64] Voir pour la comparaison Faure – Malraux les propos très éclairants de M. Courtois dans son dossier clôturant : Faure, *L'esprit des formes*, tome 2, *op. cit.*, p. 468.
[65] Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 27.

Muriel van Vliet (Deutsche Übersetzung von Nicola Denis)

„Der Geist der Formen ist eins“[1] – Élie Faure: für eine revolutionäre Ästhetik

> „Die gesamte Kunst ist im Leben der Gattung eine symbolische Darstellung der Liebestragödie, die das Leben des Individuums verklärt und erschüttert.“[2]

Es ist nicht einfach, heutzutage über die Aktualität des ästhetischen Werkes von Élie Faure zu sprechen. Zunächst deshalb, weil es gewissermaßen die Krönung seiner breitangelegten Kunstgeschichte bildet, die man gelesen haben sollte, um irreführende Einwände zu vermeiden: Tatsächlich ist *L'esprit des formes* (1927) der fünfte und letzte Band seiner *Histoire de l'art*, deren vier erste Teile schon 1921 erschienen waren.[3] Ebenso wenig wie die synchrone von der diachronen Achse getrennt werden darf, müssen auch chronologische Untersuchungen oder monographische Ansätze die sie durchkreuzenden Problematisierungen und thematischen Synthesen berücksichtigen. Es bedarf der historischen Oberfläche ebenso wie der philosophischen Tiefe, um die „universelle Verbundenheit der Formen und mithin der Menschen (im Raum und in der Zeit)“[4] ausleuchten zu können. Zum anderen ist die Aktualität von Faures Werk deshalb problematisch, weil bestimmte Aspekte zwar gut mit der derzeitigen Kunstauffassung harmonieren – etwa seine breitangelegte Anthropologie der Kunst, die die Kunst als kulturelle Form oder, besser noch, als eigene Symbolsprache neben Mythos, Sprache, Wissenschaft und Technik begreift –, sein epistemologisches und methodologisches Werkzeug aber auf den ersten Blick stark überholt, ja geradezu schockierend wirkt. Wer wollte sich heute bezüglich der Unterschiede zwischen den Künsten noch auf Joseph Arthur de Gobineau und dessen Differenzierung zwischen den „Rassen“ berufen, selbst wenn der fremdenfeindliche Ansatz Gobineaus gemildert wird? Wer spricht heute in Anlehnung an Hippolyte Adolphe Taine noch von einem Determinismus des Milieus auf die Kunst, selbst wenn die schöpferische Kraft des Künstlers in Reaktion auf das Milieu oder die umgebende Gesellschaft betont wird? Wer wollte sich an einer Systematik der Kunstwerke versuchen, die unter einer gleichsam mystischen Berufung auf Bergsons Konzepte postuliert, dass sämtliche Formen von einer Lebenskraft (*élan vital*) und permanenten schöpferischen Energie durchdrungen werden? Wer wollte einen vergleichbaren Lyrismus wagen, ähnlich schwerfällige Anaphern und Metaphernströme, die zahlreichen direkten Ansprachen an den Leser, die dem Text einen heute unzeitgemäßen rhetorischen Duktus verleihen? Determinismus, Vitalismus und Lyrismus scheinen Faures Werk dazu zu verdammen, ein Meisterwerk der Kunstgeschichte zu bleiben, das zwar, ähnlich wie Jules Michelet für die Geschichte, seine

Epoche prägte, in unserer hingegen nur noch als „Kuriosum" rezipiert wird. Wenn man sich jedoch näher mit den Absichten und Intuitionen von Faures Ansatz befasst, stellt man überrascht fest, dass seiner Ästhetik eine gewisse Aktualität eignet, die durchaus Parallelen zu unserem zeitgenössischen Kunstverständnis aufweist. Tatsächlich scheint Faure in vielerlei Hinsicht ein Vorreiter gewesen zu sein. Als Arzt und gelernter Naturwissenschaftler strebt er nach einer „wissenschaftlichen" Ästhetik, die sich ihre Vorbilder bei zeitgenössischen Autoren sucht: Ihm zufolge vertieft die Abstammungslehre Jean-Baptiste Lamarcks (1744–1829) die Goethe'sche Morphologie. Die Kunst wird, ebenso wie die Wissenschaft, als Erfahrung oder vielmehr Experiment aufgefasst. Die Faure vorschwebenden biologischen Modelle weisen auf bestimmte Kunsttheoretiker unserer Zeit voraus, die – wie zum Beispiel Tim Ingold – die Ästhetik als Fortsetzung biologischer und umweltbezogener Überlegungen verstehen und so etwas wie eine sinnlich wahrnehmbare Ökologie begründen. Faure versucht sich an einer monistischen Erklärung der kulturellen Phänomene, indem er Formen und Geist als einander eng verbunden darstellt. Weder Spiritualist noch Materialist – denn Geist und Materie sind seiner Meinung nach zwei Pole, die nicht aus ontologischer, sondern nur aus epistemologischer und methodologischer Sicht getrennt zu betrachten sind –, kann er die Bedeutung des Materials berücksichtigen, ohne den Sinn seiner Formgebung außer Acht zu lassen; er kann die Kunst von einem technologischen, ja sogar utilitaristischen Standpunkt aus betrachten, ohne ihr spielerisches Element und ihre wesentliche Vernetzung mit dem Leben des Individuums und dem einmaligen Individualisierungsprozess zu übergehen. Während Nietzsches Ansatz – der die Kunst zu einem Spiel aktiver und reaktiver Kräfte macht, die uns für die tragischen Aspekte des Daseins wappnen –, oder der Rückgriff auf Bergsons Vokabular in den heutigen ästhetischen Diskussionen gerne belächelt werden, findet Faures „poetische Methode" für die Ästhetik und Kunstgeschichte einen aktuellen Widerhall bei Ethnologen und Kunsttheoretikern, die (wie der bereits erwähnte Tim Ingold) dem trockenen Intellektualismus einen bewussten Lyrismus entgegenhalten.

Die zahlreichen, von Faure präsentierten Zeitbilder verleihen seiner Ästhetik einen konkreten und praxisnahen Anstrich: Sie bleibt stets dicht an den Werken und bezieht sich immer direkt auf die Kunstgeschichte. Faure führt den Leser durch Galerien voller Kunstwerke und nimmt ihn auf eine atemlose Besichtigung seines imaginären Museums mit, um ihm die entsprechenden Zusammenhänge zu erschließen. Oft wirken seine thematisch rasch wechselnden Zusammenstellungen ausgesprochen uneinheitlich. Aus seinem Gebrauch der Fotografien, die nicht einfach den Text illustrieren, sondern ihn geradezu „mitgestalten", ergibt sich ein überraschender Text-Bild-Aufbau: Neben chronologischen stehen geografische Informationen, der Schädel eines Tigers gesellt sich zur Detailvergrößerung eines Meisterwerks von Rubens, ein afrikanischer Fetisch zu einem Flugzeugmotor … Die Bildunterschriften erschaffen den Sinn der Werke gleichsam neu, während deren ursprüngliche Titel demgegenüber verblassen. Diese gewagten Abweichungen machen seine Ästhetik zu einer Art Versuchslabor, in dem man sich nicht scheut, die herkömmliche

Ordnung zugunsten von Gefühlen, die wie Leidenschaft, Vergnügen oder Liebe den Kunstliebhaber beseelen, auf den Kopf zu stellen. Hinter diesem Ansatz schimmert nicht zuletzt auch eine hellsichtige Bestandsaufnahme der Gegenwart durch: Noch vor Walter Benjamin stellt Faure in der Epoche der Maschinisierung und der beginnenden technischen Reproduzierbarkeit, in der Götzenbilder serienweise auf dem Basar verkauft werden[5], die Frage nach dem Verlust der *Aura* der einstmals heiligen Kunstwerke. Wie Benjamin oder später Gilbert Simondon vertritt er jedoch eine durchaus optimistische Einstellung in Bezug auf die neuen technologischen Mittel, die ungewohnte Individualisierungsprozesse ohne übersteigerten Individualismus zu erlauben scheinen: Das Kino und die Architektur Le Corbusiers etwa werden als neue Brückenschläge zu einer friedlichen und versöhnlichen Gemeinschaft begrüßt. Bedenkt man, dass das Buch in der ebenso hoffnungsfrohen wie verletzlichen Zwischenkriegszeit entstanden ist, rückt der sterbliche Charakter der Zivilisationen plötzlich in den Vordergrund. Schließlich ist Faure auch in seiner Absicht aktuell, nicht nur Epochen, Künste und Künstler miteinander zu vergleichen, sondern dabei auch die Frage ergründen zu wollen, weshalb die Völker je nach ihrem Weltbild unterschiedliche kulturelle Objekte hervorbringen. Indem er sich ausdrücklich gegen die Idee eines Fortschritts der Kunst und der Überlegenheit westlicher Völker ausspricht, tritt er – trotz teils stark rassistisch geprägter Äußerungen – dezidiert für eine Demokratie der Völker ein, in der jeder eine gleichberechtigte Stimme hat, zumal wir letztlich „alle ‚Mischlinge' sind".[6] Als selbsternannter Dirigent möchte er eine Symphonie, ein Konzert der Völker zur Aufführung bringen. Diese Sicht mündet in Faures Unterstützung etlicher neuer ethnographischer Museumsprojekte, die über diverse freundschaftliche Beziehungen entstehen. Seine Ästhetik leitet also gewissermaßen einen „anthropologischen Wendepunkt" ein. Gegen die übermäßig ästhetisierende Vorstellung von der Autonomie der Kunst definiert Faure die Werke lieber im Hinblick auf ihre ständigen Wechselwirkungen mit ihrem Umfeld, dem technischen Entwicklungsstand, dem wissenschaftlichen Fortschritt, mit anderen zeitgenössischen Schöpfungen oder aber mit Kunstwerken anderer Epochen oder Völker.

Nichtsdestotrotz spricht jede Kunstform eine bestimmte Sprache, die sich nicht auf die anderen Formen übertragen lässt. Die Sprache der Kunst ist nicht auf andere kulturelle Formen wie Sprache, Mythos oder Wissenschaft anwendbar. Faure bezieht biologische, physiologische, gesellschaftliche, politische, naturwissenschaftliche und kulturelle Faktoren gleichberechtigt in seine Betrachtungen ein, ohne je eine einseitige oder einengende Lesart zuzulassen. Bei seinem Versuch, das Individuum zu befreien, ohne einem vermeintlich anarchischen Individualismus zu verfallen, behält er stets ein universalistisches Ziel vor Augen. „Universelle Form"[7], „universeller Symbolismus"[8] – so die Versprechen seiner neuen humanistischen Ästhetik.[9] Mit der universellen Liebe aller Formen soll geheilt werden, was ein sprödes, zum Sezieren neigendes Denken abgespalten und hierarchisch bewertet hat. Kurzum: ein utopisches oder „revolutionäres" Vorhaben; eine dezidiert „wissenschaftliche" Ästhetik.

Kunst und Wissenschaft

Für Faure sind Kunst und Wissenschaft eng miteinander verbunden.[10] Wie er schreibt, galt vor der Wissenschaft die Kunst als die eigentliche Wissenschaft.[11] Der Gelehrte kann ebenso wenig auf die Intuition verzichten wie der Künstler auf das Experiment. Insofern sind Anleihen bei den wissenschaftlichen Vorbildern durchaus legitim, um die Ästhetik und Kunstgeschichte aufzufrischen und zu „verjüngen"[12]. Die Ästhetik kann die Konzepte der Wissenschaftler übernehmen – etwa die Metamorphose der Pflanzen des Botanikers Goethe oder die Abstammungslehre des Biologen Lamarck –, um sich gegen darwinistischere Modelle zu wappnen; darüber hinaus aber auch Metaphern wie Organismus, Funktion, Wachstum, Degeneration oder den rhythmischen Wechsel von Diastolen und Systolen.[13] Nach Faure zeugen die Kunstwerke vom Übergang eines „undifferenzierten Organismus" zu einem „Organismus, dessen Funktionen sich unterscheiden".[14] Beide Seiten, die Wissenschaft wie die Kunst, setzen auf das Experimentieren[15], die „Wahrheitssuche"; sie haben die Absicht, das „Subjekt" (das aus historischer Sicht den Versuch leitet) und das „Objekt" (das aus dem Versuch hervorgeht) miteinander zu versöhnen. Mit der von Goethe übernommenen morphologischen Methode, also der erfinderischen Ableitung von einem gemeinsamen Urbild, stellt Faure überraschende Verbindungen her und lässt nach dem Prinzip seiner „Stereodynamik des Lebens"[16] etwa einen modernen Motor als visuelle Verlängerung einer Blumenserie erscheinen. In der Absicht, technische Gegenstände als Werke in sein Kunstverständnis zu integrieren, ordnet er Skelette von Walen neben einem Flugzeugwrack derselben Abstammungsgruppe zu.[17] Die Kunstwerke erscheinen als gegenseitige Umbildungen nach Art der von Lamarck erforschten Knochenskelette, die Faure in aller Ausführlichkeit zitiert und als „natürliche Skulpturen" oder „natürliche Architekturen" bezeichnet.[18] Einer „universellen Analogie"[19] zufolge könne man die kulturellen Werke bis zu den lebendigen Organismen zurückverfolgen, die sie ursprünglich zum Ausdruck gebracht hätten – so die Herausforderung, die sich jedem Kunstliebhaber stellt.

Es handelt sich dennoch nie um eine anpassungslose Übertragung von einem wissenschaftlichen Feld auf das andere, da der lebendige Gegenstand der Naturwissenschaften eben keine Kunst ist und zwischen einem natürlichen und einem kulturellen Organismus unleugbar ein qualitativer Unterschied besteht. Obgleich die Kunst Instinkte zum Ausdruck bringt, die von bestimmten Bedürfnissen determiniert werden, und obgleich sie – wie die Pflanze auf ihrem Nährboden – durch ein bestimmtes Milieu geprägt wird, zeugt sie doch auch und vor allem von einer freien Reaktion des Individuums auf das gegebene Milieu und die im jeweiligen Volk wirksamen Leidenschaften. Genau diese ständige Spannung zwischen aktiven und reaktiven Kräften, zwischen dem natürlichen Stoffwechsel und der Fähigkeit des schöpferischen Individuums, frei zu experimentieren und seinen eigenen Stil zu finden, muss von den Historikern und Kunsttheoretikern interpretiert werden. Jede „symbolische Form" spricht ihre eigene und, wie gesagt, irreduzible Sprache. Die Gegenstände der Biowissenschaften und ihre Methoden sind mit denen der Kunst nicht vollkommen deckungsgleich. Die Wissenschaft erklärt, während die Kunst

zum Ausdruck bringt. Faure leugnet also in keiner Weise die Besonderheit der kulturellen Sphäre.

Darüber hinaus lassen sich mit bestimmten Übertragungen nicht nur Rückschlüsse von der Wissenschaft auf die Kunst ziehen, sondern umgekehrt auch von der Kunst auf die Wissenschaft, was Faure besonders eingehend betont: Die Kunst wirke auf die Wissenschaft zurück. Auch die Wissenschaft bemüht und braucht die Phantasie. Künstler wie Leonardo da Vinci, Luca Signorelli, Michelangelo oder Benvenuto Cellini[20] rufen den größtenteils positivistisch geprägten Wissenschaftlern diese Tatsache in Erinnerung.

Faure wendet jedoch nicht nur die morphologischen und transformistischen Modelle der Biologie an, sondern auch die deterministischen geografischen und ethnologischen Prinzipien seiner Onkel, Élysée und Élie Reclus. Ähnlich wie ihr Neffe, sind auch sie stark vom Determinismus der heutzutage schockierend wirkenden „Rassentheorie" Gobineaus geprägt, aber auch von Hippolyte Taine, der die Analyse kultureller Phänomene in positivistischer Manier auf den Einfluss der „Rassen", des Milieus und der Zeit reduziert. Ihre Ansätze weiterverfolgend und korrigierend, will Faure „die heimliche, von den Eigenschaften des Bodens diktierte und von dem unvordenklichen Spiel der Gefühle und Ideen geleitete Logik" offenbaren: Er will „diesem Boden so etwas wie ein bewegliches, stets wackliges, nur provisorisches, aber überall gegenwärtiges und stets im Werden begriffenes Gerüst entreißen, um jene Gefühle und Ideen tief zu verankern."[21]

Auch der gesellschaftliche und politische Determinismus von Marx sowie die mit ganz anderen Voraussetzungen arbeitenden Texte von Saint-Simon und Auguste Comte sind in Faures Denken eingeflossen: Der Überbau lässt sich ohne ein dialektisches Verständnis der Basis nicht begreifen. So kann für Faure zum Beispiel die künstlerische Schöpfung nur mit dem historischen Entwicklungsstand der die Basis konstituierenden Technologien zusammengedacht werden, oder aber mit dem Verhältnis und der Entwicklung zwischen Individuum und gesellschaftlicher Gruppe. Solange die Gruppe das Individuum beherrscht, triumphiert die Architektur; sobald aber umgekehrt das Individuum dominiert, avanciert die Malerei zur vorherrschenden Kunst. Seine Dialektik der künstlerischen Formen stellt sich indes nicht dar wie bei Hegel, bei dem jeder neue Moment die vorherigen in sich aufnimmt und aufhebt, sondern eher wie bei Marx, der Kippmomente analysiert, Wertumkehrungen anprangert (die kritische Übergangsschwellen zu einer neuen Ordnung bewirken) und Krisenmomente herausarbeitet. Die Architektur entspricht dem organischen Zustand, in dem „die Menschen gemeinsam glauben", die Skulptur dem Zeitpunkt, zu dem sich das Individuum entwirft und der „Mensch aus der Menge tritt"[22]; daraufhin folgt der besonders kritische Zustand der Malerei, der mit der Portraitkunst von der zunehmenden Individualisierung kündet. Die Malerei ist zwar freier, doch dafür droht die Gruppe ihren Zusammenhalt zu verlieren: Der Zugewinn an Freiheit durch die mit der Malerei einhergehende Individualisierungsbewegung muss möglicherweise mit dem Zerfall der Gemeinschaft erkauft werden. So erklärt sich Faures Appell nach einer erneuerten Architektur und nach dem Kino, um die Spannung

seiner Epoche zwischen dem individuellen Freiheitsdrang und der Nostalgie der gemeinschaftlichen Werte auszugleichen.

Faures dezidierter Determinismus – der, wie wir später noch sehen werden, durch seinen mystisch-lyrischen Ansatz differenziert und abgefangen wird – geht mit einem gewissen Materialismus und Monismus einher: Materialismus oder „Matierismus" (*matiérisme*) nach einem Neologismus Faures, der auf seiner Suche nach Veranschaulichung ausdrücklich „nicht der Anziehungskraft des Sujets gehorchen will, um sich ausschließlich auf den Standpunkt der Technik" zu stellen, da ihn vor allem „die Gleichzeitigkeit im Rythmus der technischen […] sowie der gesellschaftlichen und psychologischen Entwicklung der Gefühle und Sitten" interessiert.[23] Und Monismus, weil die Verbundenheit der Formen und des Geistes deutlich gemacht werden soll: „Die scheinbare Dualität zwischen Materie und Geist betrifft [ihn] nie"[24], da er alle Präsentationen, die sie als gegensätzliche Pole darstellen, ablehnt. Vielmehr möchte er den „Widerhall […] der Materie, ihre Härte und den Widerstand, die sie dem Werkzeug und damit der Hand, also der Intelligenz, entgegensetzt", herausarbeiten.[25]

Auch wenn Freud nicht ausdrücklich erwähnt wird, möchte Faure darüber hinaus einen im künstlerischen Schaffen wirksamen psychologischen Determinismus[26] beleuchten, indem er die Bewegungen analysiert, die beispielsweise von der Liebe zum Verlust des Verliebtseins oder von einem aggressiven Trieb zum künstlerischen Schaffensprozess führen. Die Kunst wird, wie in Freuds Arbeiten über Leonardo da Vinci, zum Teil sehr ausdrücklich als Sublimierung verdrängter Triebe begriffen.

Faures Determinismus schließt indes ein pragmatisches Studium der Kunst unter utilitaristischen Gesichtspunkten nicht aus, um etwa die Gebrauchsarchitektur der Römer oder die französische Zivilarchitektur des 17. und 18. Jahrhunderts verstehen zu können.[27] Die Kunst ist eher eine „Art zu sprechen" und eine „Art zu handeln"[28] als ein unbewegliches Objekt, das man statisch und unbeteiligt betrachtet: Sie entsteht als Reaktion auf ein Milieu, entspricht dem jeweiligen Volk und antwortet zum Teil auf sehr gezielte Bedürfnisse. Es gibt keine Diskrepanz zwischen künstlerischem und technischem Objekt, zwischen Kunstwerk und ethnologischem Zeugnis – ein indirekter Querverweis auf die Zeitschrift *Documents*, für die Georges Bataille arbeiten sollte.

In der Tat hat Faure sich eine systematische und einende Darstellung vorgenommen, um einen Überblick über die allgemeine Entwicklung der Kunst und ihre Herausforderungen zu entwerfen. Seine Arbeit weist damit auf Henri Focillons 1943 erschienenes Buch *Vie des formes* voraus, insbesondere auf das Kapitel „Die Formen der Materie".[29] Faure will den Bruch zwischen Natur- und Kulturwissenschaften überwinden und die Methoden um zentrale Begriffe wie Metamorphose oder Transformation vereinheitlichen: „Jede Form, so abgeschlossen sie auch sein mag, kann […] in eine andere übergehen."[30] Die gegenwärtigen Forschungen, die den künstlerischen Ansatz in eine breitere Perspektive integrieren und das Verhältnis zwischen biologischen und künstlerischen Formen, zwischen Individuum und Umwelt oder zwischen Individuum und gesellschaftlicher Gruppe untersuchen, bilden

zum Teil einen Widerhall auf das, was seinerzeit bereits von Faure durchaus kühn, wenn auch nicht immer überzeugend, versucht worden war.

Faure begnügt sich jedoch nicht damit, wissenschaftliche Konzepte auf die Ästhetik zu übertragen. Es geht ihm außerdem darum, ausdrücklich ein mystisches und lyrisches Verständnis der Kunst zu befördern, die für ihn „Geheimnis" und „Wunder" bleibt. Der Moment, in dem sich ein bestimmtes Volk sein Milieu zu eigen macht, um ihm seine spezifische Prägung zu verleihen, lässt sich nie im Voraus bestimmen.[31] Faures Lyrismus ist stark von Nietzsche und Bergson geprägt, konzentriert sich also auf das Verhältnis der Formen zu bestimmten Kräften oder Energien. Es scheinen auch Parallelen zu Shaftesburys Ästhetik auf, die uns dialektisch zunächst von den einfachen Formen zu den dahinter wirksamen Kräften führt, und anschließend zu den reinen Formen, sobald die Intuition diese als Kräfte sichtbar macht.

Eine mystische und poetische Ästhetik

Faure übernimmt ein ganzes Vokabular von Nietzsche: keine geistigen Formen ohne Kräfte, die sie auf körperlicher Ebene unterschwellig speisen, keine Kunst ohne Lebensinstinkte, ohne Willen zur Macht, ohne Liebe. „Nichts vermag wohl die reine Kraft des Instinkts zu ersetzen, jenes unbestimmte Fieber, das beim Kontakt mit der wahrnehmbaren Welt aus dem ganzen Wesen aufsteigt und das rohe Bild ergreift, um es zu befruchten." Sobald sie seine Wurzeln spürt, „ist die Intelligenz die Blüte des Instinkts".[32] „Zuallererst zählt die Liebe"[33]: eine Art Liebe zur Tragik der Existenz, ein *amor fati*. Der Historiker muss zum Seismographen werden, die Spannungen zwischen aktiven und reaktiven Kräften deuten[34], um das Erhabene im Menschen zu bewundern, der imstande ist, seine Triebe zu zügeln, um sie besser zum Ausdruck zu bringen, und sowohl Dionysos als auch Apollo den entsprechenden Raum zu geben. Als wahrer Humanist betont Faure, der Mensch zaudere zwischen den beiden Perspektiven, ein „intelligentes Tier" zu werden oder aber ein „verworrener Gott" (*deus confusus*) zu bleiben. Er brauche „im höchsten Maße das eine wie das andere, aber nie ausschließlich."[35] Wir haben es hier also nicht mit der Logik eines „entweder … oder", sondern mit dem „sowohl … als auch" der italienischen Renaissance zu tun, die Aby Warburg gerade wegen ihrer irreduziblen Ambivalenz so liebte. Die Kunst ist im Leben verankert, als tragisches und nützliches Spiel.[36] Es gilt also, sich zunächst mit dem Stoffwechsel des Körpers zu befassen (Triebe, Instinkte, Nahrung, Umwelt etc.), um analysieren zu können, wie ein „bedeutender Stil" entsteht. Paradoxerweise ergibt sich dieser bisweilen aus Phasen produktiver Zersetzungen. Die schöpferische Kraft erreicht ihren Höhepunkt, wenn sich im Bewusstsein des Künstlers langsam herangereifte mit aufstrebenden neuen Werten verknüpfen, wenn also der Sinn des Tragischen erfasst wurde.[37] Faure verdankt seine Konzepte jedoch nicht nur Nietzsche, sondern auch Bergson, der zeitweise sein Lehrer war. Er übernimmt vor allem dessen vitalistische Metaphern, mit denen er hinter den zerstückelten Formen der Kunst die immer gleiche Lebenskraft und „schöpferische Energie"[38] zu finden versucht. Es gilt, einseitige Positionen

gegeneinander auszuspielen und zu zeigen, dass sie die falschen Probleme aufwerfen. Auch wenn es unzählige Formen gibt, ist das Leben doch „eins" und einigend. Obwohl es zahllose zeitliche Momente gibt, ist das sie verbindende Werden immer „eins". Und selbst wenn sich die Völker voneinander unterscheiden – der Mensch bleibt trotz allem „eins". Faure teilt mit Bergson diesen eher mystischen als religiösen Glauben an die Einheit des Lebens und seiner Kraft. Unser Zugang zum Leben hängt von seinen Formgebungen ab, denn alles, was Leben hat, hat auch Form[39], wie auch Georg Simmel schrieb; dennoch muss es uns gelingen, hinter den vielgestaltigen Formen die Einheit des dahinterstehenden kontinuierlichen Strömens aufzuspüren – ein fast Plotin'scher, allerdings wie bei Shaftesbury laizistischer Ansatz. Dauer und Plastizität der Formen müssen zusammen betrachtet werden. Die Kunst ist „ein vorübergehender und flüchtiger Ausdruck einer inneren, instabilen und dennoch kontinuierlichen Bewegung."[40] Faures Perspektive lässt uns die Dauer jener einzigen Lebenskraft und schöpferischen Energie jenseits der Zerstückelung in getrennte geschichtliche Momente erahnen. Man findet hier ein Echo auf Bergsons Hauptthesen zum Verhältnis zwischen Denken und schöpferischem Werden.

Faures poetischer Ansatz ist in einigen Punkten auch mit dem von Michel Leiris vergleichbar, der sich zur selben Zeit vor allem durch Reisen und Entdeckungen inspirieren ließ. Faures Texte über den Rhythmus in den Tänzen und der Kunst Afrikas ähneln denen, die Leiris nach seiner Expedition von Dakar nach Djibouti in *Phantom Afrika* (1934) verfassen sollte. Beide fordern ausdrücklich die Kraft eines poetischen Schreibens, um angemessen von der Ausdruckstärke der Kunst zeugen zu können. Die Kunst nämlich ist mindestens ebenso Ausdruck wie Darstellung. Leiris möchte die Kraft der Dogonrituale vermitteln, ihre Geheimsprache transponieren können, und auch Faure versucht, die Sprache der afrikanischen Masken wie verschlüsselte Äußerungen zu entziffern. Die Kunst ist „Übersetzung von Rhythmen".[41] Paradoxerweise wird dementsprechend der Lyrismus als wissenschaftliche Methode eingefordert: Es gilt ein „gesellschaftliches Gedicht"[42] zu schreiben, will man das „ästhetische Abenteuer" angemessen wiedergeben. Der Dichter ist als einziger dazu befähigt, einen Bezug zwischen den verschiedenen Entwicklungsschritten herzustellen[43] und die Choreographie des „unbeweglichen Formentanzes" zu entwerfen.[44] Wenn das Kunstwerk ein Drama ist[45], müssen Kunsthistoriker und -theoretiker gleichsam zu schwerelosen „Akrobaten" werden, die auf dem schmalen Grat zwischen dem Determinismus von Milieu und Kultur und tatsächlicher schöpferischer Freiheit balancieren. So erklärt sich auch der Appell an das Gefühl als Leitstern, auf das letztlich jede künstlerische Hervorbringung zurückgeht.[46] Und so erklären sich auch die vielen direkten Ansprachen des Lesers[47]: Die Kunsttheorie wird zu einem nicht enden wollenden Dialog zwischen einem mit „Liebe zu den Bildern" gesättigten „Ich"[48] und einem „Du", das aufgefordert ist, sein lustvolles Erleben der Kunstwerke zu teilen. Nur diese Theatralisierung kann zur letzten Anerkennung des Geheimnisses führen, mit dem uns die Werke konfrontieren.

Manche Passagen sind folglich von einem übersteigerten Rhythmus geprägt, mit dem es dem restlos in den Schreibprozess eintauchenden Faure immer wieder

gelingt, dem Sinn der für die Zwischenkriegszeit charakteristischen neuen Moderne auf die Spur zu kommen.

Der Sinn der Moderne

In deutlich radikaleren Texten stellt Faure Gleichungen zwischen Kunst und Gewalt, Kunst und Endlichkeit, Eros und Thanatos auf, bezeichnet die Kunst als grausam, und würdigt erstaunlicherweise genau diese Grausamkeit als schöpferische Quelle. Fast fühlt man sich an Bataille erinnert. Faure fragt sich hier zum Beispiel, ob der Höhepunkt der Kunst mit dem Höhepunkt der Gewalt zusammenfällt,[49] ob der Krieg neue Formen hervorbringt. Noch vor Malraux scheint Faure aus der Kunst wie aus der Liebe eine Art Anti-Schicksal zu machen, ein wirksames Gegengift gegen Gewalt und Endlichkeit.

Außerdem hinterfragt er das Verhältnis der Kunst zum Sakralen und zur Religion im etymologischen Sinne dessen, was die Menschen durch einen gemeinsamen Glauben „zurückbindet" (*re-ligare*). Welchen Ausweg gibt es, wenn Fetische und Götzenbilder aufgrund der zunehmenden Individualisierung der Gesellschaft ihre Aura verloren haben, sodass die gemeinsame Welt des Glaubens ins Abseits geriet? Wenn die Maschinisierung mit der Reproduzierbarkeit der Kunstwerke[50] eine Entzauberung der Kunst und der Welt bewirkt? Doch statt der Technophobie zu verfallen oder die Lage wie Oswald Spengler als „Untergang des Abendlandes" zu beschreiben, bewahrt sich Faure lieber einen Optimismus à la Nietzsche oder Marx. Seine Affinität für die Architektur Le Corbusiers, aber auch für das Medium Kino lassen ihn hoffen, dass das bevorstehende Jahrhundert einen neuen Gemeinschaftssinn zu entwickeln vermag. Faure betrachtet die Maschine letztlich als Geist. Es ist durchaus möglich, einen neuen Humanismus zu begründen und trotzdem die Maschinen zu verteidigen. Mit ihrem „stummen Flug der Riemen und Riemenscheiben, diesem Hin und Her der Kolben und Pleuel"[51] bieten sie ein ausgesprochen harmonisches Schauspiel. Mag die Kunst auch mit dem Sakralen abgeschlossen haben, sie verschreibt sich doch weiterhin der kontinuierlichen Schöpfung neuer Formen des Zusammenlebens. Das Kunstverständnis lässt sich in diesem Sinne auf alle Schöpfungen ausdehnen, die sich technologischer Fortschritte bedienen.

Faure hat einen Sinn für Intervalle, Abweichungen und Pausen. Auch für den Rhythmus, den er je nachdem beschleunigt oder verlangsamt. Er möchte die Sichtbarkeit der Bilder unterstreichen, die für sich sprechen, ohne dass die Sprache, die wir zu ihrer Vermittlung gebrauchen, sie ganz auszuschöpfen vermag. Faure leistet sich zeitliche Sprünge und folgt auch beim Aufzählen von Beispielen keinem chronologischen Prinzip. Er möchte eine Symphonie schaffen, die zur Revolution aufruft. Fast meint man Marx oder Simmel zu hören, da „das ganze Problem um den aus der gesellschaftlichen Form wachsenden Einzelnen kreist."[52] Durch provozierende Analogien und von den Titeln abweichende Bilder soll der Betrachter wachgerüttelt werden. Faure will mehr als eine bloße Ästhetisierung, bei der etwa Malraux später oft stehenbleiben sollte, er will in der Tiefe schürfen, seinen Leser in Bewegung bringen und an eine neue Welt heranführen, in der sich das von der Gruppe befreite Individuum in eine universelle Gemeinschaft eingebunden fühlen soll.

Aufgrund der universalisierenden Dimension seines Ansatzes führt Faure sich zu einer breitangelegten Anthropologie der Kunst berufen. Denn letztlich geht es ihm noch mehr um den Menschen als um die Kunst.

Risiken und Beiträge einer Anthropologie der Formen

Faure scheut sich nicht vor der ambitionierten Aufgabe einer vergleichenden Betrachtung verschiedener Weltsichten. Dabei stützt sich sein Vergleich auf die wichtige Voraussetzung, dass die Vorstellung eines Fortschrittes innerhalb der Kunst ausdrücklich zu verwerfen sei.[53] „Letztlich beschränkt sich der Fortschritt auf Unterschiede."[54] Erst mit *Rasse und Geschichte* von Claude Lévi-Strauss sollte Anfang der 1960er-Jahre wieder eine vergleichbare Toleranzerklärung zu vernehmen sein. Ein afrikanischer Fetisch kann „mehr Kunstwerk sein" als ein abendländisches Bildnis. Die Vorstellungen vom Schönen und Vollkommenen haben keine Gültigkeit mehr. Ein Flugzeugmodell kann eine stärkere visuelle Ausstrahlung haben als eine griechische Skulptur: Ja, Faure schließt sich sogar den Parolen der italienischen Futuristen an, denen ein mit hoher Geschwindigkeit dahinjagendes Automobil lieber ist als die Nike von Samothrake.

Trotz seiner für die damalige Zeit gewagten Idee von der Gleichberechtigung der Völker auf dem Gebiet der Kunst, ziehen sich andererseits auch rassistische Äußerungen und Pauschalurteile durch seinen Text. Es wäre unangemessen, sie einfach zu übergehen. Wenn die afrikanische Kunst gelobt wird, dann nur für ihren Rhythmus, ihre Ausdruckskraft und ihren tierhaften Aspekt: „Der zu ausgedehnte und ausdauernde Zufluss des schwarzen Bluts bewirkt einen permanenten Bruch des Gleichgewichts, dass der Mensch sich im Schlamm wälzt mit der Flamme im Herzen."[55] Entsetzt liest man seinen häufig wiederkehrenden Ausdruck vom „schwarzen Atavismus"[56], den er mit der Unterscheidung zwischen „der impulsiven Gewalt des Schwarzen" und „der großherzigen Ordnung des Weißen"[57] erklärt. Auch wenn die Rede auf die Semiten kommt, fallen rassistische Äußerungen: „Der semitische Bock wollte entmannt werden."[58] Fast wirkt es, als gehöre der Antisemitismus für ihn zum guten Ton. Es reicht jedoch nicht, bedauernd festzustellen, dass selbst die ersten ethnologischen Museen oft nur schlecht kaschierte Lobeshymnen auf den weißen Kolonialismus waren, oder dass sich seine Äußerungen nur unwesentlich von denen eines Maurice Barrès und weiter Teile der Bevölkerung im Zwischenkriegsfrankreich unterschieden. Darüber hinaus aber ist Faure auch derjenige, der „die Mischungen von Blut"[59] propagiert, auch wenn seine diesbezügliche Erklärung durchaus ambivalent ist: „Die von jenen Mischungen bewirkte biologische Tragödie mündet nicht nur in die *eine* Zivilisation, sondern in *alle* Zivilisationen"[60], – inwiefern nämlich beruht der irreduzible Unterschied zwischen den Zivilisationen auf einem biologischen Unterschied? Die Genetik sollte bekanntlich, allerdings erst Jahre später, diese Annahme widerlegen.

Da die Kunst für Élie Faure „die Blüte des Gesellschaftsbaumes" ist, verlangt das Theoretisieren über sie auch ein entsprechendes gesellschaftliches und politisches Engagement. Seine Überlegungen zum Individuum gehen von einem Paradox aus: Je mehr der Individualismus zunimmt, desto kleiner wird das Individuum.

Stehen diese Prämissen einer allgemeinen Komparatistik, die in eine noch tastende Anthropologie der Formen münden, in einem besseren Licht da, wenn man sie mit den Anfängen des von Claude Lévi-Strauss eingeführten Strukturalismus vergleicht? Wie er, scheint auch Faure die diachrone und die synchrone Achse gleichzeitig berücksichtigen zu wollen. Davon zeugen allein seine Illustrationen, etwa wenn er, ausgehend von der Analyse der Entwicklung der klassischen griechischen Plastik, eine strukturelle Invariante herausarbeitet, die es ihm mithilfe einer strukturellen Homologie erlaubt, anschließend die Entwicklung der sehr viel späteren französischen Plastik zu erklären.[61] Er fasst die zu Serien angeordneten Werke zu einer einzigen, durch strukturelle Homologien verknüpften Entwicklungsgruppe zusammen. Der Begriff „Struktur" kehrt, wie in der folgenden Passage, häufig wieder: „So stirbt die Skulptur, sobald sie ihre Funktion hinter sich lassen will, die darin besteht, die Struktur des Objekts zu bestimmen, so wie es die Funktion der Architektur ist, die Struktur der Gesellschaft zu bestimmen, die der Malerei, die Struktur des Individuums, und so wie die Musik den Übergang vom Individuum zur Gesellschaft vollziehen soll."[62] Wie bei Ernst Cassirer – der Vetter des Berliner Verlegers Bruno Cassirer, von dem Faure seine Illustrationen übernimmt –, erscheint die Kunst als symbolische Sprache. Ihre Besonderheit kann nur durch ein Kombinationsspiel zutage treten, in einem kontrapunktischen Verhältnis zu anderen symbolischen Formen oder anderen großen Strukturfamilien, um mit Lévi-Strauss zu sprechen. Nur in die gesamte Kultur eingebettet, tritt die Funktion der Kunst deutlich hervor. Wie für Cassirer kann für Faure der Mythos, die Ursprache der Kultur, symbolisch werden[63], so wie auch die Mathematik eine symbolische Sprache darstellt. Immerhin war der zweite Band von Ernst Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* (*Das mythische Denken*) 1925 im Verlag seines Vetters Bruno erschienen, was Faure vermutlich nicht verborgen geblieben war, obwohl er es nicht ausdrücklich erwähnt.

Das Ziel besteht also nicht darin, eine Autonomie der Kunst anzustreben. Das Individuum bezieht sich in seinem Handeln auf ein Milieu, eine gesellschaftliche Gruppe, auf den Zustand von Wissenschaft und Technik, aber auch auf das Stadium des mythischen und religiösen Denkens. Faure unterscheidet sich in seinem Ansatz insofern von Malraux[64], als er nach der Tiefe der kulturellen Verankerung sucht, statt eine ästhetisierende, rein formal bleibende Auffassung zu vertreten. Die Kunst will wie eine Spur unbewusster Phänomene entschlüsselt werden, während der Geist letztlich nur eine regulierende Funktion hat.[65] Wie bei Cassirer und Lévi-Strauss ist die Kunst demnach neben Mythos oder Wissenschaft eine eigenständige symbolische Form.

Ähnlich wie andere Autoren, so etwa Michel Leiris, leitet Faure eine anthropologische Wende in der Kunstgeschichte und -theorie ein, indem er Ausdrucksmittel wie Tanz oder Kino als wichtige, das Verhältnis vom Individuum zur Gemeinschaft strukturierende Rituale hervorhebt. Dabei bezieht er biologische, physiologische, gesellschaftliche, politische und kulturelle Überlegungen mit ein. Die politische Herausforderung einer solchen Anthropologie ist offenkundig, geht es doch, wie

später bei Lévi-Strauss, um die Verbreitung eines erweiterten Humanismus. Es gilt, die Würde der Herkunft zu betonen, den Sinn der archaischen und primitiven Phasen der Kunst zu ergründen. Nur über die menschliche Materie und die universelle Materie gelingt uns auch der Zugang zum universellen Geist. Das Kapitel „Die Suche nach dem Absoluten" sollte im ersten Band ursprünglich „Der Mensch" heißen. Wie Marx, stellt auch Faure den Hegel'schen Idealismus vom Kopf auf die Füße. Wenn Faure sich darum bemüht, eine universelle Form und einen universellen Symbolismus herauszuarbeiten, dann nicht, um wie Hegel das Individuum letztlich der gesellschaftlichen Gruppe und schließlich dem Geist Gottes zu unterstellen. Er will im Gegenteil zeigen, wie der Mensch sich in einer Art Drama, das jedoch nichts von einer fatalistischen Tragödie hat, von der Gruppe emanzipiert, sich durch einen übersteigerten Individualismus abhandenkommt und dann im Rahmen einer Gemeinschaft, die der langsam entwickelten individuellen Schöpfungskraft nicht im Wege steht, wieder zu sich findet.

1 Élie Faure, *Histoire de l'art – L'esprit des formes*, Band 1, Text und kritischer Apparat hg. von Martine Courtois, Paris: Gallimard, 1991, S. 19. Alle Zitate Élie Faures und anderer Autoren wurden in diesem Text von Nicola Denis in das Deutsche übersetzt.
2 Élie Faure, *Histoire de l'art – L'esprit des formes*, Band 2, Text und kritischer Apparat hg. von Martine Courtois, Paris: Gallimard, 1991, S. 285.
3 Faures *Histoire de l'art* besteht zunächst aus 4 Bänden und wird 1921 als abgeschlossen angekündigt: *L'art antique* (1909), *L'art médiéval* (1911), *L'art renaissant* (1914), *L'art moderne* (1921). Die 1925 entstandene Idee eines zusätzlichen Bandes geht ursprünglich auf den amerikanischen Verleger zurück; Faure sollte im Folgenden darauf bestehen, dass der Band zur Ästhetik in sämtliche Neuausgaben seines Werks aufgenommen wurde.
4 Faure, *L'esprit des formes*, Band 1, op. cit., S. 16.
5 Ibid., S. 54 : „Es scheint, als riefen Gestik und Grimassen des Götzenbildes nach seiner verlorenen Einheit. Es ist im Übrigen kein Götzenbild mehr, sondern eine Basarware."
6 1926 schrieb Élie Faure einen Text mit dem Titel „Die Mischlinge sind wir". Dort proklamiert er, dass es vermutlich nirgends auf der Welt noch ein „reinrassiges" Wesen gebe, falls dieses Wort überhaupt noch einen Sinn transportiert (vgl. dazu Martine Courtois in ihrem gut dokumentierten Apparat: Faure, *L'esprit des formes*, Band 1, op. cit., S. 418).
7 Faure, *L'esprit des formes*, Band 2, op. cit., S. 114.
8 Ibid., S. 197.
9 Ibid., S. 114.
10 Ibid., Kapitel „Poésie de la connaissance", S. 9–39.
11 Élie Faure, „L'art et la science", *Formes et forces*, in: Œuvres complètes, Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1964, Band 3, S. 915, zitiert und kommentiert von M. Courtois im Apparat zu Band 2 von *L'esprit des formes*, S. 312.
12 Faure, *L'esprit des formes*, Band 1, op. cit., S. 205.
13 Ibid., S. 26.
14 Ibid., S. 59.
15 Faure, *L'esprit des formes*, Band 2, op. cit., S. 314.
16 Ibid., S. 34–35.
17 Ibid., S. 110.
18 Ibid., S. 108 und S. 110.
19 Ibid., S. 106.
20 Ibid., S. 20.
21 Faure, *L'esprit des formes*, Band 1, op. cit., S. 172–173.
22 Ibid., S. 67–74.
23 Ibid., S. 55 (Anm.).

[24] Faure, *L'esprit des formes*, Band 2, op. cit., S. 43.
[25] Ibid., S. 45.
[26] Faure, L'esprit des formes, Band 1, op. cit., S. 62.
[27] Ibid., S. 87.
[28] Ibid., S. 201.
[29] Diese Ähnlichkeit analysiert Martine Courtois in Band 2 von *L'esprit des formes*, op. cit., S. 347.
[30] Faure, *L'esprit des formes*, Band 1, op. cit., S. 258.
[31] Ibid., S. 205.
[32] Ibid., S. 290.
[33] Ibid.
[34] Faure, *L'esprit des formes*, Band 2, op. cit., S. 273: „[…] die Kunst, die sich aus den Leidenschaften speist, um sie in aller Lebendigkeit der Harmonie ihrer Substanz einzugliedern, bedingt die Tragödie."
[35] Faure, *L'esprit des formes*, Band 1, op. cit., S. 267.
[36] Faure, *L'esprit des formes*, Band 2, op. cit., S. 294: „[…] die Kunst, deren Bühne die Liebe zum Leben und der Instinkt seiner Eitelkeit ist, ist zugleich das tragischste und das nützlichste unserer Spiele."
[37] Faure, *L'esprit des formes*, Band 1, op. cit., S. 123.
[38] Faure, *L'esprit des formes*, Band 2, op. cit., S. 305.
[39] Faure, *L'esprit des formes*, Band 1, op. cit., S. 177.
[40] Faure, *L'esprit des formes*, Band 2, op. cit., S. 29.
[41] Faure, *L'esprit des formes*, Band 1, op. cit., S. 152.
[42] Ibid., S. 259.
[43] Ibid., S. 309.
[44] Ibid., S. 29.
[45] Ibid., S. 230.
[46] Faure, *L'esprit des formes*, Band 2, op. cit., S. 140.
[47] Faure, *L'esprit des formes*, Band 1, op. cit., S. 151.
[48] Ibid., S. 140.
[49] Faure, *L'esprit des formes*, Band 2, op. cit., S. 277.
[50] Faure, *L'esprit des formes*, Band 1, op. cit., S. 54.
[51] Faure, *L'esprit des formes*, Band 2, op. cit., S. 291.
[52] Faure, *L'esprit des formes*, Band 1, op. cit., S. 108.
[53] Faure, *L'esprit des formes*, Band 2, op. cit., S. 271.
[54] Ibid.
[55] Faure, *L'esprit des formes*, Band 1, op. cit., S. 137.
[56] Ibid., S. 140.
[57] Ibid, S. 208.
[58] Ibid., S. 260.
[59] Ibid., S. 206.
[60] Ibid.
[61] Ibid., S. 58.
[62] Faure, *L'esprit des formes*, Band 2, op. cit., S. 77.
[63] Faure, *L'esprit des formes*, Band 1, op. cit., S. 41: „Der Mythos ist noch so gut wie intakt, aber sein symbolischer Sinn rührt an die Wipfel des Geistes."
[64] Für einen Vergleich zwischen Faure und Malraux siehe die aufschlussreichen Erläuterungen von Martine Courtois in ihrem Apparat zu: Faure, *L'esprit des formes*, Band 2, op. cit., S. 468.
[65] Faure, *L'esprit des formes*, Band 1, op. cit., S. 27.

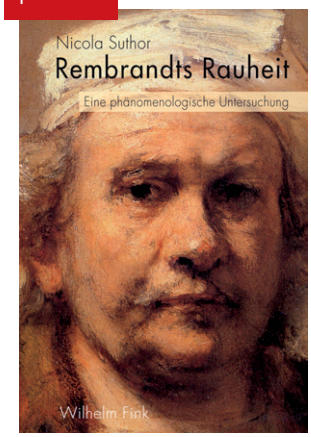
Chapitre / Kapitel III

Lectures croisées de l'actualité – recensions françaises et allemandes / Aktuelle deutsch-französische Lektüre und Rezensionen

S. 102

Xavier d'Hérouville,
Les Ménines ou l'art conceptuel de Diego Vélasquez,
Paris: L'Harmattan, 2015,
132 Seiten

p. 106



Nicola Suthor,
Rembrandts Rauheit.
Eine phänomenologische Untersuchung,
Paderborn : Wilhelm Fink, 2014,
220 pages

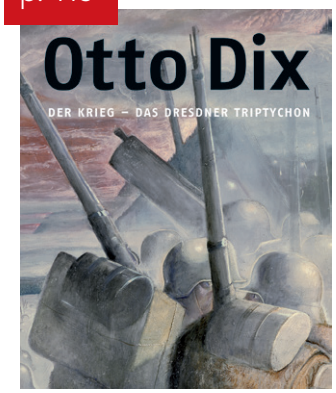
p. 106

Jürgen Müller,
Der sokratische Künstler. Studien zu Rembrandts Nachtwache,
Leiden : Brill, 2015,
330 pages

S. 110

Nathalie Coutelet und Isabelle Moindrot (Hg.),
L'altérité en spectacle 1789–1918
Rennes: PUR, 2015,
370 Seiten

p. 113

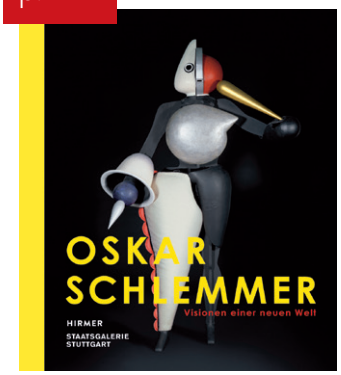


Otto Dix. Der Krieg – Das Dresdner Triptychon,
Cat. exp. : Staatliche Kunstsammlungen Dresde,
Dresde : Sandstein, 2014,
288 pages

p. 117

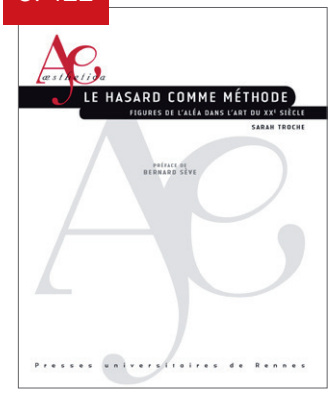
Eva Streit,
Die Itten-Schule Berlin. Geschichte und Dokumente einer privaten Kunstschule neben dem Bauhaus Berlin :
Gebr. Mann Verlag, 2015,
336 pages

p. 117



Ina Conzen (dir.),
Oskar Schlemmer. Visions of a New World
cat. exp., Staatsgalerie Stuttgart
Munich : Hirmer Verlag, 2015,
300 pages

S. 122



Sarah Troche,
Le hasard comme méthode. Figures de l'aléa dans l'art du XXe siècle,
Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015,
386 Seiten

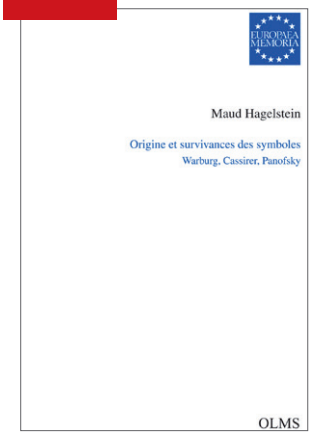
S. 125

Miguel Egaña und Olivier Schefer (Hg.), *Esthétique des ruines. Poïétique de la destruction*, Rennes: PUR, 2015, 158 Seiten

p. 128

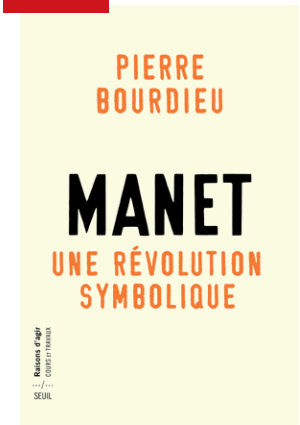
Erwin Panofsky, *Die Gestaltungsprincipien Michelangelos, besonders in ihrem Verhältnis zu denen Raffaels*, Gerda Panofsky (éd.), Berlin : De Gruyter, 2014, 636 pages

S. 135



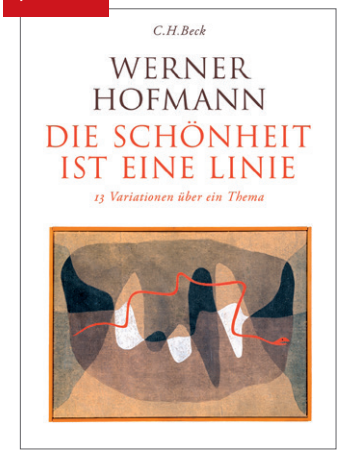
Maud Hagelstein, *Origine et survivance des symboles. Warburg, Cassirer, Panofsky*, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2014 (= *Europaea Memoria. Studien und Texte zur Geschichte der europäischen Ideen*, Reihe 1: Studien, Bd. 107), 267 Seiten

S. 139



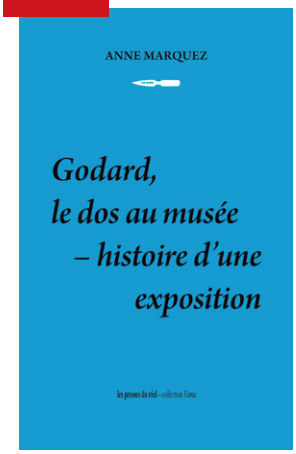
Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique*, éd. par Pascale Casanova, Patrick Champagne et al., Paris: Editions du Seuil, 2013, 781 Seiten

p. 142



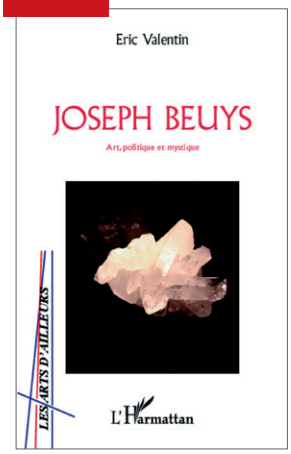
Werner Hofmann, *Die Schönheit ist eine Linie. 13 Variationen über ein Thema*, Munich : C.H. Beck, 2014, 223 pages

S. 146



Anne Marquez, *Godard, le dos au musée – Histoire d'une exposition*, Paris: Les Presses du Réel, 2014, 399 Seiten

S. 153



Eric Valentin, *Joseph Beuys. Art, politique et mystique*, Paris: L'Harmattan, 2014, 242 Seiten

S. 156

Ulf Wuggenig et Heike Munder, *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst*, Vienne : JRP Ringier Kunstverlag, 2012, 424 pages

Xavier d'Hérouville
Les Ménines ou l'art conceptuel de Diego Vélasquez

Wolfram Bergande

Paris: L'Harmattan, 2015, 132 Seiten

Anfang April 1966 erscheint Michel Foucaults *Les mots et les choses* (dt. *Die Ordnung der Dinge*). Das Buch beginnt bekanntlich emblematisch, mit einer Interpretation des Gemäldes *Las meninas* (1656, *Die Hoffräulein*) des spanischen Barockmalers Diego de Velázquez. Nur einen Monat später, im Mai desselben Jahres, greift Jacques Lacan die Deutung Foucaults während dreier Sitzungen seines Seminars *L'objet de la psychanalyse* auf und entwickelt eigene Deutungsansätze dazu. In der zweiten dieser Sitzungen, am 18. Mai, ist Foucault als Gast persönlich anwesend. Weil die Stenotypie dieses Seminars (mit der laufenden Nummer XIII) bislang nicht editiert und verlegt wurde, sondern außer beim Lacan-Archiv Bregenz nur auf diversen Sites im Internet zu haben ist, bietet es sich an, Foucaults und Lacans Zusammentreffen näher zu beleuchten und ihre Deutungen daraufhin zu vergleichen, ob sich aus ihnen neue Perspektiven auf eines der meistdiskutierten Bilder der abendländischen Kunstgeschichte gewinnen lassen.

Die vorliegende essayistische Monographie *Les Ménines ou l'art conceptuel de Diego Vélasquez* unternimmt einen solchen Vergleich, greift dabei aber nicht nur viel zu kurz, sondern auch daneben. Das liegt hauptsächlich daran, dass die inzwischen jahrhundertelange Rezeptionsgeschichte des Bildes, die Dutzende von kunsthistorischen und philosophischen Einzelstudien (auch in französischer Sprache) umfasst, nahezu vollständig unerwähnt bleibt (vergleiche dazu die Übersichtsbibliographien von Greub und Kesser).[1] Um nur wenige Beispiele zu nennen: Für die moderne deutschsprachige Rezeption wäre bei dem Philosophen und Kunsthistoriker Carl Justi zu beginnen, der bereits 1888 Grundlegendes zur Interpretation des Bildes beigetragen hat; 1935 schreibt der russische Kunsthistoriker Michail Alpatow über das Bild; Anfang der 1980er Jahre entsteht eine Kontroverse zwischen den US-Amerikanischen Philosophen John Searle, Ted Cohen und Joel Snyder in der Zeitschrift *Critical Inquiry*. Wenn es auf den 119 Seiten des kurzen Essays von Xavier d'Hérouville wirklich – wie der Titel verheißt – um eine Art konzeptuelle Kunst in Velázquez' *Las meninas* gehen sollte, dann wären die Beiträge dieser Autoren und sehr vieler anderer mehr zu berücksichtigen, zum Beispiel die von Svetlana Alpers, Leo Steinberg, Viktor Stoichita oder Leonhard Schmeiser, sowie, was Lacans Deutung von *Las meninas* betrifft, eine Studie des Rezensenten.[2] Doch die – unvollständige und

fehlerhafte – Bibliographie nennt außer den beiden genannten Primärtexten von Foucault beziehungsweise Lacan nur einen weiteren Titel.

Und tatsächlich geht es in dem Text hauptsächlich darum, den Deutungsansatz Lacans nachzuzeichnen und neu zu denken, ihn „in einem neuen Licht erscheinen zu lassen", was, wie versichert wird, auf „visionäre" Weise gelungen sei (S. 80).[3] Dazu phantasiert sich der Autor – der 1966 in den Seminarsitzungen aufgrund seines Alters nicht dabei gewesen sein kann – in die fiktive Position eines damaligen Seminarteilnehmers und kommentiert die überlieferten Redebeiträge aus den drei Seminarsitzungen seitenlang mit den fiktiven Bemerkungen, Gedanken und Aufzeichnungen eines solchen Teilnehmers. Der gewollt literarische Charakter des Ganzen wird dadurch unterstrichen, dass der Text wie eine Theaterinszenierung in drei Akte gegliedert ist. Dabei karikiert der Autor wiederholt und zunehmend polemisch Form und Inhalt von Lacans Vortrag in den drei genannten Sitzungen, insbesondere Lacans Vergleich zwischen *Las meninas* und einem Bild von Balthus in der Sitzung vom 18. Mai – obwohl er sich selbst im Weiteren von der Parallele zu Balthus' Werk leiten lässt (S. 83–85). Dass der Autor zwischendurch auch seinen eigenen Gedankenansatz karikiert, indem er ihn mit einem willkürlichen Theorie-Cocktail vergleicht (S. 78), macht die Sache nicht besser, genauso wie der durchgängige Verzicht auf wissenschaftliche *basics* wie Quellenverweise bei wörtlichen Zitaten. Streckenweise könnte der Text wenigstens als Lacan-Satire unterhaltsam sein, wenn er nicht immer wieder in Flapsigkeit, Häme und wildes Psychoanalysieren abrutschen würde – und wenn er sich nicht durch einen groben Schnitzer selbst kompromittieren würde. Den Titel des Balthus-Bildes, das Lacan in der Sitzung vom 18. Mai zeigen lässt und bespricht, nennt Lacan nämlich nicht ausdrücklich. Folglich taucht der Titel auch nicht in der Stenotypie dieser Sitzung auf. In der Sekundärliteratur[4] ist man sich nichtsdestotrotz einig, dass es sich um *La rue* (1933) handelt, bei dem der Künstler 1957 auf besonderen Wunsch des Käufers James Thrall Soby die Hand einer männlichen Figur „retuschierte",[5] eine Hand nämlich, die einer Mädchenfigur in den Schambereich greift.[6] Es ist zweifellos diese Retusche einer wohl als zu obszön empfundenen Geste aus *La rue*, die Lacan anspricht, wenn er ganz am Ende der Sitzung vom 18. Mai bemerkt: „Hier, in diesem Bild, wird ein bisschen gekitzelt, und diese Hand wurde zur Beruhigung des aktuellen Eigentümers vom Schöpfer leicht hochgesetzt." („Ici, dans ce tableau-là, ça se chatouille un peu et cette main, pour la tranquillité du propriétaire actuel a été légèrement remontée par l'auteur").[7] Darüber scheint d'Hérouville nicht informiert zu sein. Jedenfalls identifiziert er das fragliche Balthus-Bild umstandslos als *La leçon de guitare* (1934) (S. 80) – mit der Folge, dass alles, was er dazu schreibt, blanker Unfug wird.

Beiträge des Autors zur *Las meninas*-Rezeption gibt es eigentlich nur drei beziehungsweise zweieinhalb: Erstens die Behauptung, dass die gemeinhin als Nicolasito Pertusato identifizierte Figur in *Las meninas* den 1646 verstorbenen Sohn des Königspaares, Baltasar Carlos, darstelle (S. 116), was aber nicht weiter ausgeführt geschweige denn begründet wird, genauso wenig wie die weitere Behauptung, dass der in der Sekundärliteratur nicht näher identifizierte *guardadamas* im rechten

Mittelgrund des Bildes Velázquez inkognito sei (S. 111); drittens die Wiederaufnahme einer aus der Literatur altbekannten These, nämlich dass *Las meninas* mithilfe eines großen halbdurchlässigen Einwegspiegels aus der Position des Betrachters gemalt worden sei: Velázquez öffne dann in der Position des *aposentador* im Bildhintergrund gleichsam den Vorhang vor dem Spiegelbild des Königspaars im kleinen Spiegel an der Hinterwand des dargestellten Raumes. Damit offenbare er uns, dass es dieses Königspaar sei, das hinter dem Einwegspiegel stehe (S. 96, S. 104ff.). Der konzeptuelle Gehalt des Bildes sei damit das (Privileg des) „sehen ohne gesehen zu werden" („voir sans être vu"), das nur „Gottvater" („Dieu le père", S. 100) zukomme, im Fall von *Las meninas* aber eben indirekt auch dem König und damit ebenso dem Betrachter auf der Position des Königs. Diese Deutung bietet nun aber nichts wesentlich Neues. Aus Lacan'scher Sicht ist sie zurückzuweisen, weil sie zur illusorischen Identifizierung mit dem garantierenden Blick eines vermeintlich real existierenden großen Anderen einlädt. Sie kann sich also nicht auf Lacan stützen, eher vielleicht noch auf Foucault. Ob sie Velázquez gerecht wird, ist mehr als zweifelhaft. Denn mit Hegel ist dagegen zu halten, dass das *sujet* des Bildes nicht die Körper(spiegel)bilder imaginärer oder historischer Betrachter (wie zum Beispiel die des Königpaares) im Blickfeld Gottes sind. *Sujet* ist vielmehr das Selbstbewusstsein von uns Betrachtern als solches, das heißt Selbstbewusstsein als quasi-absolute Struktur, die beim Durchgang durch die Perspektivenlogik des Bildes zu der ihr eigenen Reflexivität findet: „Es zeigt sich, dass hinter dem sogenannten Vorhange, welcher das Innere verdecken soll, nichts zu sehen ist, wenn wir nicht selbst dahintergehen, ebensosehr damit gesehen werde, als daß etwas dahinter sey, das gesehen werden kann."[8]

So geht der Erkenntniswert dieses schlecht gearbeiteten Capriccios gegen Null. Was Lacans Aussagen zu *Las meninas* betrifft, wird dem interessierten Leser empfohlen, die Seminarsitzungen vom 11., 18. und 25. Mai 1966 selbst im Original nachzulesen,[9] auch weil die Redebeiträge einzelner Seminarteilnehmer – z. B. Xavier Audouard und André Green – aufschlussreich sind. Der Verlag hat sich und uns mit der Veröffentlichung dieser offensichtlich kaum lektorierten Monographie, von der ohnehin ein Volltext-PDF (unter Pseudonym und anderem Verlagsnamen) kostenlos im Internet abrufbar ist,[10] keinen Gefallen getan.

1 Thierry Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen,* Köln: Reimer, 2001; Carolin Kesser, *Las Meninas von Velázquez: eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte,* Köln: Reimer, 1994.

2 Wolfram Bergande, „Das Bild als Selbstbewusstsein. Bildlichkeit und Subjektivität nach Hegel und Lacan am Beispiel von Diego de Velázquez' *Las meninas*", in: Karin Nitzschmann und Philipp Soldt (Hg.), *Die Arbeit der Bilder,* Gießen: Psychosozial-Verlag, 2009, S. 155–181. Im Internet: https://www.academia.edu/9573199/Das_Bild_als_Selbstbewusstsein [letzter Zugriff: 18.05.2016].

3 Übersetzung W.B.

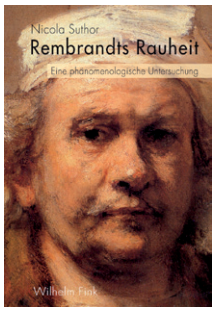
4 Vgl. z.B. Guy Casadamont, „Allouch pas sans Foucault", in: *Quid pro quo*, Februar 2008, Nr. 3, S. 3–18, hier: S. 4. Im Internet abrufbar unter folgender Webadresse: http://www.epel-edition.com/epuises/QPQ3.pdf [letzter Zugriff: 18.05.2016]. Vgl. auch Tom Brockelman, *The other side of the canvas,* Abschnitt 6. Im Internet abrufbar unter: http://tombrockelman.com/2014/02/16/the-other-side-of-the-canvas-6/ [letzter Zugriff: 18.05.2016].

[5] Jean Clair und Virginie Monnier, *Balthus: catalogue raisonné de l'œuvre complet*, Paris: Gallimard, 1999, S. 122 (Übersetzung W.B.).
[6] Vgl. ibid. für Abbildungen der ursprünglichen und der retuschierten Version von *La rue*.
[7] Jacques Lacan, „Sitzung vom 18.05.66", in: id., *Le séminaire livre XIII: L'objet de la psychanalyse*, Bregenz: Lacan-Archiv, S. 624 (Übersetzung W.B.).
[8] G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Bamberg: Goebhardt, 1807, S. 100.
[9] Siehe die Versionen des *Seminars XIII* unter folgenden Webadressen:
http://www.ecole-lacanienne.net/fr/p/lacan/m/nouvelles/paris-7/stenotypies-version-j-l-seminaire-xiii-l-objet-de-la-psychanalyse-1965-1966-82 [letzter Zugriff: 18.05.2016];
http://www.valas.fr/IMG/pdf/s13_objet.pdf [letzter Zugriff: 18.05.2016].
[10] Siehe folgende Webadresse: http://psychaanalyse.com/pdf/LES_MENIMES.pdf [letzter Zugriff: 18.05.2016].

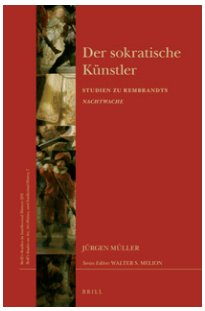
Nicola Suthor
Rembrandts Rauheit. Eine phänomenologische Untersuchung

Jürgen Müller
Der sokratische Künstler. Studien zu Rembrandts Nachtwache

Anne Chalard-Fillaudeau



Paderborn : Wilhelm Fink, 2014, 220 pages



Leiden : Brill, 2015, 330 pages

À l'irréductible pinceau de Rembrandt répond une littérature intarissable qui ne cesse d'interroger l'énigme du créateur hollandais et de ses œuvres – des œuvres si pénétrantes, si captivantes… et toujours si « présentes » près de 350 ans après sa mort. Les deux ouvrages ici recensés, dont on peut ainsi traduire les titres : *La rugosité de Rembrandt. Une étude phénoménologique* de Nicola Suthor et *L'Artiste socratique. Études relatives à « La Ronde de nuit » de Rembrandt* de Jürgen Müller, en témoignent précisément et participent du questionnement philosophique et esthétique autour de cette « présence ». Présence ou force d'évidence d'un côté, présence ou appel en force de l'autre. Pour l'une, Nicola Suthor, cette sollicitation du spectateur se joue sur la palette des couleurs et la consistance des pigments qui sous-tendent la représentation et l'élucidation de notre monde intime. Pour l'autre, Jürgen Müller, la sollicitation du spectateur implique le décalage ironique qui agace et provoque. Mais tous deux ont en commun d'examiner cette rhétorique éloquente de la suggestion, voire de l'insinuation (rhétorique des couleurs et rhétorique de l'ironie) qui tranche sur les attendus artistiques de l'époque et s'affranchit du classicisme avec impertinence.

Ainsi, tous deux commencent par mettre en exergue l'iconoclasme décomplexé de l'artiste et chef d'atelier : Suthor le présente comme un franc-tireur qui fait fi des exigences du client et du moment artistique ; Müller comme un anticlassique qui puise dans le répertoire classique pour détourner, distordre, dévoyer. Tous deux s'appuient en l'espèce sur la littérature secondaire et sur ce que les spécialistes de Rembrandt ont pu mettre au jour en dépit de la rareté des documents contemporains.

Toutefois, Müller, en historien de l'art averti, va plus avant dans l'état des lieux de la recherche et consacre près de cinquante pages à la réception de Rembrandt qui l'a en grande partie revêtu d'oripeaux mythiques (l'artiste génial et méconnu, précurseur et sous-estimé) et largement héroïques (le porte-parole des petites gens, le républicain d'avant l'heure, le prophète de la couleur, le révolutionnaire du siècle d'Or, etc.). Il entend, de fait, opposer au pathos des interprétations dix-neuviémistes le scalpel de l'ironie anticlassique (il vise ici le pathos du romantisme, mais aussi celui du discours de réhabilitation). Ce premier chapitre est tout à fait exhaustif, étoffé par de nombreux exemples représentatifs qui chacun constituent une facette de la construction du mythe Rembrandt dont la résonnance symbolique est différente d'une aire culturelle à l'autre : Pays-Bas, Allemagne, France. Il est donc très intéressant pour qui souhaite appréhender, du double point de vue de l'histoire des idées et de l'histoire culturelle, l'évolution de la figure de Rembrandt du XVIIe siècle au XIXe siècle. Ce chapitre sert par ailleurs de tremplin à Jürgen Müller : ayant pointé la récupération nationale et surtout nationaliste de l'artiste hollandais (qui était de taille à « toiser » le Rubens de la Flandre) et de son œuvre la *Ronde de nuit*, il enchaîne sur une analyse iconographique de cette même œuvre au prisme de l'ironie, tout en appliquant le procédé à une sélection d'autres œuvres de Rembrandt. Cela lui permet de montrer, non seulement que l'ironie imprègne l'œuvre de l'artiste, mais qu'elle signale une connaissance approfondie des règles de l'art classique et du patrimoine artistique dès lors qu'il s'agit de calquer certains contenus et procédés artistiques pour les détourner et qu'il s'agit ainsi de jouer sur l'horizon d'attente du spectateur pour lui ouvrir des perspectives visuelles et intellectuelles inédites. Müller s'inscrit donc en faux contre le cliché de l'artiste inculte et rétif, s'abandonnant aux seuls caprices de son inspiration, et mène sa réfutation d'une main de maître (et, sans conteste, d'expert en études rembranesques) : non seulement il prend soin d'analyser l'ensemble et le détail, le principal et l'accessoire, le dessin et la couleur, le clair et l'obscur, et ce faisant révèle l'écart entre la première impression et l'interprétation de fond, mais il prend également soin de convoquer d'autres interprétations proposées par différents spécialistes au cours des siècles. Sur cette toile de fond qui favorise la mise en perspective, il met en évidence qu'il existe bien chez Rembrandt une rhétorique chrétienne, une poétique de l'image christique qui repose sur le jeu concerté du clair et de l'obscur et sur un décalage par rapport aux représentations convenues (les gestes entre les personnages, la façon dont ils se regardent, etc.) : ce qu'il appelle un « *Ars humilis* ». Puis il aborde l'ironie qui sape le rapport conventionnel aux sources antiques et italiennes et signe un refus de l'imitation. Là encore, la démonstration privilégie les mises en perspective multiples – par rapport à d'autres interprétations concurrentes ; par rapport aux mythes de l'artiste ; par rapport aux pairs, qu'ils soient des inspirateurs ou des repoussoirs (Gerrit van Honthorst, le Caravage, Raphael, Rubens, etc.) – et retrace ce faisant la manière dont Rembrandt élabore et appose-impose cette rhétorique de l'ironie au cours de sa carrière. Une rhétorique qui sollicite le spectateur, tenu de faire le départ entre ce que la lumière éclaire et semble dévoiler, et ce que l'ombre dissimule et révèle au regard scrutateur. L'œuvre recèle dès lors plusieurs strates interprétatives qui permettent d'instaurer subtilement le comique et la critique.

On retrouve chez Nicola Suthor une même ambition de projeter un nouvel éclairage sur l'œuvre rembranesque et de fournir une grille de lecture qui ne ravale pas Rembrandt à la seule originalité débridée. À la différence de Jürgen Müller, elle s'inscrit dans un cadre phénoménologique avec, entre autres références privilégiées, l'essai *Le langage indirect et les voix du silence* (1952) de Merleau-Ponty, et s'intéresse en particulier à la rhétorique des pigments en tant qu'elle subvertit les codes du langage classique. Elle entend montrer comment Rembrandt parvient, en dépit ou précisément grâce au moyen de la rugosité du matériau, de la forme et de la couleur à prendre en écharpe le spectateur, l'œuvre alliant *Rauheit** et sublime telle un Janus. Elle établit que ces éléments rugueux sont une forme d'horizon ou d'espace vide (vide de signification immédiate) qui instaure potentiellement l'évidence, qui permet à la perception de muter en processus de connaissance et qui offre au spectateur de discerner et d'appréhender le sens au-delà du visible. Le sens n'est pas délivré d'emblée, mais en voie d'élaboration dans les interstices, et surtout dans les blocs de pâte et de couleur. Autres modalités, le clair et l'obscur sont aussi disposés de façon intentionnelle afin de produire un effet de signification et peuvent être regardés comme les outils d'un véritable *logos* rembranesque. Nicola Suthor prend soin de fonder théoriquement sa démarche en convoquant Samuel van Hoogstraten, un contemporain de Rembrandt, qui légitime une telle approche en dressant une analogie entre le travail sur les mots et le travail sur les couleurs (premier chapitre). Faire ainsi parler les couleurs de Rembrandt, comme Suthor le tente, n'a donc rien d'aberrant ni d'anachronique. Ce serait même, pour elle, *a fortiori*, un impératif des études sur Rembrandt. Car, aussi troublant que cela puisse paraître, la matérialité participe de la symbolique langagière et le fait que l'on puisse par endroits voir la toile ou que Rembrandt ne se préoccupe pas toujours d'étaler ou de délayer ses blocs pâteux n'autorisent pas, en réalité, à parler d'inachèvement, mais ouvrent plutôt des espaces de signification où le brut et la toile nue, le vide et le plein, le rouge et le brun, le clair et l'obscur dénotent ou connotent selon ce que le spectateur peut ou veut y voir. La compacité du pigment ou la nudité de la toile déchire le voile de l'illusion pour projeter le spectateur au-delà du strict représentable. C'est un peu ce que nous dit Jürgen Müller à propos de l'ironie, ou ce qu'ont exprimé d'autres spécialistes tels Charles Blanc, Carl Neumann, Kurt Bauch, etc., mais le discours de Suthor a ceci de particulier qu'il mobilise les apports de la phénoménologie, à savoir les propositions de Husserl et de Merleau-Ponty, afin d'accréditer la thèse du matériau bavard et des « bavures » artistiques intentionnelles (« bavures » au double sens du terme, car de telles macules et de telles licences dans l'usage du matériau bafouaient les codes et conventions de l'époque). En cela, ce discours peut déconcerter un lecteur qui ne serait pas familier des théories phénoménologiques et de la langue philosophique. Le lexique privilégie ainsi des notions telle qu'*Evidenz** (par ailleurs chère aux représentants des sciences de la culture germaniques) ou *Potenz**. La notion de *Klar-Obskur** (le titre des deuxième et quatrième chapitres) supplée également le *Hell-Dunkel** (clair-obscur) habituel des historiens de l'art et par là fait glisser le propos dans le champ cognitif et herméneutique (*klar* dans le double sens d'une clarté sur la toile

et dans l'esprit). Nonobstant, la démonstration est convaincante et, sous cet angle, se rapproche de celle de Müller en tant qu'elle repose sur l'analyse détaillée d'une sélection d'œuvres que Suthor confronte à la tradition, à d'autres œuvres contemporaines traitant du même sujet, au jugement par les pairs et la postérité.

En définitive, ces deux ouvrages enrichissent non seulement les études sur Rembrandt et sur l'éloquence de ses œuvres (que l'on parle de *logos* ou de rhétorique), mais ce faisant prolongent aussi un certain nombre de réflexions actuelles sur les rapports entre texte et image[1]. Si l'art pictural présentera toujours quelque chose d'indépassable et de non-reproductible dans les catégories du langage (ce qui explique que l'on continue de s'interroger sur le mystère de l'œuvre rembranesque et, *a fortiori*, que peinture et littérature demeurent distinctes), il n'en reste pas moins possible de proposer des itinéraires de lecture qui éclairent les intentions de l'artiste, le con-texte, l'intertexte, le sous-texte, etc. À cet égard, Jürgen Müller a judicieusement titré son étude *L'Artiste socratique*, plaçant Rembrandt sous le chapeau de la distanciation philosophique et d'un penseur qui n'a justement pas écrit de texte, qui a formalisé son rapport au monde sous les espèces d'un discours de l'ironie et dont le message n'a cessé d'être traduit et reproduit à l'écrit. Qu'est-ce à dire, sinon que Rembrandt est l'artiste-créateur d'une rhétorique à la forme et à la sémantique complètement idiosyncrasiques, qui en appelle à l'histoire de l'art, la philosophie et la littérature pour être ressaisie dans toute sa profondeur et cohérence, et qui fera sans doute couler encore beaucoup d'encre, sinon de couleurs…

[1] Entre autres travaux récents sur les relations texte-image, citons ceux de Jan Baetens, Mieke Bal, Anne-Marie Christin.

Nathalie Coutelet und Isabelle Moindrot (Hg.)
L'altérité en spectacle 1789–1918

Silke Förschler

Rennes: PUR, 2015, 370 Seiten

Konstruktionen des kulturell Anderen und das damit einhergehende Verständnis der eigenen Identität bilden seit den Analysen eines eurozentrischen Orientalismus durch Edward Said aus dem Jahre 1978[1] eine wichtige Forschungsfrage der *Cultural studies*. Mit Stuart Halls Untersuchungen vor allem der britischen Populärkultur und mit den theoretischen Fundierungen durch Homi K. Bhabha und Gayatri Chakravorty Spivak differenzierten sich in der Folge die *Postcolonial and Subaltern studies* aus. Obwohl das Fundament für Analysen kolonialer und postkolonialer Strukturen und Artefakte gelegt ist, fehlt es nach wie vor an empirischen Untersuchungen und an der Aufarbeitung von kulturellen Hinterlassenschaften und Quellen. Einem dieser Desiderate haben sich Nathalie Coutelet und Isabelle Moindrot in ihrem Sammelband gewidmet: Sie nähern sich dem Subalternen, also gesellschaftlichen Gruppen, die von Hegemonien ausgegrenzt sind, aus der Perspektive der *Performance, Stars* und *Opera studies*. Die Beiträge des Bandes beleuchten Konstruktionen des Devianten, das heißt von der Mehrheitsgesellschaft vollzogene Zuschreibungen an abweichende Merkmale wie Hautfarbe und Physiognomie, in Situationen des Zur-Schau-Stellens. Die Autorinnen und Autoren untersuchen so unterschiedliche Kontexte wie Jahrmärkte, den Zirkus, das Kino, Theater-, Ballett- und Opernaufführungen sowie Weltausstellungen. Grundannahme ist dabei, so Nathalie Coutelet in ihrer Einleitung, dass die untersuchten „mise[s] en spectacle" immer Teil und Ausdruck eines spezifischen gesellschaftlichen Befindens sind (S. 8). Mit der Konzentration auf den Zeitraum zwischen den zwei großen Brüchen der jüngeren französischen Geschichte, der Französische Revolution und dem Ersten Weltkrieg, haben die Herausgeberinnen Phasen grundlegender Veränderungen in Politik, Gesellschaft, Ökonomie, Philosophie und Ästhetik gewählt.

Wie flüchtig der Gegenstand des Spektakels ist, hebt Isabelle Moindrot in ihrem Vorwort hervor (S. 11). Unter den Dispositiven, die das ‚Andere' produzieren, ist jede Form der Darstellung – sei sie theatral, dramatisch, ein Konzept oder ein Traum – eine äußerst komplexe Figur, die aus vielen verschiedenen „kulturellen Größen" zusammengesetzt ist. Das besondere Verdienst des vorliegenden Sammelbandes ist es, auch die Szenografie als Spektakel in den Blick zu nehmen. Damit eröffnet der Band neue Perspektiven auf wissenshistorisch situierte Inszenierungen

des kulturell Anderen. Zum einen gelingt es, die spezifischen Formen des Spektakels in der Art, wie sie Wissen generieren und vermitteln, zu verstehen, zum anderen werden Zusammenhänge zwischen kulturellen Artefakten und historischen Wissensfigurationen für die Produktion von häufig rassistischen Figuren aufgedeckt.

In seinem materialreichen Überblick „À chacun son sauvage? Genèses du zoo humain en Europe et aux États-Unis" (S. 21–33) führt Nicolas Bancel aus, dass im Zuge der ersten kolonialen Expansionen Menschen anderer Kontinente eine kuriose Attraktion an den europäischen Höfen waren. Die Zur-Schau-Stellung von außereuropäischen Ethnien und von Menschen mit abweichenden Körpern ist in Europa und auch in den US-amerikanischen *Freak-shows* eine Praxis, die bis in die 1930er Jahre sowohl zu wissenschaftlichen Zwecken als auch aus Gründen der Unterhaltung praktiziert wurde. Bancel zeigt, dass die vielfältigen Kontexte von Menschenausstellungen („Negerdorf", Menschenzoo, im Zirkus, Menschenpräparate in Ausstellungen) im Abendland über einen langen Zeitraum ein stabiles Gerüst für rassistische Konstruktionen des Anderen bildeten.

Sylvie Chalaye widmet sich in ihrem Aufsatz „L'invention théâtrale de la ‹ Vénus noire ›. De Saartjie Baartman à Josephine Baker" (S. 55–66) unter Hinzuziehung vielfältiger Quellen der Figur der „schwarzen Venus", deren Vorstellungszusammenhang den europäischen Blick auf die schwarze Frau bestimmte. Mit dem Typus der Königin von Saba legt das Alte Testament eine Grundlage für eine Figur von außerordentlicher Schönheit und wilder Erotik. Es gelingt Chalaye zu zeigen, dass das Etikett „schwarze Venus" sowohl in Illustrationen, Gedichten und Dramen Verwendung fand als auch für die als „Hottentotten-Venus" in Europa Anfang des 19. Jahrhunderts beworbene und vorgeführte Südafrikanerin Saartjie Baartman benutzt wurde. Bis in die künstlerische Avantgarde ist die Figur nachzuweisen und garantierte im Theater Publikumserfolge.

Der Ausgestaltung eines fantastischen Orients im 18. Jahrhundert auf der Bühne geht Florence Filippi in ihrem Aufsatz „Une ‹ Arabie heureuse › sous la Terreur. Abufar ou la Famille arabe de Jean-François Ducis (1975)" (S. 97–111) nach. Seine Popularität erklärt Filippi damit, dass das Stück in den Wirren der Revolutionszeiten eine traumhafte Ausflucht bot. Mit Hilfe des Dekors und der Kostüme wurde das pittoreske Tableau eines fernen und gleichzeitig vertrauten Orients gezeichnet, das in den revolutionären Umwälzungen eine Utopie im Anderen entwarf. Im Unterschied beispielsweise zu den Dramen Voltaires zeigt das Stück eine andere Kultur anhand einer Familie, deren Schicksal in der gleichen Gegenwart angesiedelt ist. Es tauchen dabei keine westlichen Figuren auf. Damit, so Filippi, ist Ducis Stück eines der wenigen Beispiele, das sich einer außereuropäischen Gesellschaft offen und interessiert näherte.

Mireille Losco-Lena analysiert unter dem Titel „Spectacles de l'anormalité. Le dispositif de ‹ l'étude de cas › dans le théâtre de la fin du XIXe siècle" (S. 191–201) die Inszenierung des „Unnormalen". In einer sehr einleuchtenden Anlehnung an Michel Foucaults Untersuchungen zur modernen Psychiatrie und seinen Ausführungen über *Les Anormaux*,[2] versteht die Autorin die *anormalité* zugleich als

Bestätigung einer herrschenden Norm und als sondierende Kategorie. Ihr Untersuchungsinteresse liegt darin zu klären, wie das Dispositiv der Überwachung des Devianten die Grundlage für das dramaturgische Dispositiv von Fallstudien auf der Bühne bildete. Losco-Lena weist nach, wie sich der klinische Blick im Beobachten der Devianz einer der meist weiblichen Hauptfiguren auf der Bühne entfaltet. Diese sind so inszeniert, dass ihre Körper in den Bühnenräumen nachvollziehbar zu ‚Anderen', Nichtsnutzigen oder Kranken werden.

Materielle Zeugnisse vergangener Theateraufführungen nimmt Mathias Auclair unter dem Titel „L'autre observé et l'autre fabriqué. Décors et costumes exotiques à l'Opéra au XIXe siècle" (S. 257–273) in den Blick und befragt sie auf ihr Potential, exotische Welten zu entwerfen. Er untersucht, welche exotischen Imaginationsräume die Oper im 19. Jahrhundert bereitstellte. Auclair zeigt, dass im *Empire* die Quellen für die Inszenierungen heterogen und eklektisch waren. So wurden ägyptische Kulissen sowohl für Stücke benutzt, die in der ägyptischen Antike spielten als auch in der griechischen. Gleichwohl hatten die Bühnenbilder von Jean-Constantin Protain einen beachtlichen Einfluss. Protain hatte an Napoleons Ägyptenfeldzug teilgenommen und war an der Publikation der ersten Bände der *Déscription de l'Egypte* (1809) beteiligt. Seine Augenzeugenschaft wurde auch für die Oper geschätzt.

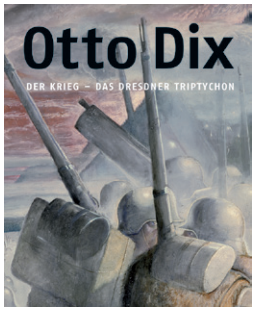
Es ist das großer Verdienst des Sammelbandes, wissenshistorische Quellen und Formen, Mechanismen und Dispositive, die das Andere und Deviante produzieren mit Formen von Inszenierungen zusammen zu denken. Derart ergeben sich sowohl für die *History of science studies* als auch für die *Performance* und die *Postcolonial studies* innovative Perspektiven. Beide Blickrichtungen werden zusammengefügt und so für die Untersuchung der Konstruktionsmechanismen und Fixierungen des Anderen produktiv gemacht. Deutlich wird, wie Zur-Schau-Stellungen des Subalternen kulturelle Vorannahmen bestätigen und reproduzieren. Welche Potentiale der Verunsicherung und Irritation in den Zur-Schau-Stellungen liegen, wäre eine tragende Fragestellung für einen weiteren Sammelband in der Reihe *Le Spectaculaire*.

[1] Edward Said, *Orientalism*, New York: Pantheon Books, 1978. Übersetzung aus dem Englischen in das Französische von Catherine Malamoud: *Orientalisme*, Montrouge: Seuil, 1980 und aus dem Englischen in das Deutsche von Paul Mayer: *Orientalismus*, Frankfurt a.M.: Ullstein, 1981.

[2] Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France 1974–1975*, Paris: Gallimard/Seuil, 1999.

Otto Dix. Der Krieg – Das Dresdner Triptychon

Marie Gispert



Cat. exp. : Staatliche Kunstsammlungen Dresde, Dresde : Sandstein, 2014, 288 pages

« Je suis persuadé que mon tableau de guerre est l'une des œuvres les plus significatives de la première moitié de ce siècle et se place sur un pied d'égalité avec le "Guernica" de Picasso »[1]. À la lecture du catalogue consacré par les musées de Dresde au triptyque *La Guerre*, il semble qu'il faille considérer avec sérieux ces propos d'Otto Dix, bien qu'ils soient tenus seulement dans le cadre privé d'une lettre à Fritz Löffler. C'est en effet ce triptyque avec prédelle qui, après avoir fait l'objet en 2013 d'une étude scientifique extrêmement poussée, a été mis en avant lors d'une exposition au printemps 2014 dans les galeries dresdoises auprès de nombreuses autres œuvres consacrées par l'auteur à la Première Guerre mondiale et à son expérience du front. Rien de neuf pourrait-on avancer. L'œuvre de guerre d'Otto Dix est depuis longtemps étudiée et même la France, pourtant encore frileuse en ce qui concerne l'art allemand, a déjà consacré de nombreuses publications à ce sujet : l'année dernière encore, l'Historial de la Grande Guerre et les éditions Gallimard se sont associées pour faire paraître un nouveau volume sur le portfolio d'estampes *Guerre* de 1924[2]. Mais, précisément, le portfolio n'est pas le triptyque et tout le catalogue s'attache à montrer que, né des œuvres de guerre précédentes, *La Guerre* n'en est pourtant pas seulement le résultat et la conséquence logique mais se singularise également par sa technique, ses motifs, voire l'interprétation que l'on peut en faire.

L'ouvrage, très clairement structuré, propose trois ensembles distincts d'essais, chacun étant associé à des reproductions d'œuvres exposées. La première partie, « Pendant la guerre », s'attache à la fois à retracer le parcours militaire de Dix (chronologie commentée de Simone Fleischer, essai de Bernd Ulrich) et à resituer son œuvre de guerre, notamment ses autoportraits (Olaf Peters). La seconde partie, « Après la guerre », revient à la fois sur les productions de Dix au début des années 1920, notamment *La Tranchée* (1920-1923) et le portfolio *Guerre* (Peters et Birgit Dalbajewa) et sur le contexte sociologique et culturel de l'époque (Gerd Krumeich, Thomas F. Schneider). La troisième partie enfin est entièrement consacrée au triptyque, avec deux essais particulièrement denses, comme un point d'orgue des recherches sur *La Guerre* : Olaf Peters propose ainsi une riche synthèse sur le triptyque, tandis que les deux restauratrices Marlies Giebe et Maria Körber reviennent sur les différents

apports de l'étude scientifique de l'œuvre. Cette dernière partie est complétée par un essai sur les cartons du triptyque (Olaf Simon), sur l'huile sur toile *Guerre des tranchées* (Birgit Kurz), autre version du panneau droit, et sur la réception de l'œuvre en RDA (Birgit Dalbajewa). L'ouvrage est enfin enrichi d'une bibliographie et surtout d'une somme conséquente d'écrits de Dix sur la guerre entre 1947 et 1968.

Les apports scientifiques du catalogue sont nombreux. Ils sont d'abord d'ordre factuel, et historique. Les essais des premières et deuxièmes partis, écrits par des historiens spécialistes de la période, permettent ainsi de dissiper certains malentendus et de comprendre la place du triptyque dans l'Allemagne de la fin des années 1920 et du début des années 1930. À titre d'exemple, Dix n'a pas été, comme on le lit très souvent, et comme il l'écrit lui-même, engagé volontaire. L'étude de son dossier militaire montre qu'il était en réalité réserviste, ce qui complexifie encore un peu plus la question de son rapport à la guerre. Complexe également est la question de l'inscription du triptyque dans le contexte culturel allemand. Comme le montre l'essai de Schneider, tout aussi passionnant que polémique, 1928, date à laquelle Dix commence son travail sur *La Guerre*, n'est pas 1920, début des études sur *La Tranchée*. Dix ans après la fin de la Première Guerre mondiale, le réalisme avec lequel l'artiste traite des paysages dévastés ou des corps déchiquetés est devenu banal. Représenter les horreurs de la guerre n'est plus alors le monopole de pacifistes convaincus, dès lors que les partisans d'une nouvelle guerre punitive s'attellent eux aussi à cette tâche. Tout est alors une question de point de vue et l'on trouve chez Dix les mêmes *topoi* que dans nombre de descriptions de l'époque : soldats reconnaissables à leur casque (*Stahlhelm*), porteurs de masques à gaz, trous d'obus, villages détruits et jusqu'au soldat soutenant un camarade mort pour le ramener du front. Si l'essai de Peters revient en partie sur ses *topoi* pour en indiquer malgré tout le caractère engagé, les éléments mis en avant par Schneider restent néanmoins extrêmement stimulants pour la recherche.

Les apports quant au processus de création de *La Guerre* en particulier et de l'œuvre de Dix en général sont essentiels. Si la technique picturale de l'artiste est notamment connue par les leçons qu'il a rédigées en 1958 pour la Washington School of Art[3], rares ont été les occasions de confronter cette approche théorique à la réalité de la conception d'une peinture. Cela a été rendu possible pour *La Guerre* grâce à la redécouverte de documents inédits[4] et à l'analyse scientifique du triptyque, largement mises en avant dans le catalogue grâce à une illustration particulièrement pertinente. Outre les trois esquisses d'ensemble de l'œuvre et l'aquarelle préparatoire, sont proposés pour chaque panneau le carton, la photographie d'époque d'un état peint intermédiaire, un cliché aux rayons X ainsi que des photographies de détails en lumière rasante. L'essai de Griebe et Körber revient sur ces découvertes (p. 219-252). Si l'essai a quelques longueurs et est parfois un peu technique pour qui n'est pas spécialiste de la technique mixte tempera-huile, il y a quelque chose de jubilatoire pour l'historien d'art à comprendre les hésitations et revirements d'un artiste avant l'état final, à rentrer dans son métier de peintre. Les deux restauratrices montrent ainsi comment Dix a su employer toutes les possibilités plastiques offertes par la

technique mixte exposée par Max Doerner dans son ouvrage de 1921[5], jouant tantôt de la transparence d'un glacis, tantôt de l'épaisseur d'une couche de tempera, tantôt de l'humidité d'une surface pour y tracer de fins détails. Les coupes des couches de peinture au microscope comme les photographies de détails permettent ainsi de donner corps aux propos de Dix trente ans plus tard : « À un endroit la touche est lourde, là elle est fine, c'est à peine si on le voit. En chaque endroit, d'une manière ou d'une autre, la touche diffère. Le tableau est, à vrai dire, une sorte de relief. Dans le fond, oui, c'est un relief. Si vous l'examinez bien, il y a des creux et des bosses, c'est un relief »[6]. L'essai montre également à quel point Dix a travaillé son triptyque, jusqu'au dernier moment : la brume dans laquelle se dissolvent les soldats au *Stahlhelm* dans le panneau de gauche n'a ainsi été ajoutée qu'après l'encadrement comme le montre la couleur essentiellement différente sous le cadre (ill. 30, p. 242). On peut donc ici, grâce aux différents états de l'œuvre documentés, savoir non seulement quels ont été les changements apportés par Otto Dix mais aussi à quel moment de la genèse de l'œuvre ceux-ci ont été réalisés.

Ce moment, ce contexte dans lequel les modifications ont été décidées, est au cœur de l'ouvrage. En effet, même si certains essais semblent plus anecdotiques (Fleischer sur les affiches de propagande ou Bernhard Maaz sur la récente acquisition *Blessé de guerre*), la force de ce catalogue reste finalement la convergence des analyses. Les propositions faites par les historiens ou par les restauratrices ne sont ainsi jamais gratuites et toujours mises en relation avec l'interprétation par l'historien d'art. Cette convergence trouve son expression dans l'essai d'Olaf Peters (p. 139-159). Grâce aux recherches réalisées par chacun, il peut en effet dégager le sens des changements intervenus pour chaque panneau lors de la genèse de l'œuvre et démontrer ainsi ce qui constitue finalement la thèse de ce catalogue : *La Guerre* n'est pas *La Tranchée*. Dans le panneau de gauche, la figure du chien qui apparaît encore dans le carton préparatoire (p. 180) est finalement remplacée par une roue, à la fois description réaliste de véhicules détruits et roue du temps permettant de mettre en avant la composition essentiellement circulaire de l'œuvre, depuis le paquetage du soldat du panneau de gauche en passant par le cadavre empalé et son doigt pointé, jusqu'au bandage du soldat mort du panneau de droite et à la bâche couvrant les soldats endormis de la prédelle. La guerre se répète, encore et encore, dans cet éternel recommencement décrit par Nietzsche dans *Zarathoustra* que Dix relit de façon intensive en 1930-31. Il ne saurait dès lors être question de rédemption christique. Si le format même de l'œuvre a déjà été largement analysé en référence aux polyptiques de la Passion, le personnage crucifié tête en bas du panneau central, encore absent du carton final (p. 188), et la couronne d'épines à la tête décapitée en bas à gauche, ajoutée seulement dans les dessus (p. 191), indiquent que la souffrance est ici humaine et ne saurait être rachetée par un sauveur. Le panneau de droite inscrit enfin ces réflexions dans un contexte de résurgence du militarisme. Il est le seul panneau à avoir fait l'objet de deux cartons et la figure du soldat a pris dans le second les traits de Hitler, donnant ainsi corps à ce risque de recommencement perpétuel de la guerre. Peters compare de manière convaincante ce visage aux affiches du NSDAP de 1932 (ill. 12,

p. 152), utilisé également par Dix dans *Les Sept pêchés capitaux* en 1933. Si un autoportrait de Dix est finalement préféré dans la version finale, les études montrent bien « contre quoi le triptyque de *La Guerre* a été peint » (p. 152). Même si le panneau central lui doit beaucoup, *La Guerre* n'est donc pas *La Tranchée*. Il ne s'agit pas là d'un témoignage aux accents véristes, mais d'une œuvre qui se veut universelle, inscrite dans une tradition artistique, dans un contexte de militarisme renaissant. « Aussi bien que les maîtres anciens, et pourtant aussi actuel que le présent l'exige »[7], écrivait Will Grohmann dès 1928…

[1] Lettre d'Otto Dix à Fritz Löffler, 8 avril 1968 : « Ich bin überzeugt, dass mein Kriegsbild eines der bedeutendsten Werke der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts ist und ebenbürtig neben der "Guernica" von Picasso steht ». Citée dans Ulrike Lorenz (éd.), *Otto Dix. Briefe*, travaillé et commenté par Gudrun Schmidt, Cologne : Wienand, 2013, p. 762. Cette lettre est écrite alors que les musées dresdois s'apprêtent à faire l'acquisition du triptyque après plusieurs années de prêt.

[2] Voir Hervé François (éd.), *La Guerre. L'intégrale des 50 eaux-fortes*, Paris : Gallimard, 2015.

[3] Seule la traduction anglaise de ces leçons a été conservée. Elles ont été traduites et publiées pour la première fois en allemand par Diether Schmidt dans : *Otto Dix im Selbstbildnis*, Berlin : Henschelverlag, 1978, p. 229-250. Ces deux leçons, intitulées « Peinture et composition » et « Peindre une composition figurative à la *tempera* et à l'huile », ont été traduites en français en 2011 : Otto Dix, *Comment je peins un tableau. Deux leçons de peinture*, traduction de l'anglais et introduction du Catherine Wermester, Paris : INHA, Éditions Ophrys, 2011.

[4] Un album a été retrouvé dans les archives du Kunstmuseum de Stuttgart contenant des photographies prises par Otto Dix avant la peinture des dessus, photographies dont les négatifs sur verre se trouvent à Vaduz, à la fondation Otto Dix. L'artiste évoque ces clichés dans une lettre de 1932 concernant la présentation du triptyque lors de l'exposition de l'Académie des Beaux-Arts de Dresde.

[5] Max Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Munich et al. : Verlag für praktische Kunstwissenschaft, 1921.

[6] *Otto Dix spricht über Kunst, Religion, Krieg. Gespräch mit Freunden am Bodensee*, retranscription d'une discussion avec Otto Dix à la galerie Erker, St Gallen, 1963. Cité p. 233. Traduction française dans : « Otto Dix parle de la guerre, de la religion, de l'art », dans : *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1979, no 1, p. 62-66.

[7] Will Grohmann, « Otto Dix in der Fides », dans : *Cicerone*, XX, 18 septembre 1928, p. 602. Traduction française dans : Otto Dix, *Comment je peins un tableau, op. cit.*, p. 129.

Eva Streit
Die Itten-Schule Berlin. Geschichte und Dokumente einer privaten Kunstschule neben dem Bauhaus

Ina Conzen (dir.)
Oskar Schlemmer. Visions of a New World

Maria Stavrinaki

Berlin : Gebr. Mann Verlag, 2015, 336 pages

cat. exp., Staatsgalerie Stuttgart Munich : Hirmer Verlag, 2015, 300 pages

Les deux ouvrages commentés, publiés en 2015, forment un ensemble cohérent, tant il est vrai que les circonstances et les thématiques lient Johannes Itten et Oskar Schlemmer. A l'Académie de Stuttgart, ils furent tous deux élèves d'Adolf Hölzel, dont la méthode pédagogique a imprimé sur eux durablement sa marque. Prônant l'idéal d'un « art absolu, dont les moyens déploient leurs forces de la façon la plus pure[1] », Hölzel se donnait pour objectif l'enseignement de lois optiques présumées universelles, capables de briser les automatismes visuels et de se déverser, toujours entières, dans la multitude des formes – celles des œuvres et celles des hommes. Car ces derniers étaient à la fois la matière première et la destination de l'enseignement selon la théorie formatrice rousseauiste réactivée par Hölzel comme par tant d'autres. Et de fait, ses deux élèves Itten et Schlemmer ont, chacun à sa façon, été imprégnés par ses leçons formatrices, au point de s'engager dans le processus circulaire de la transmission, en devenant maîtres à leur tour, et ce dans un contexte autrement plus urgent et plus conflictuel que celui des années précédant la Grande Guerre. Ce fut au Bauhaus, fondé en 1919 après la défaite de l'Allemagne et la violence de la révolution spartakiste, qu'Itten et Schlemmer se sont rencontrés pour poursuivre et développer la pédagogie de Hölzel, le premier dès sa fondation en 1919, et pour quatre ans, et le second de 1920 à 1929. La lecture de ces deux ouvrages nous invite donc à examiner l'un des projets utopiques de la République de Weimar, dans lequel l'art avait comme fonction assignée d'équilibrer la réalité conflictuelle en une harmonie fantasmatique.

L'étude rigoureuse d'Eva Streit présente d'abord l'activité pédagogique de Johannes Itten depuis ses débuts, lorsqu'il dispensa ses premiers cours à Vienne pendant la Première Guerre, jusqu'à son école privée à Berlin, en passant par le Bauhaus et quelques autres étapes plus brèves. C'est toutefois à l'« École Itten », fondée à Berlin en 1926 et fermée par les nationaux-socialistes, qu'elle consacre l'essentiel de son étude, fondée sur une recherche d'archives riche et minutieuse. Ce qui étonne après la lecture de cet ouvrage est la continuité impeccable de l'activité pédagogique d'Itten, qui ne fera que s'ajuster ponctuellement et quasi insensiblement au changement de conditions historiques au fil des ans, sans jamais remettre en cause toutefois les principes de son enseignement et de sa vie. Il est vrai que l'enseignement n'est pas conçu par Itten comme une méthode spécialisée, fondée sur la division des aptitudes et du temps, mais comme un mode de vie à part entière. Streit insiste ainsi sur l'holisme de sa conception, considérant que l'enseignement doit extraire des profondeurs de l'intériorité ce que l'individu a de plus propre et de plus créatif, dans la confiance universaliste que la spécificité individuelle sera parfaitement compatible avec l'harmonie collective. De la même façon, le dualisme de ses convictions mystiques, dissociant corps et esprit, afin de mieux assurer leur union ultime, inspirées par le cercle sectaire de Mazdaznan, qui avaient suscité naguère un véritable culte au sein du Bauhaus, n'était pas moins voué à se sublimer en unité. L'on sait que ce programme avait marqué au fer le premier Bauhaus, dont Itten fut le maître le plus important dans sa qualité de chargé du *Vorkurs*, le cours qui devait apprendre aux élèves les « fondamentaux » de la création. Amplement étudiée par d'autres historiens, cette période d'Itten ne retient pas particulièrement l'attention de Streit, qui rappelle toutefois les axes principaux de ce cours occupant le centre même du schéma circulaire qui représentait visuellement, et éloquemment, le programme du premier Bauhaus, avant son tournant technologique célébré en 1923. Travail sur les formes géométriques, les lignes, les contrastes, le caractère tactile des matériaux, extraction des fondamentaux des toiles des maîtres anciens, le tout combiné à des exercices corporels, qui devaient faciliter l'apprentissage en le conduisant du cerveau et de la main au corps entier : voilà quelques principes qu'Itten n'oubliera pas lorsqu'il fondera sa propre école, après avoir été obligé de quitter le Bauhaus en raison d'incompatibilité pédagogique.

Itten n'aura qu'à enlever sa tenue monastique d'adepte de Mazdaznan, adopter le costume moderne de ses contemporains et laisser pousser ses cheveux sur son crâne auparavant tout lisse pour endosser son rôle de directeur d'école d'une ville cosmopolite. Il a bien su s'ancrer dans le milieu berlinois, au point d'acquérir son propre édifice moderniste pour loger l'école. Comme auparavant, il se chargera lui-même des *Ganzheitslehre* (les leçons de totalité), divisés en *Grundlehre* (fondements), *Formkurs* (cours sur la forme) et *Farbenlehre* (théorie de la couleur). On le constate donc à nouveau : la « totalité » est selon lui atteignable pourvu qu'on assimile les fondamentaux de la forme et de la couleur. D'autres professeurs seront chargés d'architecture, de photographie – Otto Umbehr, dit Umbo, remplacé plus tard par Lucia Moholy –, de graphisme, ou de danse et d'exercices corporels (toujours fidèles aux

techniques de Mazdaznan). Comme au Bauhaus, la totalité est donc ici aussi celle des arts et des media, avant de devenir celle de la réalité et des hommes. Enfin, comme Itten continuera à croire en l'unité de l'art et de l'artisanat, il résoudra les problèmes pratiques rencontrés par le Bauhaus, qui n'était pas parvenu à greffer son inventivité sur la production réelle, en faisant travailler les élèves dans des ateliers externes ayant leur propre activité productrice. Streit reproduit une foule de documents visuels, pour une grande part des exercices destinés aux étudiants, mais aussi des œuvres achevées, souvent exposées lors des accrochages de l'École ou personnels. L'on peut relever dans ces documents une dualité intrigante : si certains exercices sont parfaitement atemporels, ne permettant pas de distinguer ce qui se faisait dans l'école d'Itten à Berlin de ce qui se faisait au Bauhaus au lendemain de la guerre, d'autres sont complètement imprégnées des tendances historiques de leur temps. De sorte que l'habitus empathique et tactile d'Itten y apparaît souvent contredit par des exercices d'élèves « contaminés » par les compositions plates et sans air de la *Neue Sachlichkeit*. C'est, de façon générale, la réticence qu'on peut exprimer au sujet de l'étude de Streit, qui, malgré sa rigueur, sa précision et sa richesse, reste repliée sur la pédagogie d'Itten, sans ouvrir aucune autre perspective. Réservant par ailleurs les quelques pages finales, sous forme d'annexe, à un exercice comparatif entre l'École d'Itten et le Bauhaus ou avec quelques activités de l'avant-garde en général, elle accentue par son caractère externe et forcé plutôt qu'elle ne l'estompe le sentiment d'étroitesse qu'on peut ressentir à la lecture de l'ouvrage. C'est tout au long de l'étude qu'on aurait préféré voir Itten confronté à la réalité de son temps car cela aurait permis de comprendre que, malgré ses élans mystiques et totalisants, il n'a pas réussi à l'affronter. De même, on aurait voulu en savoir un peu plus sur les circonstances de fermeture de l'école par les Nazis et sur l'existence d'Itten pendant ces années de pierre. Dans la mesure où la pédagogie d'Itten n'a aucun sens sans le rapport d'antithèse qu'elle entretient avec la réalité dans tous ses aspects – politique, économique, intellectuel, etc. –, il n'est pas adéquat de la traiter comme un tout « positif », positif non pas au sens de la « valeur » ou de la vertu, qu'il ne nous appartient pas de reconnaître ou d'infirmer, mais au sens de la plénitude, de la présence, de la totalité autarcique, qu'aucune tension dialectique ne viendrait inquiéter.

C'est bien ce souci d'ancrer Oskar Schlemmer dans la réalité de son temps la plus ambivalente et même franchement terrible qui caractérise au contraire le catalogue de l'exposition *Oskar Schlemmer. Visions of a New World* dirigé par Ina Conzen. Il est évident que cette dernière s'est proposée de visiter à nouveaux frais un artiste sur lequel il y a déjà une abondante bibliographie et auquel le musée de Stuttgart, qui arbitre les archives de Schlemmer et les costumes qu'il avait confectionnés pour quelques-unes de ses danses les plus fameuses, a consacré un nombre important d'expositions. Le catalogue associe par ailleurs des jeunes historiennes et historiens à d'autres, qui, comme Karin von Maur, sont familiers depuis longtemps à ceux qui fréquentent les avant-gardes historiques en Allemagne. Avec sa rigueur habituelle, von Maur considère une série des spectacles de danse montés par Schlemmer au Bauhaus. Le chapitre « Oskar Schlemmer as Choreographer and Stage Designer » est

ainsi une étude synthétique qui peut introduire efficacement à l'œuvre de cet artiste dont le travail scénique n'a pas seulement été l'une des marques les plus significatives du Bauhaus, mais en a aussi fait l'un des chorégraphes les plus influents du siècle dernier. Pas moins nostalgique qu'Itten, pas moins pressé par la recherche d'une unité, Schlemmer a essayé toutefois de créer celle-ci à partir des nouvelles données de son temps, notamment la machine et la division du travail et du temps qu'elle imposait. Les costumes et les gestes de ses danseurs ont ainsi absorbé l'expérience mécanique, mais en la formulant de façon harmonieuse, comme s'ils avaient réussi à estomper les dissonances et les conflits. Sur cet espace d'exception qu'était la scène du Bauhaus, à la fois retraite et laboratoire utopique, Schlemmer mettait en scène les rapports réconciliés entre les corps des danseurs ou entre le corps et l'espace. Très proche en cela de Walter Gropius, Schlemmer ne reniait pas complètement le présent conflictuel, comme le faisait Itten pendant ces mêmes années, mais le sublimait, l'élevait, le transfigurait pour ainsi dire en un mirage apollinien.

C'est cette pratique qu'examine Ina Conzen en parcourant le travail de Schlemmer, dès ses débuts à l'Académie de Stuttgart et jusqu'à la fin, qui a coïncidé avec sa réclusion et son isolement durant les années du national-socialisme. Elle observe Schlemmer à travers tous les médias qu'il a investis – peinture de chevalet ou peinture murale, sculpture et, surtout, danse –, ainsi que dans son enseignement au Bauhaus, le tout minutieusement historicisé par son imbrication au contexte large de l'époque. On suit ainsi Schlemmer à partir de la Guerre, des mouvements de réforme divers et de l'obsession à l'égard de la gymnastique et des sports jusqu'au national-socialisme, dont l'artiste a essayé plus d'une fois de gagner les faveurs. Voici donc une page importante de la nouvelle histoire qui est en train d'être écrite sur les rapports entre deux agents de l'histoire que nous étions habitués à considérer comme deux blocs bien distincts : d'un côté, l'avant-garde émancipatrice, internationaliste et universaliste, subversive et progressive et, de l'autre, le totalitarisme. Sans succomber à une lecture iconoclaste, qui puiserait sa légitimité dans la destruction enivrée des anciennes idoles, Conzen ne cherche pas à rabaisser et à faire descendre Schlemmer de son piédestal. Elle ne fait que lire posément les archives, longtemps censurées par la famille de Schlemmer et enfin ouvertes dans leur intégralité. Elle se contente de regarder les œuvres des dernières années : *Les cycles de saisons* (1938-1940), ou le dessin pour une mosaïque du *Deutsches Museum* (1934), autant de tentatives malheureuses pour participer à la politique artistique du nouveau régime qui glacent autrement que la froideur détachée des figures impersonnelles qui se croisent dans l'escalier du Bauhaus de Dessau. Si dans ses danses du Bauhaus la référence apollinienne n'était pas encore réifiée dans des symboles et des formes antiques, mais s'insinuait au sein d'un lexique à la fois atemporel et contemporain, avec l'accession de Hitler au pouvoir, Schlemmer commence à puiser ses formes dans le réservoir des symboles nazis : bras levés en série, femmes formant une ronde, leurs robes pliées comme des sculptures antiques, corps immaculés de soldats et des chevaux.

Cette étude nous aide à comprendre la malléabilité extrême des quêtes obsessionnelles de synthèse : quand ce qui importe par-dessus tout est de donner enfin à

la vie éclatée et désenchantée une forme rassurante, le risque est d'être perméable aux différentes modalités de cette forme, y compris parfois les plus terrifiantes. Ainsi Schlemmer affirmait-il à un responsable national-socialiste qu'il avait répondu dès le début de sa pratique d'artiste à ce que Goebbels exigeait en 1933, à savoir la création d'un art « héroïque, d'un romantisme d'acier, non sentimental, communautaire et créateur de types nouveaux »[2].

C'est ce Schlemmer plus troublant, plus ambivalent que celui habituellement présenté par les historiens qui ont tissé le récit héroïque du modernisme, que nous découvrons dans les pages du catalogue *Visions of a New World*, même si les autres textes sont plus prudents que celui de Conzen. Nous y découvrons aussi un Schlemmer très conforme à l'esprit du « retour à l'ordre » et au classicisme consensuel dans ses travaux muraux pour le *Folkwang Museum* (voir l'article de Friederike Zimmermann « Oskar Schlemmer as Wall Designer », p. 157-189) ; un Schlemmer sensible aux débats hygiénistes, aux mouvements de réforme et de la culture du corps (Birgit Sonna, « The New Man – Utopia and Ideology », p. 247-255). Le catalogue se termine sur une étude de la pratique d'écriture de l'artiste, qui a investi non pas des formes littéraires, alors qu'il était un lecteur avide de littérature, mais les formes privées des lettres et des journaux (Wolf Eiermann, « Arteries of World Literature – Schlemmer reads. Schlemmer writes », p. 257-265). Cette tension entre le privé et le public, entre les utopies totales et la réclusion dans l'intériorité n'a jamais cessé de travailler le Bauhaus et l'Allemagne dans son ensemble. Et Schlemmer était conscient du fait qu'il les incarnait toutes – en espérant leur résolution dialectique – dans sa propre personne.

[1] Cité par Eva Streit, *Die Itten-Schule Berlin. Geschichte und Dokumente einer privaten Kunstschule neben dem Bauhaus*, Berlin : Gebr. Mann Verlag, 2015, p. 20.
[2] Cité par Ina Conzen, « Oskar Schlemmer – Visions of a New World », dans *Oskar Schlemmer – Visions of a New World*, Ina Conzen (dir.), Staatsgalerie Stuttgart, Munich : Hirmer Verlag, 2015, p. 15-37, ici p. 33.

Sarah Troche
Le hasard comme méthode. Figures de l'aléa dans l'art du XXe siècle

Annerose Keßler

Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015, 386 Seiten

In seiner *naturalis historia* berichtet Plinius der Ältere davon, dass es dem antiken Maler Protogenes trotz aller Anstrengungen nicht gelang, den Schaum und Geifer an der Schnauze eines Hundes naturgetreu wiederzugeben. Aus Wut über sein Unvermögen schleuderte er einen Schwamm auf die Leinwand und traf ausgerechnet die noch ungestaltete Schnauze, womit der gesuchte Effekt unerwartet erreicht war. Der Künstler musste sich eingestehen, dass es der Zufall war, der vollendete, was er selbst nicht zu erreichen vermochte.[1]

Zufälle[2] hatten schon immer einen Anteil am künstlerischen Schöpfungsprozess, wenn dieser auch in den meisten Fällen am finalen Kunstwerk kaum ablesbar scheint. Während dem Zufallsergebnis in der antiken Künstleranekdote eine ungeplante Handlung zugrunde liegt, etablierte sich der intendierte Zufall erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts als künstlerische Strategie, genauer mit dem Musikstück *Erratum Musical* (1913) und den *Trois stoppages étalon* (1913/14) von Marcel Duchamp.[3]

Sarah Troche räumt in ihrem 2015 erschienenen Buch *Le hasard comme méthode. Figures de l'aléa dans l'art du XXe siècle* dem Zufall als ästhetische Kategorie eine besondere Stellung in der Werkgenese ein. Sie unternimmt den Versuch, verschiedene Konstellationen des Aleatorischen in der Kunst des 20. Jahrhunderts zu untersuchen und zugleich in einen kunst- und ideengeschichtlichen Denkhorizont einzubetten.[4] Dabei fokussiert sie ausdrücklich die Vorgehensweise von jenen Künstlern, die sich nicht „zufällig" auf den Zufall berufen, sondern ihn ganz bewusst als Methode anwenden.

In der Einleitung zu ihrer Studie arbeitet die Autorin eine terminologische Unterscheidung zwischen den von ihr geprägten Begriffen des *hasard méthodique* und des *hasard accidentel* heraus. Zu letzterem zählt sie insbesondere die Werke informell arbeitender Künstler wie Jean Dubuffet, Jean Fautrier und Wols, aber auch Jackson Pollocks *All-Over-Paintings*, Césars *Compressions* oder Niki de Sainte Phalles *tirs*. Diesen Werkprozessen ist gemein, dass die Künstler nicht voraussehen können, wann genau die Phasen des Akzidentellen und jene der künstlerischen Intention jeweils beginnen und enden werden, da diese sich erst während des Entstehungsprozesses offenbaren.

Auf der Seite des *hasard méthodique* hingegen, den Sarah Troche schwerpunktmäßig behandelt, stehen die bereits im Vorfeld systematisch und minutiös geplanten Zufallswerke mit Präzisionscharakter von Marcel Duchamp, André Breton, Max Ernst, François Morellet sowie von den Komponisten Pierre Boulez und John Cage. Sie alle umgehen mit selbst auferlegten, die Komposition beeinflussenden Verhaltensregeln den Einsatz der menschlichen Hand und damit die Subjektivität des Künstlers. Auf diese Weise waren die genannten Künstler in der Lage, die Phasen, in denen der Zufall Eingang in das Werk erhält, perfekt zu kontrollieren. Als charakteristisch für den *hasard méthodique* definiert die Autorin deshalb die Tatsache, dass exakt festgelegt wird, auf welche Ereignisse im Werkprozess der Künstler durch selbst definierte Wahl- und Eingriffsmöglichkeiten Einfluss hat und auf welche nicht.

Diese Reduzierung des komplexen Gegenstandsbereichs auf eine Teilkategorie ist es, was den forschungsrelevanten Mehrwert dieser Publikation im Vergleich zu anderen ausmacht. Zwar sind die von Troche behandelten Werkbeispiele teilweise bereits hinlänglich aus bisherigen Analysen der Zufallsthematik bekannt.[5] Aber auch anhand von neu in diesen Kontext eingebrachten, prägnanten Äußerungen von Künstlern zeigt die Autorin präzise auf, inwiefern Zeitpunkte und Regeln in einem aleatorischen System durch den Künstler vordefiniert werden, um die Kompositionsfindung dem Zufall zu überlassen. Überzeugend stellt sie heraus, wie Kalkül und kombinatorische Logik als in Opposition zum Zufall stehende Pole in das Zentrum der Produktion gerückt werden. Dies führe, so Troche, zu einem dialektischen Spiel mit Werten, die einander zunächst widersprechen, durch das Zufallsprinzip jedoch miteinander in Beziehung gesetzt werden, wie beispielsweise Kontrolle versus Kontrollverlust, Ordnung versus Chaos oder Determination versus Indetermination.

Wie die Autorin anhand von Quellen aus Kunst und Philosophie zu beweisen versteht, verbindet der *hasard methodique* untrennbar das künstlerische Tun mit dem Denken. Und so besteht laut ihren Ausführungen seine operative Dimension in der Möglichkeit, durch vom Künstler festgelegte Versuchsanordnungen, aber auch zum Teil sehr einfache Vorgehensweisen, die künstlerische Produktion mit wegweisenden Gedanken über die Gesetze der Kunst zu verknüpfen. Die Beschäftigung mit aleatorischen Methoden eröffne Künstlern, so Troche, ein Feld, auf dem sie sich auf philosophische Themen beziehen können. Die Autorin macht es sich zur Aufgabe, nicht nur in den jeweiligen Kapiteln zu einzelnen Künstlern deren Werke zu analysieren, sondern sie zieht auch deren schriftliche Aufzeichnungen heran, sofern sie sich dem Begriff des Zufalls widmen. Dadurch findet sie am Schnittpunkt von künstlerischem Handeln und Denken sowie philosophischen Quellen einen kunst- und texttheoretischen Zugriff auf das Material.

Das erklärte Ziel ihrer Arbeit, die Werke des *hasard méthodique* auf ihre Funktion und ihre theoretische sowie kritische Kraft hin zu untersuchen, erreicht Sarah Troche, indem sie nicht nur den Grad des Zufalls, sondern auch die einzelnen Techniken der künstlerischen Zufallspraktiken als wichtige Parameter in Augenschein nimmt. Jedes Zufallswerk fasst sie dabei als eine Einheit von Wahlmöglichkeiten des

Künstlers und nahezu unbeeinflussbaren Zufallsvariablen auf. Auf diese Weise entsteht ein fundierter Überblick über verschiedene Typen von methodischem Zufall. Es ist bisweilen bedauerlich, dass die spezifischen Zufallstechniken der einzelnen Künstler nicht einführend zu Beginn der jeweiligen Kapitel beschrieben werden. Dies ist beispielsweise gleich im ersten Kapitel über den englischen Landschaftsmaler Alexander Cozens der Fall, der mit seiner *blot*-Methode zu einem wichtigen Vorläufer im Einsatz des gelenkten Zufalls im 18. Jahrhundert wurde. Die Autorin scheint dieses Wissen beim Leser vorauszusetzen. Hier hätte es mit dem Phänomen und den jeweiligen Künsterœuvres nicht so vertrauten Lesern helfen können, einen zügigen Einstieg in die konkreten Produktionsweisen zu finden.

Sehr positiv fallen hingegen die durchgehend schlüssige Beweisführung und die stringent verfolgte Einbettung der Thematik in den philosophischen und kunsttheoretischen Kontext auf. So gibt die weit ausgreifende Recherche, die sich auch im umfangreichen Literaturverzeichnis widerspiegelt, immer wieder interessante Seitenblicke auf Künstler frei, die sich ebenfalls mit den Zufallsprinzip beschäftigten, darunter Victor Hugo, Stéphane Mallarmé, Henri Poincaré, Hermann Rorschach, Tristan Tzara, André Masson, Ellsworth Kelly, Vera Molnár, Karlheinz Stockhausen bis hin zu Leibniz und Mozarts frühen aleatorischen Kompositionen. Sarah Troche stellt zahlreiche Zitate und Quellen mit konkreten künstlerischen Produktionsweisen in logischen Zusammenhang. Sie bereichert deshalb mit dieser durchaus lesenswerten Studie den Diskurs mit neuen Impulsen.

[1] Vgl. Plinius d. Ä.: *Naturalis historia*, Buch XXXV, 101. Vgl. auch Harald W. Janson, „The image made by chance in Renaissance thought", in: *Essays in honor of Erwin Panofsky*, New York: New York University Press 1961, Bd. 1, S. 254–266.

[2] Zum Zufallsbegriff siehe: Peter Vogt, *Kontingenz und Zufall. Eine Ideen- und Begriffsgeschichte*, mit einem Vorwort von Hans Joas, Berlin: Akademie Verlag, 2011.

[3] Vgl. Herbert Molderings, *Kunst als Experiment. Marcel Duchamps „3 Kunststopf-Normalmaße"*, München: Deutscher Kunstverlag, 2006. Das Vorgehen Duchamps bei dem *Erratum musical* ist auf einer faksimilierten Notiz in der sog. *Grünen Schachtel* beschrieben. Vgl. z. B. Dieter Daniels, „Zufall und Technik in Kunst und Musik bei Duchamp, Cage und Paik", in: Katja Riemer und Andreas Kreul (Hg.), *Wunder Kammer Musik. Die Sammlungen der Kunsthalle Bremen 1994–2011 und darüber hinaus. Eine Introspektive*, Köln: DuMont 2011, S. 246–255, hier: S. 246.

[4] Das hier besprochene Buch basiert auf den Recherchen für ihre 2011 vorgelegte Doktorarbeit in Kunstphilosophie.

[5] Vgl. z. B. Bernhard Holeczek und Lida von Mengden (Hg.), *Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat., Ludwigshafen am Rhein, Wilhelm-Hack-Museum, Heidelberg: Edition Braus, 1992; Christian Janecke, *Kunst und Zufall. Analyse und Bedeutung*, Nürnberg 1995. Der Katalog zu der gleichnamigen, von der Rezensentin kuratierten Ausstellung: *Purer Zufall. Unvorhersehbares von Marcel Duchamp bis Gerhard Richter*, mit einem Vorwort von Ulrich Krempel, Ausst.-Kat., Hannover: Sprengel Museum Hannover, 2013.

Miguel Egaña und Olivier Schefer (Hg.)
Esthétique des ruines. Poïétique de la destruction

Stefanie Gerke

Rennes: PUR, 2015, 158 Seiten

Am 26. März 2011 eröffnete in Berlin eine ungewöhnliche Ausstellung: In dem großen Raum des KW Institute for Contemporary Art der Kunstwerke Berlin stapelten sich tausende blaue Bierkartons zu einer vier Meter hohen Stufenpyramide. Nicht nur durften die Besucher sie erklimmen und sich darauf setzen. Auch das Öffnen der Kartons und das Konsumieren des Bieres waren Teil des künstlerischen Konzeptes. 72.000 Flaschen der Biermarke EFES waren für diesen Zweck aus der Türkei importiert worden.

Mit der Installation *The Recovery of Discovery* thematisierte der französische Künstler Cyprien Gaillard (*1980) die imperialistische Aneignung und gleichzeitige Zerstörung kultureller Artefakte. Die Stufen der Bierpyramide sollten auf die Treppenanlage des antiken Pergamonaltars verweisen, dessen Überreste 1886 in der heutigen Türkei ausgegraben und nach Berlin transportiert worden waren, um Anfang des 20. Jahrhunderts im eigens dafür errichteten Pergamonmuseum unweit der KW eine neue Heimat zu finden. Mit der Biereinfuhr aus der Türkei ahmte der Künstler die vereinnahmende Geste des Kulturimports nach. Bereits am Eröffnungsabend zeigten sich die zerstörerischen Folgen der aktiven Teilhabe des Publikums: aufgerissene Kartons, leere und zertrümmerte Bierflaschen sowie klaffende Lücken hatten nun die einst regelmäßige Form der Pyramide aufgelöst. Während der Laufzeit der Ausstellung verwandelte sich das Werk in ein Symbol destruktiver Aneignung. Es ist genau dieser Prozess der ruinierenden Vereinnahmung, der den Kern der Arbeit ausmachte.

Diese paradoxe Beziehung von Zerstörung und gleichzeitigem Entstehen einer neuen Entität bestimmt das Nachdenken über Ruinen.[1] Dem entspricht auch die Stoßrichtung des vorliegenden Tagungsbandes, der von dem Künstler Miguel Egaña und dem Philosophen Olivier Schefer herausgegeben wurde. Unter dem Oberbegriff der „Ruinenästhetik" versammeln sie in interdisziplinärem Kontext Beiträge, die das in Ruinen symbolisierte Werkkonzept hinterfragen sollen. In der Einleitung bestimmen die Herausgeber die drei Hauptcharakteristika des modernen und zeitgenössischen „Ruinenparadigmas" (S. 9): Einst lediglich Spur der Vergangenheit, werde die Ruine in der Moderne zu einer fast autonomen Entität. Seit der Romantik sei sich jedes Werk zudem seiner eigenen Fragmenthaftigkeit bewusst. Und schließlich fungiere die Ruine in Bild- und Schriftwerken als zeitliche Markierung. Der Band

mit seinen zwölf Beiträgen setzt sich in diesem Sinn mit dem Verhältnis von Zerstörung und Entstehung in so unterschiedlichen Untersuchungsfeldern wie Literatur, Philosophie, Denkmalpflege, Dokumentarfotografie, Videospielen und zeitgenössischer Kunst auseinander. Die Herausgeber haben die Aufsätze in drei Sektionen eingeteilt. Der erste Teil, „Strates esthétiques: d'un paradigme ruiniste?" („Ästhetische Schichten – Von einem Paradigma der Ruinendarstellung?"), versammelt generelle Überlegungen zu Ruinen aus ästhetischer Perspektive. Die Untersuchungen im zweiten Teil, „Le paradigme urbain – esthétique de la catastrophe et surveillance contemporaine" („Das urbane Paradigma – Katastrophenästhetik und zeitgenössische Überwachung"), konzentrieren sich auf urbane Katastrophenszenarien aus künstlerischer, kunsthistorischer und philosophischer Sicht. Der dritte Teil wiederum beleuchtet zeitgenössische künstlerische Auseinandersetzungen mit dem übergeordneten Thema der Zerstörung unter der Überschrift „Échos contemporains – de l'œuvre en ruine à la ruine de l'œuvre" („Zeitgenössischer Widerhall – Vom Werk in Ruinen zur Ruine des Werks").

Hier findet sich auch Miguel Egañas Untersuchung der eingangs beschriebenen Bierinstallation. Seinem Beitrag „Cyprien Gaillard: principe de barbarie" („Cyprien Gaillard: Prinzip der Barbarei", S. 127–139) legt der Herausgeber den besagten paradoxen Aspekt des Ruinenparadigmas zugrunde. Er rekurriert dabei einerseits auf die positive Umdeutung des Barbarentums in Walter Benjamins Aufsatz „Erfahrung und Armut" (1933),[2] der zufolge es in der Moderne eines barbarischen Aktes bedürfe, um Neues zu schaffen, und andererseits auf die Opposition zwischen apollinischen und dionysischen Kräften in Nietzsches *Geburt der Tragödie* (1872).[3] Weil der barbarische Akt dem intakten Gebilde bereits eingeschrieben ist und die Besucher in seiner Zerstörung das Werk erst vollenden, definiert Egaña Gaillards ruinierte Pyramide als „Anti-Kunstwerk" (S. 129). Die Bezeichnung der Ruine als „Anti-Werk" spitzt den herkömmlichen Ruinendiskurs auf interessante Weise zu: Mit diesem Begriff wird dem Zusammenspiel von apollinischen und dionysischen Tendenzen in der Ruine Rechnung getragen. Zu neuen Einsichten verhilft auch die Lektüre des Beitrags „Esthétique touristique et ruines vues du ciel: l'exemple de Gunkanjima" („Ästhetik des Tourismus und Ruinen von oben betrachtet: Das Beispiel Gunkanjima", S. 53–62) der Künstlerin Anna Guilló. Ihr Artikel befindet sich im zweiten, sehr überzeugenden Teil des Tagungsbandes, der sich mit urbanen Ruinenparadigmen befasst. Die Grundannahme von Guillós Untersuchung bildet die Überlegung, dass Ruinen stets einen ästhetischen Blick voraussetzen, ohne den sie lediglich als verfallene Gebäude zu bezeichnen wären. Dieser Blick kann auch ein touristischer sein, wie er sich schon im englischen Phänomen der pittoresken Reisen Ende des 18. Jahrhunderts ausdrückte. Ontologisch gesehen, so Guilló, sei oftmals kein Unterschied zwischen künstlerischen und touristischen Bildern von Ruinen auszumachen; beide frönten gleichermaßen einer „Expeditionsästhetik", wie sie etwa von Stephen Wright beschrieben wurde (S. 59). Die Autorin verdeutlicht dies am Beispiel der japanischen Ruineninsel Hashima. Aufgrund intensiven Braunkohleabbaus galt die mit ihrer eng bebauten, länglichen Form auch „Kriegsschiff " (Gunkanjima) genannte Insel in den 1950er Jahren als der am dichtesten

besiedelte Ort der Erde, bis sie nach dem Zusammenbruch der Industrie 1974 innerhalb von drei Monaten verlassen und dem Verfall preisgegeben wurde. Spätestens seitdem 2012 der James-Bond-Film *Skyfall* eine Szene auf der Insel spielen ließ, fungiert Hashima als beliebtes Bildmotiv für Katastrophentouristen sowie Künstlerinnen und Künstler zugleich. Die Ergebnisse ähnelten sich stark. Besonders interessant wird es nun, so Guilló, wenn sich der touristische Blick auf virtuelles Reisen verlagert. Sie legt kenntnisreich dar, wie sich dank des digitalen Katastrophentourismus eine neue Art der Ruinenästhetik in zeitgenössischen Kunstprojekten formiert und stellt Arbeiten von Künstlerinnen und Künstlern vor, die ihr Material in virtuellen Orientierungsplattformen wie Google Maps, Google Earth und Google Street View finden. Hier wird, so Guilló (S. 59), der romantische Blick des Abenteurer-Künstlers ersetzt – es handle sich um Bilder „ohne Blick", die, theoretisch, eine neutralere Variante der Ruinenästhetik ermöglichen (S. 61). Es ist bedauerlich, dass Guilló die Analyse der Arbeiten auf kursorische Beschreibungen beschränkt.

Tatsächlich verwenden einige Autorinnen und Autoren des Sammelbandes die beispielhaft herangezogenen Kunstwerke und Bildmaterialien rein illustrativ. In anderen Beiträgen hingegen, etwa in Anne Dietrichs Ausführungen „La destruction dans le processus de constitution de l'image: documentation céline duval" („Zerstörung im Prozess der Bildkonstitution: documentation céline duval", S. 141–152) über das Werk der in Deutschland weitgehend unbekannten Künstlerin Céline Duval, findet zwar eine eingehende Werkanalyse statt. Dafür verliert der Ruinenbegriff hier an Kontur. Die ehemalige Bildredakteurin Duval arbeitet seit 1998 unter dem Künstlernamen *documentation céline duval* mit eigenen und fremden Bildersammlungen. In der Werkreihe *Les Allumeuses* (1998–2010) filmt sie das schrittweise Zusammenknüllen und Verbrennen von Bilderstapeln, die nach Kategorien bestimmter Phänomene zusammengestellt sind, das heißt nach Bildern, die den gemeinsamen Nenner einer ähnlichen Geste oder eines ähnlichen Gegenstands aufzeigen.

Dietrichs sorgfältige und erhellende Werkanalyse verdeutlicht, wie vielschichtig auch hier das Zerstörungsmoment zur Konstitution des Kunstwerks beiträgt. Dadurch ist die Verbindung zur Leitfrage des Tagungsbandes hergestellt. Doch indem weder Dietrich noch die Herausgeber thematisieren, inwiefern der Begriff der Ruine in Bezug auf diese nicht-architektonische Arbeit sinnvoll und produktiv verwendet werden kann, verwässern sie die Konzentration der titelgebenden *Ruinenästhetik*. Insofern lohnt sich noch einmal der Blick auf den Untertitel, der den Tenor des Buches besser umreißt: *Poïétique de la destruction*.

[1] Vgl. etwa Hartmut Böhme, „Die Ästhetik der Ruinen", in: Dietmar Kamper und Christoph Wulf (Hg.), *Der Schein des Schönen*, Göttingen: Steidl, 1989, S. 287–304 und Bazon Brock, „Die Ruine als Form der Vermittlung von Fragment und Totalität", in: Lucien Dällenbach, Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), *Fragment und Totalität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, S. 124–140.

[2] Walter Benjamin, „Erfahrung und Armut" (1933), in: id., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1., hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, S. 213–219.

[3] Friedrich Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik", in: id., *Sämtliche Werke – Kritische Studienausgabe*. Bd. I, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: dtv, 1980, S. 9–156.

Erwin Panofsky
Die Gestaltungsprincipien Michelangelos, besonders in ihrem Verhältnis zu denen Raffaels

Audrey Rieber

Gerda Panofsky (éd.), Berlin : De Gruyter, 2014, 636 pages

Au printemps 2012, soit plus de 90 ans après sa défense, l'habilitation d'Erwin Panofsky resurgit dans un dépôt du *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* à Munich (L'Institut central d'Histoire de l'Art). Pourquoi ce texte ne fut-il jamais publié ? Comment a-t-il pu être perdu ? Et, puisque tel est le cas, pourquoi a-t-il été caché ? Après avoir présenté une thèse de doctorat sur la théorie de l'art d'Albrecht Dürer en 1914 à Fribourg-en-Brisgau, Panofsky soutient son habilitation en 1920 à Hambourg, devant un jury composé de Max Lenz, Otto Lauffer, Gustav Pauli, alors directeur de la Kunsthalle et Ernst Cassirer. Il y sera assistant à partir de 1921 puis professeur à partir de 1926. En 1933, il quitte définitivement l'Allemagne, emportant avec lui des documents de travail, mais pas le texte sur Michel-Ange. Où est passé le tapuscrit ? Dans son introduction (p. 1-41), l'éditrice Gerda Panofsky reconstitue minutieusement son histoire. Remanié jusqu'en décembre 1922, il est demeuré inachevé. Les pages où elle retrace sa dissimulation se lisent comme un roman policier culminant dans une invraisemblable scène finale : le 26 juillet 1967, moins d'un an avant sa mort, Panofsky reçoit l'ordre pour le mérite au *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* de Munich des mains de Ludwig Heinrich Heydenreich, un ancien doctorant qui détenait depuis 1933 le fameux texte. Celui-ci n'était vraisemblablement pas encore caché dans les caves et devait se trouver à quelques mètres de son auteur. Ni dans le port de Hambourg, où il était venu dire au revoir à la famille Panofsky en partance pour l'exil, ni lors des visites qu'il lui rendit à Princeton, ni lorsqu'il évoquait Michel-Ange dans les lettres adressées à Panofsky, Heydenreich ne fit mention du manuscrit… À travers les aventures de ce texte, c'est aussi un contexte historique partagé par de nombreux intellectuels juifs allemands qui est rendu particulièrement vivant : les années 1920, années d'inflation galopante et de montée de l'antisémitisme, les persécutions et démissions forcées des années 1930, l'exil, les visites des anciens collègues, amis, professeurs européens dans les États-Unis d'après-guerre.

À l'indéniable valeur historique de ce texte s'ajoute un très grand intérêt théorique et méthodologique. Le texte est parfaitement exploitable grâce à une édition critique rigoureuse : à la transcription du texte (p. 43-243), s'ajoute la bibliographie reconstituée (p. 245-264), un inédit sur l'architecture de Michel-Ange intitulé « Notes sur les esquisses de la façade de San Lorenzo à Florence » (p. 265-270), un index des noms et des œuvres (p. 271-283) et, enfin, le très beau facsimilé en couleur du tapuscrit corrigé, annoté et complété par l'auteur (p. 285-634). D'un point de vue épistémologique, l'ouvrage est remarquable en ce qu'il force à réviser l'idée que l'on se fait encore trop souvent d'un Panofsky logocentriste et déchiffreur d'allégories.

Le texte d'habilitation s'ouvre par une brève réflexion sur les influences (« Introduction », p. 49-51). L'histoire de l'art a raison, y lit-on, de se méfier d'une conception de l'art atomiste-mécanique qui, en recherchant les influences d'une œuvre d'art, fait de celle-ci le simple résultat de différentes forces, méconnaissant la créativité, l'inventivité qui en est à l'origine. Néanmoins, une étude des influences bien comprise permet de dégager la spécificité d'une œuvre et ce qui en elle relève de l'individualité créatrice. Parce qu'un artiste ne se laisse influencer qu'en vertu d'une disposition immanente qui le rend sensible à telle œuvre plutôt qu'à telle autre, l'étude de la façon dont il accueille ou écarte les productions d'autrui fait ressortir très clairement son vouloir artistique (*Kunstwollen*). En mettant les réalisations de Michel-Ange en regard de celles de ses grands contemporains et prédécesseurs, Panofsky entend donc saisir son individualité créatrice.

Afin de faire ressortir ce que le style de Michel-Ange a en propre, la première partie intitulée « Prémisses factuelles et historiques » commence par étudier comment la production michelangelesque a été prise pour modèle par les artistes classiques et notamment par Raphaël, le plus éminent d'entre eux (1ère partie, chapitre 1 : « Raphaël et les œuvres de Michel-Ange », p. 53-71). Puis elle montre comment Michel-Ange a laissé les œuvres d'autres artistes agir sur lui et comment il a transformé cet héritage (1ère partie, chapitre 2 : « Michel-Ange et les œuvres des autres maîtres », p. 72-96). La très grande indépendance de son génie fait que les influences ne deviennent pour lui jamais constitutives ; elles ne sont que des stimulations de circonstances, des rencontres dues au hasard et non des événements. En écho aux considérations liminaires sur les influences, Panofsky conclut que les aspects stylistiques que Raphaël écarte par principe lorsqu'il travaille sur des motifs michelangelesques sont précisément ceux que Michel-Ange met systématiquement en avant dès qu'il modifie un modèle étranger.

Remarquable dans le premier chapitre est la façon dont Panofsky suit en virtuose comment un artiste emprunte, déplace, varie, inverse, modère, intensifie, combine activement les motifs proposés par un autre. Il étudie comment la position d'un bras, une vue en contre-plongée, un contrapposto, migrent et se transforment d'une sanguine à une sculpture, d'une entaille à une gravure. Ces analyses qui reposent sur des observations formelles ne font intervenir aucune référence littéraire. S'il serait déplacé de les interpréter comme un « contre-Panofsky » puisque ces analyses ne sont ni autonomisées ni mises au service d'une théorie du pur voir, on peut au moins

en conclure que Panofsky est aussi un historien qui sait regarder, qualité qui lui est trop souvent déniée. Elle montre aussi sa capacité à mobiliser une méthode spécifique à l'objet étudié. Si, dans le premier chapitre, la reprise et transformation par Raphaël de motifs michelangelesques est à l'occasion examinée sans aucune considération du contenu, c'est aussi parce que cela correspond à une certaine phase du rapport de Raphaël à Michel-Ange. Avant son arrivée à Rome à l'été 1508, Raphaël porte un intérêt strictement formel à Michel-Ange. Il lui reprend des éléments, qu'il modifie certes, mais dont il s'efforce de respecter l'apparence phénoménale. Ce qui l'intéresse alors, c'est « moins la signification du contenu, l'expression spirituelle essentielle de ces formes [*Gestaltungen*] que […] ce qui [peut] être saisi immédiatement par les sens : l'organisation du corps, le schéma du mouvement, le tracé du contour d'ensemble, bref l'unité d'une configuration concrète [*einer anschaulichen Konfiguration*] » (p. 64). Après 1514, c'est une influence stylistique générale qui s'exerce, Raphaël n'empruntant plus des thèmes déterminés à Michel-Ange mais accueillant son art pour ainsi dire entièrement et en lui-même, comme s'il était devenu immanent à son imagination. Dans la phase intermédiaire, qui correspond au début de la période romaine et qui culmine avec la décoration de la chambre de la Signature, Raphaël commence à saisir l'art michelangelesque davantage du côté du contenu et de l'expression, grâce d'ailleurs à sa capacité croissante à maîtriser l'apparence extérieure des phénomènes. La reconstitution par Panofsky de la généalogie formelle des productions de Raphaël correspond donc à un certain moment du rapport de ce dernier à Michel-Ange. Typique de cette pluralité des méthodes est aussi le recours, non explicité, à la notion warburgienne de formule du pathos pour analyser la première période romaine. Le passage mérite d'être cité, aussi parce qu'il donnera une idée de l'écriture qui est celle de Panofsky en 1920.

> « […] lorsque l'intérêt artistique repose moins sur la pure valeur de composition de la représentation immédiatement concrète [*anschaulich*] que sur le contenu expressif de l'apparaître visible, il sera moins important pour l'artiste qui reprend de conserver la forme [*Gestalt*] dans son entier que d'exploiter les parties où le contenu expressif qu'il éprouve à chaque fois comme significatif semble se concentrer. L'unité et l'indivisibilité de la représentation formelle seulement concrète [*anschaulich*] seront conservées selon que la signification expressive de retournements, de flexions, de gestes, de regards isolés, prévaut dans le souvenir de l'artiste qui [les] reprend. Cela explique peut-être ce fait de premier abord déroutant, mais vraiment caractéristique de la première période romaine de Raphaël, qu'un si grand artiste, à l'apogée de son évolution intérieure et extérieure, se préoccupe de faire des emprunts partiels à des formes [*Gestalten*] d'autres artistes, à l'instar apparemment d'un artisan compilateur besogneux, et que, tout particulièrement lorsqu'il utilise les inventions michelangelesques, il semble procéder par combinaison de parties corporelles isolées, de bras, de troncs, de bustes ; oui, depuis son arrivée à Rome, il n'emprunte plus que des motifs partiels à Michel-Ange. Dans un dessin viennois, c'est seulement la position de la jambe de la Vierge du tondo Doni qu'il reprend et, pour donner un autre exemple, pour la partie inférieure du corps de l'Apollon du *Jugement de Marsyas* [dans la chambre de la Signature], il n'utilise que

la position assise qui avait été choisie pour Marsyas dans les célèbres gemmes des Médicis […] ; cela n'a pas chez lui le sens d'une mécanisation mais d'une intériorisation : d'un dépassement de l'intérêt pour la forme d'ensemble concrète [*anschaulich*] par un intérêt pour l'expression intellectuelle et spirituelle qui paraissait justement inhérente à certaines parties d'une figure[1] ». (p. 65-66)

La formule du pathos, configuration formelle qui porte l'empreinte de la déflagration d'une énergie psychique et qui peut être réinvestie de significations différentes voire opposées, permet non seulement à Panofsky de dégager la spécificité de l'une des phases créatrices raphaëliennes, mais d'introduire l'idée de potentiel expressif : au début de la période romaine, Raphaël appréhende les motifs michelangelesques

« non plus comme des enrichissements de son trésor formel concret [*anschaulich*], mais plutôt comme des possibilités d'exprimer un contenu vécu intellectuel ou spirituel, un contenu auquel précisément seul le "motif" michelangelesque semble pouvoir satisfaire, même si [ce contenu] était bien souvent aussi éloigné du sens véritable [du motif michelangelesque] que Raphaël l'est justement de Michel-Ange. » (p. 64)

Dans le deuxième chapitre, l'importance accordée à l'analyse formelle est également corrélative de la nature de l'intérêt, soit formel soit expressif, porté par Michel-Ange à d'autres maîtres, antiques ou renaissants.

La seconde partie en tire les « Conséquences pour la critique stylistique » (p. 97-243), tout particulièrement en ce qui concerne la présentation artistique de formes (*Gestalt*) isolées. Le premier chapitre traite de « La formation des corps [*Körpergestaltung*] dans l'art classique, notamment chez Raphaël » (p. 97-123). Dans la première section de ce chapitre, la spécificité du classique italien est mise en relief par une comparaison avec d'autres styles – le Quattrocento, le baroque. Le raisonnement mobilisé annonce l'article de 1924 « Sur la relation entre l'histoire de l'art et la théorie de l'art », une réflexion sur les concepts fondamentaux de la science de l'art (*Kunstwissenschaft*) qui propose de déduire l'ensemble des problèmes artistiques d'un problème originel posé *a priori* (celui entre forme et plénitude). Dans le texte d'habilitation, le style classique est déjà présenté comme la solution d'un problème stylistique général, en l'occurrence celui de la représentation sur une surface ou dans un espace tridimensionnel. Dans le cas de la représentation sur une surface (cas auquel nous nous limitons ici), le classique apporte dialectiquement une solution aux contradictions du Quattrocento dont le style envisage la surface du tableau à la fois comme la section d'une pyramide visuelle, c'est-à-dire comme un plan géométrique, *et* comme la portion d'une surface matérielle (en toile, de bois) qui exige d'être décorée de manière ornementale avec des lignes, des surfaces et des couleurs.

« L'art classique fut le premier à reconnaître clairement au ‹ plan de l'image › une signification proprement artistique et imagée [*bildkünstlerische Bedeutung*], c'est-à-dire une signification pour l'apparaître formel d'un contenu à présenter : il [le plan de l'image] est hypostasié en une idée dans laquelle disparaissent aussi bien la représentation de la section du plan purement géométrique que celle d'un tableau purement matériel, peint ou en relief, – [c'est] l'idée d'un plan idéal qui apparaît d'emblée à l'artiste comme la forme adéquate à sa présentation en tant que présentation, à condition seulement

> bien sûr que celle-ci [cette présentation] doive valoir comme une présentation formée [*gestaltete*] véritablement. L'art commença à considérer ses objets *sub specie* de leur apparaître possible sur la surface […]. » (p. 99)

Bref, l'art classique découvre et affirme un principe formel reposant sur l'idée de bidimensionnalité. On voit que les caractéristiques de l'art classique ne sont elles non plus pas abordées à partir d'une analyse iconographique, mais comme solution d'un problème artistique originaire. Concernant les principes formels du classique, le point auquel Panofsky veut en venir est que les corps y sont de préférence construits selon un axe central qui traduit la recherche d'une unité organisant les formes de l'intérieur. Dans la deuxième section du premier chapitre, Panofsky montre comment Raphaël, artiste apollinien, applique ce principe de l'axe médian ou, plus précisément, comment il reconfigure systématiquement les modèles michelangelesques pour donner aux mouvements de ses figures une harmonieuse unité intérieure.

Le deuxième chapitre porte sur « La formation [*Gestaltung*] des corps chez Michel-Ange » chez qui, le sous-titre l'indique, le principe de l'axe médian est en lutte avec le principe de liaison cubique (p. 124-157). La raison en est le conflit entre une tendance à conférer au plan une valeur constitutive et une tendance à accorder à la figure une liberté plastique et motrice.

> « Le vouloir d'art de Michel-Ange ne pouvait absolument pas être apaisé par une simple subordination de la forme [*Gestalt*] humaine à un système de plans liés rectangulairement ; jamais en effet aucun artiste n'a possédé autant que lui le sentiment de la structure organique de l'apparaître humain et de la fonctionnalité dynamique du mouvement humain. Et dans la mesure où un ressenti si puissant de la vitalité du corps humain, une vitalité qui ne reconnaît que ses propres lois d'action et de formation [*Bildungsgesetze*], rencontrait un sentiment tout aussi fort et originaire de la force liante du plan ainsi que de la forme du bloc limitée par des plans, l'imagination de Michel-Ange dut voir surgir un conflit monstrueux qui dominait entièrement sa représentation artistique et qu'on peut décrire comme un conflit entre la revendication du plan à [posséder] une valeur constitutive et la revendication de la figure à une liberté plastique et motrice ou, en d'autres termes, comme le combat entre la tendance stylistique à la liaison cubique et celle au déploiement central. » (p. 144-145)

Ce conflit conduit à une « poussée inhibée » (p. 146) que le *Saint Mathieu* donne exemplairement à voir. Dans ce chapitre aussi, le style michelangelesque (section II) est conçu comme une réponse à un problème stylistique général concernant la valeur accordée au plan, problème d'abord exposé *a priori* puis à travers les solutions qui en ont été proposées au cours de l'histoire, de l'Antiquité égyptienne au maniérisme (section I). Remarquable de la deuxième section est l'importance accordée à la technique de Michel-Ange et à la façon bien spécifique qu'il a de sculpter le marbre. Contrairement à ses contemporains, il ne détermine pas la forme de ses figures par mise au point, c'est-à-dire indépendamment de la configuration du bloc à dégager, mais fixe bien plutôt les points caractéristiques de la figure en déterminant leur position relative par rapport au plan. Néanmoins, objecte Panofsky, cette différence n'est-elle pas « en soi et pour soi purement technique » ? (p. 141) La réponse engage

une prise de position explicite dans le débat opposant les sempériens, qui défendent l'idée d'une origine technico-matérielle de l'art, et les riegliens qui voient dans l'art le fruit d'un vouloir d'art immanent qui n'est autre que la façon dont une certaine époque veut voir des lignes et des couleurs sur un plan ou dans l'espace. Panofsky renvoie dos à dos matérialistes et formalistes : la technique individuelle n'est ni déterminante ni indifférente ; elle est « un symptôme de l'individualité d'un style » (p. 141).

> « Bien sûr que le moyen artistique se forme d'après les fins artistiques et non l'inverse ; mais, dans la mesure où la technique devient ainsi l'organe de communication de l'intention artistique, elle entre dans un rapport nécessaire et finalement réciproque avec elle : [la technique] ne détermine certes pas le style, mais elle est néanmoins liée à lui de manière indissociable, manifestant la spécificité [de ce style] de la manière la plus concrète [*aufs Anschaulichste*]. Ce n'est donc pas non plus un hasard si Michel-Ange pensait ne pouvoir délivrer ses formes de marbre [*Marmorgebilde*] de la pierre que par un procédé de dégagement progressif, par couches, et non par un procédé d'extraction à partir de tous les côtés, [et] si sa façon de travailler présuppose non un système de points indifféremment ordonnés dans l'espace, mais un système de plans rectangulairement liés ; les formes [*Formen*] que Michel-Ange déterminait à partir du plan étaient aussi déterminées par le plan. » (p. 142)

La même attention portée aux aspects positifs de l'activité créatrice jointe à une préoccupation pour leur portée expressive, permet à Panofsky d'expliquer pourquoi le vouloir stylistique de Michel-Ange ne pouvait être comblé que par la sculpture de la pierre. Cette technique lui fournit comme point de départ un ensemble de plans, un bloc régulier de surfaces limitantes qui enflamment son imagination formelle et qu'il doit détruire pour faire apparaître les produits de sa fantaisie.

L'importance décisive pour Michel-Ange de « L'organisation de la forme dans le plan » (tel est le titre du chapitre 3, p. 158-196) explique pourquoi ses statues sont toujours élaborées pour un seul angle de vue. Le point de vue unique (les œuvres ne sont pas conçues pour qu'on tourne autour d'elles !) renforce les contrastes qui traversent ses sculptures où les verticales et horizontales rigides entrent en opposition avec un contour onduleux, essentiellement convexe, ainsi qu'avec les diagonales propres à une vive propension au mouvement.

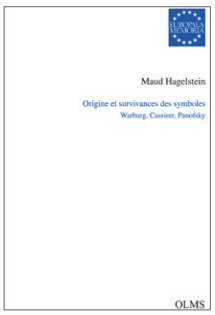
Le chapitre 4 s'intéresse à « La conception de l'homme eu égard à sa structure psychique » (p. 197-243). Le dualisme propre au style de Michel-Ange est mis en rapport avec l'idée selon laquelle l'âme humaine serait déterminée par un conflit *a priori* entre tendances vitales et spirituelles. Panofsky expose ici l'interprétation très personnelle que Michel-Ange donne du néo-platonisme. Il faut se garder d'interpréter ces considérations, que la terminologie ultérieure qualifierait d'iconologiques, comme la clef de la production de Michel-Ange. L'intérêt pour l'œuvre d'art concrète ne se dissout pas au profit d'un principe interprétatif supérieur, d'ordre expressif ou spirituel. Les croyances de Michel-Ange relativement à l'âme sont strictement mises en correspondance avec son œuvre sculptée, en vertu d'un « parallélisme » entre la psychologie spéculative et les beaux-arts, c'est-à-dire entre contenu et apparaître. À l'occasion de ses observations sur le « fanatisme du marbre » (p. 156) qui est celui de Michel-Ange,

Panofsky distingue deux types d'interprétation : psychologique et métapsychologique. Tandis que la première explique l'événement artistique à partir des sentiments ou intentions de l'artiste, la seconde le considère comme une manifestation de l'art qui se montre pour ainsi dire en tant que tel dans le faire de l'artiste. La première comprendra donc la passion de Michel-Ange pour la pierre par un besoin de démolition et par le délicieux sentiment de toute puissance offert par la *scultura per forza di levare* qui extirpe une forme d'un bloc informe ; la seconde lecture expliquera cette prédilection par les conditions purement artistiques d'un style qui, pour se réaliser, exige le plan, l'angle droit, bref la forme du bloc de pierre cristallin. Les passages les plus remarquables du texte d'habilitation sont ceux qui suivent le travail des formes, reconstituant « Les principes de formation [du style] de Michel-Ange » – comme on pourrait proposer de rendre le titre. Et le traducteur de buter sur le lexique de la forme et de la formation : *Form, Figur, Konfiguration, Gestalt, Gestaltung, Gebilde, Bildung* pour lequel la langue française n'a pas de justes équivalents. L'importance et la variété de ce vocabulaire soulignent le travail michelangelesque de transformation, déformation et reconfiguration des formes (*Umstaltung*) au cœur du texte. Joint à la distinction entre analyses psychologique et métapsychologique, il invite à conclure que l'indéniable intérêt de Panofsky pour la signification des productions d'art n'équivaut ni à nier l'importance stylistique de la matière, de la technique, de la forme, ni, comme le suggère la citation qui précède sur le plan idéal, à méconnaître la nature et le propre des images.

[1] Les citations des *Gestaltungsprincipien* sont traduites par Audrey Rieber.

Maud Hagelstein
Origine et survivance des symboles. Warburg, Cassirer, Panofsky

Arno Schubbach



Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2014 (= *Europaea Memoria. Studien und Texte zur Geschichte der europäischen Ideen*, Reihe 1: Studien, Bd. 107), 267 Seiten

Seitdem Aby Warburgs und Ernst Cassirers Arbeiten in den Geistes- und Kulturwissenschaften wieder auf reges Interesse stoßen, erweckt es besondere Faszination, dass sich ihre biographischen Wege in den 1920er-Jahren berührten. Cassirer war einer der bekanntesten und eifrigsten Nutzer der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, um die sich ein ‚Kreis' gebildet hatte, dem weitere bedeutende WissenschaftlerInnen wie Erwin Panofsky zugerechnet werden. Obwohl diese biographischen Verkettungen oft behandelt wurden und mittlerweile zahlreiche lesenswerte Studien zu Warburg, Cassirer und Panofsky vorliegen, ist nach wie vor ungeklärt, wie sich deren Arbeiten systematisch zueinander verhalten. Allzu oft wurde die wissenschaftliche Nähe beschworen, wo die persönliche Wertschätzung unverkennbar ist, oder ein systematisches Vorhaben des ‚Kreises' um die Bibliothek Warburg behauptet, das jedoch in keiner Programmschrift und keinem Manifest einen Beleg findet.

Vor diesem Hintergrund ist als Verdienst von Maud Hagelsteins *Origine et survivance des symboles* zu werten, Warburgs, Cassirers und Panofskys Arbeiten aus den 1920er-Jahren systematisch und philosophisch zu erschließen (S. 9f.). Die Verfasserin zielt dabei auf die Spannung zwischen der Historizität und den a- oder transhistorischen Dimensionen der Kunst ab. Zur Präzisierung dieser Leitfrage greift sie auf die *Kritik der reinen Vernunft* (1781) zurück und bestimmt die ahistorische Dimension der Kunst in Anlehnung an Kants Konzeption apriorischer und mithin ahistorischer Bedingungen der Erkenntnis (S. 12–17). Damit mag die Verfasserin bei nicht wenigen LeserInnen auf Skepsis stoßen. Denn auf der einen Seite werden Kenner Cassirers, auf dessen Philosophie diese Bestimmung wohl am ehesten abzustellen scheint, nicht selten bezweifeln, dass Cassirer transzendentale Bedingungen als ahistorisch begreift. Auf der anderen Seite wird eine kunsthistorische Leserschaft wohl die Frage stellen, inwieweit ein solcher Rückgriff auf Kant hilfreich sein kann, um Warburgs oder Panofskys Studien zu behandeln. Hagelsteins Studie erweist sich dennoch als produktiv, weil sie sich auf die Texte einlässt und deren Überlegungen folgt, bis die kantische Formulierung der Leitfrage nicht nur ins Schwimmen gerät, sondern geradezu überwunden wird. In ihrer sorgfältigen Darstellung von Warburgs

Mnemosyne-Atlas (1924–1929/2000), Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* (1923–1929) und Panofskys *Die Perspektive als „symbolische Form"* (1927) zeichnet sich so eine Diskussion ab, die mit Blick auf die Gemeinsamkeiten *und* die wesentlichen Differenzen des Verständnisses von Kunst und Bild fortzuführen sein wird.

Im ersten Teil der Studie führt die Verfasserin Warburgs *Mnemosyne-Atlas* und die dazugehörigen Entwürfe aus dem Nachlass umsichtig ein und stellt insbesondere die Konzeption der Pathosformeln lesenswert dar, von ihrer ursprünglichen Prägung als Ausdruck apollinisch-dionysischer Spannungen über die kollektive Erinnerung und Überlieferung dieser Dynamogramme bis hin zu ihrem Nachleben in der künstlerischen Wiederaneignung (S. 43–66). In dieser Analyse deutet die Verfasserin zwar die losgelöste, ‚transhistorische' Universalität solcher Formeln an (S. 47–54), letztlich betont sie aber vielmehr deren historische Wandelbarkeit und schließt sich der poststrukturalistisch grundierten Interpretation Warburgs durch Georges Didi-Huberman an (S. 85–96).[1] Ahistorische Dimensionen der Kunst werden eher dort greifbar, wo die Verfasserin Warburgs meist spekulative Anleihen an die Psychologie oder Anthropologie erwähnt, die in der Literatur oft übergangen werden (S. 47f. und S. 83f.).[2] Solche naturalistischen Versatzstücke bilden jedoch einen scharfen Kontrast zu Hagelsteins Bestimmung des Ahistorischen im Rekurs auf den kantischen Begriff des Apriori und zu einer transzendentalphilosophischen Tradition bis hin zu Cassirer und darüber hinaus.[3]

Andersherum muss eine transzendentalphilosophische Sicht keineswegs die ahistorische Dimension der Kunst privilegieren, wie der zweite Teil der Studie anhand Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* im Widerspruch zur Einleitung zeigt. Hagelstein selbst beobachtet zutreffend, dass Cassirer schon in seinen Schriften zur Theorie und Geschichte der Erkenntnis eine Historisierung des Transzendentalen betreibt (S. 104f. und S. 142–146). Er verortet alle transzendentalen Bedingungen von Erkenntnis im Zusammenhang der Geschichte der Kultur und bricht dadurch mit einer ahistorischen Deutung des Apriori Kants. Das Transzendentale steht hier nicht wie bei Kant in Spannung zur Geschichte, wie die Verfasserin auch mit Bezug auf Cassirer dennoch nahelegt (S. 108, S. 129f. und S. 215) – es bildet eine Geschichte, wie die Verfasserin zugleich feststellt (S. 123, Anm. 3, S. 137 und S. 242f.). Allerdings reduziert sich diese Geschichte nicht auf empirische Ereignisse und Fakten, sondern bezieht sich auf die ihnen inhärente geistige Produktivität. Cassirer stützt sich daher zum einen auf die empirischen und historischen Phänomene der Kultur in Sprache und Mythos, Erkenntnis und Kunst, stellt sie aber zum anderen in den Horizont der Einsicht des Menschen in seine symbolische Gestaltung der Welt: „Es geht darum, ausgehend von den Schöpfungen, die das Denken hervorgebracht hat und die uns durch die Geschichte überliefert sind, die Produktivität des Geistes wieder aufzudecken." (S. 176)[4]

Die Unschärfen, die Hagelsteins Begriffs des Transzendentalen kennzeichnen, zeigen sich nicht nur hinsichtlich des Verhältnisses zur Geschichte, sondern auch mit Bezug auf den Begriff des Ursprungs. Denn die bereits bei Kant problematische Annahme, dass das Apriori demjenigen zeitlich oder logisch vorgängig sei, das es

ermöglicht und insofern als ursprünglich zu gelten habe, teilt Cassirer nicht. Hagelstein stellt selbst im Laufe ihrer Diskussion fest, dass Cassirers Ansatz „die Schlussfolgerung nahelegt, dass sich das Transzendentale erst a posteriori erfüllt." (S. 120)[5] Oder schärfer noch: „Die Bedingung steht in einem immanenten Bezug zu dem, was es bedingt – nicht vorgängig, nicht nachträglich, sondern zugleich." (S. 155)[6] Deshalb geht es Cassirer, wo er sich auf die Anfänge von Mythos und Sprache, Kunst oder Erkenntnis bezieht, nicht um die empirisch oder transzendental ursprüngliche Genese, sondern um das Potential zur Emanzipation des Menschen von der sinnlichen Gegebenheit, das bereits in den Anfängen der Symbolisierung gegeben ist (S. 146–178, bes. S. 173–178).[7] Cassirer wendet sich nicht zurück zu den allerersten Ursprüngen, sondern richtet die einfachsten Anfänge auf die Entfaltung der Symbolisierung aus, bis hin zu ihren reflektierten und aufgeklärten Formen, womit er sich wie Warburg in die Tradition der Aufklärung stellt (S. 66–73, S. 105f. und S. 173–175).

Der dritte Teil lenkt die Aufmerksamkeit wieder auf die Kunst, die im zweiten Teil keine zentrale Rolle spielt, indem Panofskys Studien zur Theorie der Kunst, zur Konzeption der Idee in der platonischen Tradition und zur *Perspektive als „symbolische Form"* hinzugezogen werden. Es geht Hagelstein dabei nicht so sehr um den Kunsthistoriker Panofsky als um den philosophischen Gesprächspartner Cassirers (S. 182f.), weshalb sie deren Texte zum Raum und zur Perspektive als Ausdruck eines philosophischen ‚Dialogs' rekonstruiert (S. 193–208). Für die systematische Leitfrage Hagelsteins ergibt sich die Klärung, dass alles, was aus Cassirers und Panofskys Sicht ahistorisch sein könnte, letztlich nur die Funktion des Symbolischen sein kann, die jedoch allein in ihren vielfältigen und historischen Formen existiert: „Die symbolische Form zeichnet sich nicht durch Fortdauern und Beharren aus; sie unterliegt offenkundig vielmehr im Laufe der Zeit einem Bedeutungswandel. Bei Cassirer bürgt allein die Funktion für die Einheit der Welt der Symbole." (S. 211)[8]

Was ahistorisch und transzendental sein soll, erweist sich als untrennbar von seiner historischen Entfaltung und von empirischen Verstrickungen. Auf diesen Gedanken läuft Hagelsteins Studie hinaus. Leider bringt sie diesen Gedanken nicht anhand der Texte Warburgs, Cassirers und Panofskys auf den Punkt, sondern versetzt ihn im abschließenden Kapitel in einen neuen theoretischen Kontext, indem sie über Hubert Damischs *Origine de la perspective*[9] (1987) auf Edmund Husserls *Ursprung der Geometrie* (1936/1939) in der Deutung durch Maurice Merleau-Ponty und Jacques Derrida[10] zurückgeht (S. 213–239). Es ist der Verfasserin zwar beizupflichten, dass diese phänomenologische Tradition nicht zuletzt anhand des Begriffs des Ursprungs die Historizität des Transzendentalen verhandelt – jedoch setzt sie dabei anders als Cassirer an der zeitlichen oder logischen Vorgängigkeit des Apriori an und bildet in mannigfachen Grenzgängen zwischen französischer und deutscher Philosophie ein eigenständiges Verständnis des Transzendentalen aus. Der Versuch, die Aktualität der Lektüren von Warburg, Cassirer und Panofsky im Bezug auf eine Diskussion aufzuweisen, die selbst schon beinahe historisch ist, hat so zum Preis, dass die systematischen Konsequenzen und damit die tatsächliche Aktualität des in der Lektüre entwickelten Gedankens verschwimmen.

[1] Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002. Übers. aus dem Französischen von Michael Bischoff: *Das Nachleben der Bilder - Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Frankfurt a. M. 2010.
[2] Vgl. exemplarisch zur naturwissenschaftlichen Wurzel von Warburgs Begriff des ‚Engramms' S. 43f., Anm. 4.
[3] Vgl. mit Bezug auf Warburgs und Cassirers unterschiedliche Bezugnahmen auf Tito Vignolis *Mythus und Wissenschaft* von 1879 Arno Schubbach, „Das Zur Erscheinung-Kommen des Menschen. Cassirers und Warburgs kulturphilosophische Anthropologie", in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, im Erscheinen.
[4] „[...] à partir des produits que la pensée a engendrés, et qui nous sont livrés par l'histoire, il s'agit de retrouver la fonction productive de l'esprit." (Übersetzung Arno Schubbach).
[5] „[...] semble avoir pour conséquence que le transcendantal s'atteint *a posteriori*" (Übersetzung A. S.).
[6] „La condition est dans un rapport immanent [...] avec ce qu'elle conditionne – ni avant, ni après, mais avec." (Übersetzung A. S.).
[7] Vgl. ausführlicher dazu Arno Schubbach, *Die Genese des Symbolischen. Zu den Anfängen von Ernst Cassirers Kulturphilosophie*, Hamburg 2016, S. 263–273.
[8] „La permanence ou la persistance ne sont pas des qualités de la forme symbolique qui, évidemment, est soumise à des changements de signification au cours de temps. Seule la fonction garantit chez Cassirer l'unité du monde des symboles." (Übers. A. S.).
[9] Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris 1987. Übers. aus dem Französischen von Heinz Jatho: *Der Ursprung der Perspektive*, Berlin 2010.
[10] Edmund Husserl, *L'origine de la géométrie,* Traduction et introduction par Jacques Derrida, Paris 1962. Übers. aus dem Französischen von Rüdiger Hentschel und Andreas Knop: Jacques Derrida, *Husserls Weg in die Geschichte am Leitfaden der Geometrie. Ein Kommentar zur Beilage III der „Krisis"*, München 1987.

Pierre Bourdieu
Manet. Une révolution symbolique

Michael Lüthy

éd. par Pascale Casanova, Patrick Champagne, et al., Paris: Editions du Seuil, 2013, 781 Seiten[1]

Nicht nur Foucault, auch Bourdieu verwirklichte seine geplante Manet-Monografie nicht. Doch mit der Veröffentlichung von Bourdieus in den 1980er Jahren begonnenen, bis zum Tod unfertig gebliebenen Manet-Manuskript einschließlich der darauf fußenden transkribierten Vorlesungen am Collège de France von 1999 bis 2000 ist das letzte der noch unpublizierten Großprojekte des französischen Soziologen gleichwohl besser greifbar geworden. Die Arbeit am Manuskript begann als Zwillingsprojekt zum Buch über Flaubert und die Genese des literarischen Feldes, das 1992 als *Les Règles de l'art* (dt. 1999) erschien und Bourdieus kunstsoziologisches Hauptwerk darstellt. Ursprünglich war die Manet-Studie lediglich als ein Teil des Flaubert-Werkes gedacht. Als Bourdieu erkannte, dass das literarische und das künstlerische Feld, in welchem Flauberts und Manets Werke enstanden und dessen soziologischer Analyse Bourdieus Hauptaugenmerk galt, aufgrund der jeweils anderen Strukturen und Akteure individuelle Analysen erforderten, wurde das Manet-Projekt abgespalten – und blieb ein Torso. Entgegen der Entstehungsgeschichte beginnt die jetzige Edition nicht mit dem unvollendeten Manuskript, sondern mit den äußerst umfangreichen Vorlesungstranskripten, die rund 600 Seiten umfassen. Ob dies eine gute Entscheidung ist, sei dahingestellt. Deren Lektüre verlangt insbesondere in der ersten Hälfte erhebliche Geduld, da Bourdieu sein Unternehmen immer wieder kritisch umkreist, Künftiges ankündigt und Gesagtes wiederholt. Erst nach ca. 300 Seiten gewinnt das Unternehmen Stringenz. Hier folgen jene Untersuchungen zur Autonomisierung des künstlerischen Produktionsfeldes, die auch in den *Regeln der Kunst*, dort auf die Literatur bezogen, bestechen.

Das Hauptaugenmerk legt Bourdieu auf die Herausbildung einer professionellen Kunstkritik – mit einem besonderen Akzent auf der ‚Zugewinngemeinschaft' zwischen Manet und den Literaten wie Baudelaire, Astruc, Zola und Mallarmé. Diese bildet Bourdieu zufolge ein Übergangsstadium zwischen der unprofessionellen tagesjournalistischen Kunstkritik, die bis zur Mitte der 1860er Jahre dominierte, und der professionellen, kunsthistorisch gebildeten Kunstkritik seit den späten 1870er Jahren, welche für Bourdieu erreichte Feldautonomie belegt. Was Bourdieu unter einer symbolischen Revolution versteht, gewinnt auf diese Weise Plastizität. Er definiert sie als eine Umwälzung sowohl der kognitiven als auch sozialen Strukturen, die sich als eine ‚kollektive Konversion' ereignet: Neue Akteure bedienen sich in einem

neugeschaffenen sozialen Raum einer neuen kritischen Sprache, die sich schließlich durchsetzt und ‚normalisiert'. Bourdieus mikrosoziologischer Bienenfleiß zahlt sich hier aus. Er spricht nicht von ‚der Kunstkritik', sondern will genauestens wissen, welcher Kritiker mit welcher persönlichen Biografie in welchen Organen und als Sprachrohr welcher Kreise welche Begrifflichkeit benutzt. Vergleichbar akribisch zeichnet Bourdieu nach, inwiefern Manet keineswegs ein Außenseiter war, sondern seine malerische Revolution deshalb durchsetzen konnte, weil er über erhebliches kulturelles und symbolisches Kapital verfügte, angefangen mit seiner gesellschaftlich hochgestellten Familie und über seine schulische und akademische Ausbildung bis hin zu den von ihm frequentierten Salons – ein Kapital, das er einsetzen konnte, als er seine künstlerischen Attacken gleichermaßen gegen die Académie, die Bourgeoisie und die Außenseiter der Bohème führte. Angesichts einer Betrachtungsweise, die Kunstwerke vor allem auf ihre zeitgenössischen Wirkungen befragt und das Hauptgewicht auf die feldinternen kritischen Auseinandersetzungen um diese Kunstwerke legt, ist es sinnfällig, wenn Bourdieu sein historisch-analytisches Projekt als ‚Rezeptionssoziologie' definiert.

Gerade weil Bourdieus Hauptinteresse der allmählichen und von vielen Akteuren in unterschiedlichen Rollen beförderten Emergenz eines autonomen künstlerischen Produktionsfeldes gilt, sind einige Argumentationsstränge des Buches aber so widersprüchlich wie fragwürdig. Bourdieu züchtet Manet zur solitären Gründerfigur hoch, welche die ‚Moderne' mit wenigen gezielten Schlägen, insbesondere der Präsentation des *Déjeuner sur l'herbe* im *Salon des Refusés* 1863, hervorgebracht habe. Doch es ist unsinnig, die gesamte künstlerische Moderne auf die Figur und die Malerei Manets zurückzuführen. Nicht nur ist der Singular einer einzigen Moderne problematisch. Selbst für jenen Strang der Moderne, für den Manet eine wichtige Rolle spielte, sind Protagonisten der früheren Generation wie Courbet ebenso bedeutsam wie Künstler der Folgezeit, etwa van Gogh oder Cézanne. Des Weiteren malt Bourdieu ein allzu monolithisches Bild der Salonmalerei, gegen die Manet opponierte. Denn das Feld der akademischen Malerei zeichnete sich bereits durch kämpferische Auseinandersetzungen ihrer Vertreter – Ingres, Delacroix, Delaroche, Couture, Gérôme oder Bouguereau mit ihren teils gegensätzlichen Auffassungen – aus. Dass sich Bourdieu so sehr auf die Konstellation ‚Manet versus Académie/Salon' konzentriert, liegt an der in seinem Denken ausgeprägten Betonung institutioneller Kategorien. Diese Perspektive ermöglicht die Stilisierung der Auseinandersetzungen als exemplarischer Kampf eines einzelnen gegen die staatlichen Autoritäten, welche als Verwalter des ‚Nomos' zwischen legitimer und illegitimer Kunst klar scheiden wollten. Manets künstlerische Revolution wird damit zur politischen Emanzipation gegenüber dem Machtmonopol des Staates erklärt und der Erfolg von Manets symbolischer Revolution zum Sieg pluralistischer Demokratie im Zeichen individueller Autonomie überhöht. Wie Pascale Casanovas Nachwort zur Edition zeigt, war Manet für Bourdieu nicht nur ein wissenschaftlicher Untersuchungsgegenstand, sondern eine historische Persönlichkeit, mit der er sich identifizierte. Tatsächlich hielt dessen gespaltener Habitus, als Mitglied der bürgerlichen, staatsnahen Elite den staatlichen

Autoritäten den Kampf anzusagen und diesen Kampf auch zu gewinnen, Identifikationspotenzial für jenen ‚gespaltenen' Bourdieu bereit, der als ‚revolutionärer' Lehrstuhlinhaber am Collège de France die Mitglieder der herrschenden Klasse unermüdlich attackierte.

Als letzter, kritisch zu bewertender Aspekt seien Bourdieus Ausführungen zu Manets Ästhetik genannt, die anhand von Analysen konkreter Gemälde unternommen werden. Bourdieu kommt hier über oberflächliche Beschreibungen nicht hinaus. Weder ist er auf dem Stand der aktuellen Forschungsliteratur, noch beweist er ein besonders empfängliches Auge, was ihn nicht hindert, die Manet-Forschung rüde abzukanzeln: Michael Fried wird mehrfach als „verrückter Ikonologe" abgetan (S. 438/S. 606) und Timothy J. Clark zu „jener Sorte Forschern" gezählt, „die einen […] sehr weit zurückwerfen" (S. 479). Bourdieus Ambition, mithilfe des Feld-Begriffs zwischen den sozialen Strukturen der Epoche und den formalen Strukturen der Kunstwerke zu vermitteln, erfüllt sich auf diese Weise nicht. Die Texte zur letzten von ihm gehaltenen Vorlesung zum Thema, in welcher er sich der Beschreibung ausgewählter Gemälde zuwendet, gehört zu den großen Enttäuschungen der Lektüre. Diese Defizite mögen darauf hindeuten, warum das Manet-Buch ein Torso blieb. Auf dem Feld der Ästhetik ist Bourdieu ein Mann der Literatur und nicht der Bildenden Künste. So funktioniert die Verbindung von Kunstanalyse und Soziologie in den *Regeln der Kunst* und mit Flaubert als Protagonisten entschieden besser. Das Flaubert-Buch gilt daher zu Recht als kunstsoziologisches Meisterstück. Manet und der Frage nach der Autonomisierung des bildkünstlerischen Feldes widmet Bourdieu darin ebenfalls zentrale, argumentativ brillante und in ihrer sprachlichen Ökonomie unübertreffliche Abschnitte. Dieses Buch bleibt Bourdieus kunstsoziologisches Vermächtnis, auch in Sachen Manet.

[1] Pierre Bourdieu, *Manet. Eine symbolische Revolution*, hg. von Pascale Casanova, Patrick Champagne, et al., aus dem Französischen von Achim Russer und Bernd Schwibs, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2015, 920 Seiten.

Werner Hofmann
Die Schönheit ist eine Linie. 13 Variationen über ein Thema

Florence Rougerie

Munich : C.H. Beck, 2014, 223 pages

Comme l'affirme Klee, partout dans la nature comme en art, le point serait toujours déjà en mouvement[1] ; tout commencerait donc avec sa trace, la ligne, dont découlent tous les éléments de forme du langage pictural. De même, le titre du dernier ouvrage[2] de Werner Hofmann, historien d'art allemand dont la réputation n'est plus à faire[3], semble-t-il affirmer que la ligne contiendrait l'essence de la beauté en art ; il ambitionne plutôt de dresser un vaste panorama de l'histoire de la « belle ligne » et de ses inflexions. Hofmann propose ici un parcours mi-thématique, mi-chronologique axé autour d'un motif unique, dans la veine de ses études exhaustives sur le paradis terrestre[4], Nana[5] ou encore le fantastique[6]. La forme de cet ouvrage s'inspire du modèle musical de la variation : chacun des treize chapitres, dont seuls quatre sont pourvus d'un titre de type assertif[7], livre une lecture personnelle de l'évolution de la ligne serpentine selon l'époque ou le courant considéré. S'abstenant cependant d'explorer les signifiants mythologiques du serpent, il s'attache à étudier non seulement la belle ligne, mais encore le *Kunstwollen* correspondant, et à décrire dans une langue imagée et inventive les contours de la fascination qu'elle exerce dans les arts graphiques, la peinture, la sculpture, en passant par les arts décoratifs[8], afin d'en dégager certains invariants : forme ouverte par excellence, la ligne serpentine se caractérise avant tout par sa polysémie. Citant l'Evangile selon St. Matthieu dans sa préface, Hofmann pointe d'emblée l'ambivalence du serpent qui le prédispose à incarner soit une menace, soit une figure tutélaire, aux vertus apotropaïques[9]. Honnie en son temps par Bernard de Clairvaux voyant dans cette « disgracieuse beauté » ou « belle disgrâce » une forme suspecte de sophisme, cette réversibilité intrinsèque du serpent se transpose en art par une dialectique entre mimesis et invention : cas unique dans l'histoire de l'art, la ligne serpentine permet indépendamment des valeurs qui lui sont attribuées d'articuler deux régimes de sens, l'un ancré dans le figuratif, l'autre dans l'abstrait. Hofmann désigne ce phénomène par le concept de « double focale ».

Omniprésente au fil des époques, la ligne serpentine échappe cependant à toute réduction à une simple nomenclature des styles, en raison des énergies élémentaires qu'elle véhicule et qui la prédisposent d'abord à un investissement magique de la réalité, avant de connaître une forme de sacralisation en l'espèce de la belle ligne.

Hofmann place en toute logique sa déambulation sous le patronage de Hogarth et de son *Analysis of Beauty* (1753) : celui-ci, emprisonnant l'événement formel que constitue la ligne serpentine dans un prisme de verre, serait en fait un classique qui s'ignore[10], car en la figeant en une icône surmontant la *variety* qui constitue le vocabulaire de l'artiste, il cherche à arrêter ce qui fait son essence même, à savoir sa labilité. Elle est ensuite des siècles durant mise de côté, avant de réirriguer le geste d'affirmation et d'innovation de l'art moderne.

Dans cet ouvrage richement illustré qui évoque le projet de Warburg de constituer un atlas « Mnémosyne » des « formules de pathos » extraites de leur contexte d'émergence, Hofmann puise des exemples aussi bien dans l'art pariétal, os gravés de Montgaudier (18000 – 10000 av JC) ou fresques à plusieurs mains d'Altamira (13000 av JC), que dans le *Book of Kells*, dont il interroge le système des entrelacs complexes et codifiés, mais aussi dans l'art mycénien et ses frises en méandres crénelés et la poterie minoenne[11] qu'il trouve plus libres que l'art monumental de la Grèce ou de la Rome antique dans l'exploration des possibilités graphiques de la ligne. Le contenu symbolique du serpent se voit ensuite seulement réinvesti par l'art renaissant, comme le montre le *Péché originel* de Michel-Ange (1509-1510)[12], sans doute influencé en cela par le Laocoon qui formera le canon de l'esthétique classique[13] et réalise la symbiose entre le multiple et l'un dans l'interpénétration des corps, incarnant ainsi la maxime d'Horace de la *discordia concors*. Par contraste, Hofmann éclaire la façon dont Dürer investit le potentiel offert par la ligne serpentine, tant dans ses écrits théoriques[14] que dans ses réalisations graphiques[15].

En raison de son excédent de sens d'un point de vue religieux[16], le serpent se voit temporairement relégué à une fonction décorative avec les « démonstrations polyglottes » du Rococo réhabilitant le grotesque et l'ornement à la faveur de la découverte de la Domus Aurea de Néron : l'ensemble de la composition est alors « serpentinisée », colonisée par les spirales, palmettes, rocailles, volutes et autres avatars du serpent. Ainsi circonscrit, aucun risque qu'il ne s'empare de l'imagination du peintre ni que celui-ci y succombe, comme dans la mise en scène théâtrale de la *Tête de la Méduse* de Rubens (1617-1618) ou dans celle du Caravage (1597-1598), qui pour Hofmann thématisent non seulement la vie intérieure grouillante de l'artiste, mais aussi cette « double focale ».

Il établit ensuite la généalogie qui mène de la mythologie personnelle et du langage graphique de Blake, chez qui le serpent est omniprésent[17], à Van Gogh, puis Daumier et Munch, qui vont dans le sens d'une radicalisation de la ligne[18] et d'une libération de sa force expressive[19] ; la force primitive du serpent se voit en revanche réduite dans l'adaptation formelle qu'en fait Franz Von Stuck au goût du public bourgeois, à une simple formule fétichisant l'acte de consommation. L'Art Nouveau poussant cette logique à l'extrême investit tous les interstices de sa bi-dimensionnalité, mais restreint de fait la ligne à un simple ornement.

Kandinsky est le premier à reconnaître que « la ligne est une chose » (*Ding*) et à la rendre à sa sonorité intérieure. Duchamp avec son art informel creuse ce sillon dans ses *ready-made*, qui sont autant de commentaires à la débauche de lignes ondulées

auto-référentielles, caractéristiques de l'Art Nouveau[20]. L'auteur fait aussi la part belle au Surréalisme avec Hans Arp et Max Ernst, qui aspirent au retour à une forme d'authenticité et de primitivité de la ligne dont ils explorent la matérialité en renversant l'axiome précédent (« la chose est une ligne »). Il achève sa cartographie sur une réflexion sur l'art contemporain avec Arnulf Rainer, Anselm Kiefer ou John Cage.

Son propos se clôt cependant sur un regret ; revenant aux sources de son expérience de curateur, il cite l'exposition consacrée en 1965 à Friedrich Hundertwasser au *Wiener Museum*, pour laquelle il propose une anthologie de la spirale, forme dérivée de la ligne serpentine tout aussi ambivalente selon le sens dans lequel elle est lue[21]. Force est de constater qu'Hundertwasser qui souhaitait revenir aux forces vitales et originelles de la belle ligne pour la libérer de son enfermement dans l'espace du tableau, a échoué dans son utopie de réconcilier l'art et la vie, au regard de l'idolâtrie actuelle du tableau.

Certains passages de cet ouvrage, resté inachevé, sont d'une telle densité conceptuelle qu'ils semblent constituer le noyau d'une pensée qui pourrait être redéployée et enrichie à l'envi d'analyses de tableaux. Hofmann nourrit également son propos de nombreuses références littéraires, mais aussi de références à la langue comme outil conceptuel lorsqu'il parle de « polyglottisme » pour désigner l'aptitude de la ligne serpentine à se mouvoir entre les différents registres. Il réussit le tour de force de relever des microévolutions dans la morphogenèse des arts nobles et non nobles, dans ce qui est un inlassable questionnement, avant d'être une affirmation ou une typologie. Sa recherche met en œuvre cette sorte de « conscience reptilienne » (*Schlangen-Bewusstsein*) que la ligne incarne, faisant écho à cette quête perpétuelle de l'« immuable indianité de l'âme humaine impuissante » que décrit Aby Warburg[22]. Cet ouvrage se caractérise donc par une grande érudition des sources, par l'éclectisme des choix iconographiques, par une très grande liberté dans les rapprochements opérés, par un degré de conceptualisation peu commun et un sens de la formule parfois iconoclaste[23], qui ne peuvent que piquer le lecteur au vif de son intelligence et de sa curiosité et requièrent une lecture attentive pour en saisir tous les enjeux. Le chercheur y trouvera quant à lui une absolue liberté de ton et une démarche des plus inspirantes.

[1] « Seul le point mort en soi est intemporel. Dans l'univers aussi, le mouvement est donné comme préalable à tout. » Paul Klee, *Kunst-Lehre*, édité par Günther Regel, Leipzig : Reclam, 1987 (1995) p. 63.

[2] Hofmann étant décédé le 13 mars 2013, cet ouvrage est paru à titre posthume.

[3] Successivement fondateur du Mumok de Vienne et directeur de la Kunsthalle de Hambourg, professeur invité à Berkeley et Cambridge, Massachussets, il s'est vu décerner de nombreux prix, dont récemment le prix Aby Warburg.

[4] Werner Hofmann, *Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, Munich : Prestel, 1974.

[5] Werner Hofmann, *Nana. Mythos und Wirklichkeit*, Cologne : DuMont, 1987.

[6] Werner Hofmann, *Phantasiestücke : Über das Phantastische in der Kunst*, Munich : Hirmer, 2010.

[7] Par exemple pour les chapitres 7 « La ligne est une chose », 8 « La ligne de l'amour » et 10 « La belle ligne devient convulsive ».

[8] Avec la chaise Thonet par exemple.

[9] Voir le serpent d'airain (brandi dans l'Ancien Testament par Moïse 4, 21) qui contrairement au Veau d'or n'est pas une idole, un artefact précieux, mais bien une image symbolique de la grandeur et de la bonté de Dieu.

[10] Plus loin, il analyse la réception de Hogarth (traduit en allemand dès 1754, en 1805 en français), chez Goethe qui célèbre d'abord cette « ligne de l'amour », l'alternance entre diastole et systole incarnant le flux et le reflux du désir, avant de se distancier de ces « ondulistes » et de leur serpentinerie (*Schlängelei*) maladive. S'inscrivant dans la plus pure tradition de la réconciliation des contraires de Hegel à Schelling, il poursuit néanmoins la quête d'un symbole unique traduisant le double accord dans les phénomènes de la nature.

[11] Avec par exemple cette divinité de Cnossos aux seins nus brandissant des serpents.

[12] Les corps de deux serpents étreignant l'arbre de la connaissance forment une étonnante colonne s'épanouissant d'un côté en une figure féminine et tentatrice, et se prolongeant de l'autre en un arc formé par le glaive de l'ange montrant la sortie du paradis terrestre à Adam et Eve.

[13] Voir Elisabeth Décultot, Jacques Le Rider, François Queyrel (éd.), « Le Laocoon, histoire et réception », dans *Revue germanique internationale*, vol. 19, Paris : PUF, 2003.

[14] Albrecht Dürer, *Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheyt, in Linien, Ebenen unnd gantzen corporen*, Nuremberg, 1525.

[15] Voir le Livre de Prières de Maximilien Ier (1515) qui combine trois degrés de réalité, calligraphique, figuratif et ornemental, avec des arabesques.

[16] Du fait de son ambivalence native, il existe une collusion particulière du serpent avec la représentation de la femme, tour à tour tentatrice et tentée, à moins que ce ne soit les deux, que ce soit chez Lorenzetti, Klimt ou même Picasso.

[17] Voir la page de garde de *Europe a Prophecy* (1794) ou l'illustration de la *Divine comédie* de Dante (1827).

[18] Voir le catalogue de l'exposition *Freiheit der Linie. Von Obrist und dem Jugendstil zu Marc, Klee und Kirchner*, Munster : Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 2008.

[19] Les nuages du *Cri* (1895) semblant contenir pour lui « les énergies de gigantesques serpents cosmiques » p. 100.

[20] Cette « curvomanie » est également raillée par Max Ernst dans son dessin satirique *La commande ou l'âne des Indépendants* (1912).

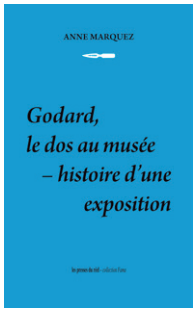
[21] Symbole de vie lorsqu'elle est centrifuge, symbole de mort quand elle est centripète.

[22] Aby. M Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, éd. établie par Dieter Wuttke, Baden-Baden : Koerner, 1992, p. 473.

[23] Comme lorsqu'il nomme Arp un « mystique comique et roublard » ou Dürer « a man for all seasons ».

Anne Marquez
Godard, le dos au musée – Histoire d'une exposition

Thomas Helbig



Paris: Les Presses du Réel, 2014, 399 Seiten

Godard im Museum

Der Versuch, den Film in die ‚Hallen der Kunst' einzuführen, ist keineswegs neu. Die Herausforderung aber, jenseits des Filmmuseums als dem Ort der Bewahrung der Filmgeschichte und ihrer wichtigsten Protagonisten neue und vor allem medienspezifische Formen der Präsentation zu finden, hält bis heute an.

Dominique Païni, der kurz zuvor Direktor des renommierten Centre Pompidou geworden war, stellte mit seiner Idee, den als Erneuerer des Kinos weithin bekannten Filmkünstler Jean-Luc Godard für ein Ausstellungsprojekt zu gewinnen, eine geradezu ideale Konstellation in Aussicht, um genau diese Herausforderung zu meistern.[1] Doch stattdessen umgibt die vom Mai bis August 2006 unter dem Titel *Voyage(s) en utopie: Jean-Luc Godard, 1946–2006, À la recherche d'un théorème perdu* der Öffentlichkeit übergebene Schau der Nimbus einer rätselhaften Unsichtbarkeit, der sich kaum anders als durch die gemeinhin als gescheitert geltende Zusammenarbeit zwischen den einzelnen Beteiligten und dem damit einhergehenden verheerenden Presseecho erklären lässt.[2]

Genau auf diesen blinden Fleck hat nun Anne Marquez ihre umfassende Studie hin ausgerichtet, die sich als bislang erste Untersuchung vornimmt, die Genese dieses Projektes durch seine vielfach zu beobachtenden Änderungen, Unterbrechungen und Konflikte hindurch zu verfolgen (S. 13).[3] Ein dafür ganz wesentliches Material stellen die bislang unveröffentlichten Dokumente dar, die Marquez im Zugriff auf das private Archiv Païnis heranziehen konnte. Erst die dort verwahrte Korrespondenz zusammen mit den Vertragsunterlagen und Arbeitspapieren, Collagen und Raumplänen ermöglichen die Analyse des ursprünglich vorgesehenen, aber unverwirklicht gebliebenen Konzeptes der *Collage(s) de France*, deren dramaturgische Etappenstrecke im Folgenden entlang des Buches von Marquez nachgezeichnet werden soll.[4]

Die Utopie einer Ausstellung

Die Konstellation Godard/Païni schien zunächst alles andere als problembehaftet: Hier der Museumsdirektor, der mit eigenen sehr avancierten Ausstellungsprojekten – wie etwa 1991 zusammen mit Alain Guilheux für das Palais de Tokyo (S. 86–88) – außerhalb des Filmmuseums neue und innovative Präsentationsformen

erprobt hatte, und dort der Filmkünstler, der über die ‚Ränder des Kinos' hinaus den Film immer wieder neu verortet.[5] Schon mit seinem multimedial angelegten Projekt *Histoire(s) du Cinéma* (1988–1998), das den vermutlich zentralen Bezugspunkt hinsichtlich der Konzeption und Materialauswahl der Ausstellung darstellt, hat sich Godard von dem konventionellen Werkbegriff des Films distanziert. So zog er dort neben der Edition der Videokassetten (Film), des Soundtracks (Ton), der Bücher (Text) auch die Möglichkeit einer Ausstellung in Erwägung (S. 141). Païni indessen hatte im Jahr 2001 mit *Hitchcock et l'art: coïncidences fatales* und in den Jahren 2003 bis 2004 mit *Cocteau sur le fil du siècle* zwei viel beachtete Ausstellungen umgesetzt, die mit der geplanten Präsentation Godards eine Art Trilogie zum Thema „Kunst und Kino" bilden sollten (S. 90f.). Doch die Kooperation mit Godard stand naturgemäß unter ganz anderen Vorzeichen. So wenig Godard beabsichtigte, seine Arbeit in Form einer Retrospektive zu präsentieren, so sehr wurde Païni von seiner bisherigen Funktion, das Material als Kurator eigenständig auszuwählen und präsentieren zu können, auf die vornehmlich finanziell-organisatorische Rolle des Direktors verwiesen – ein Ungleichgewicht, das schließlich für einen Großteil der späteren Spannungen mitverantwortlich werden sollte (S. 217–227).

Wie Marquez in ihrem Buch aufzeigt, opponiert Godard von Anfang an gegenüber der Institution des Museums, die er als einen Ort des Stillstandes versteht, während er das Kino als ein „Labor des Lebens" („laboratoire de la vie", S. 180) charakterisiert. Schon in einer ersten für die Presse vorgesehenen Projektbeschreibung von 2003 stellt Godard unter dem Titel *Collage(s) de France, archéologie du cinéma par Jean-Luc Godard* ein Projekt vor, dessen Erscheinung sich Monat für Monat aktualisieren sollte (S. 258f.).[6] Daraus entwickelte sich bald die Idee, über die Laufzeit der Ausstellung hinweg monatlich einen Film von jeweils 60 bis 120 Minuten Länge herzustellen, der Interviews und aktuelle Nachrichtenbilder miteinander verknüpfen sollte (S. 258f).[7] Doch Godard hält sich nicht an den Zeitplan und verwirft in regelmäßigen Abständen seine Raumkonzepte (S. 270–313). Mehr und mehr wächst das Misstrauen zwischen den beiden Parteien, das sich auch in einer rhetorischen Frontenbildung niederschlägt. Während Païni mit dem ‚Centre' als Statthalter einer monströsen Kulturmaschine („une machine culturelle", S. 8) stilisiert wird, fühlt sich Godard mit seiner Produktionsfirma ‚Peripheria' an den Rand gedrängt. Die Konflikte führen soweit, dass die Kommunikation beinahe völlig abreißt und sogar das Zerwürfnis droht. Als Païni dann 2006 entlassen wird, quittiert Godard den Abbruch der *Collage(s) de France* mit einem dreißigseitigen Bericht (S. 167–170). Der Konflikt zwischen Godard und Païni erscheint, wie Marquez treffend aufzeigt, ganz und gar wie eine Fortsetzung der vielfach in dessen Filmen thematisierten Reibereien zwischen dem Filmautor und dem Produzenten, dessen Rolle Païni eher unfreiwillig übernahm (S. 202).

Die Realität einer Utopie

Schon der Eingang der Ausstellung, die nun unter dem Titel *Voyage(s) en utopie: JLG, 1946–2006, À la recherche d'un théorème perdu* firmiert, verweist mit einer

Collage Godards plakativ auf das Scheitern der ursprünglich geplanten *Collage(s) de France* sowie darauf, dass dies allein das Centre Pompidou zu verantworten habe. Godard verfehlt auch nicht, mit einer Aufzählung entsprechender Gründe („difficultés ~~techniques~~ et ~~financières~~") ganz unzweideutig auf den seiner Ansicht nach eigentlichen Grund, nämlich die künstlerischen Differenzen („difficultés artistiques") aufmerksam zu machen (S. 164).[8] Aus den ursprünglich vorgesehenen neun Räumen (S. 304–309) war nun eine Anordnung von drei Räumen geworden, die, einer Reise durch die Zeiten („*Voyage(s) en utopie*"), vom Vorgestern (*Salle 2: Avant Hier*), über das Gestern (*Salle 3: Hier*) bis zum Heute (*Salle 1: Aujourd'hui*) entsprechen sollte. In den verschiedenen Ausstellungsmodellen, die sich über die Räume verteilten, manifestieren sich die Vorarbeiten der *Collage(s) de France*, die somit noch immer eine zentrale Sinnschicht darstellen.[9] Deren Modellstatus ist programmatisch für die auch sonst auffallend skizzenhaft angelegte Präsentation, in der die gemeinhin an Kunstausstellungen herangetragenen (Wert)Maßstäbe und Erwartungen vielfach unterlaufen werden. Von Miniatur- bis Großformat reichende LCD-Monitore, die entweder flüchtig auf einer Stellwand montiert werden, wahllos auf dem Boden aufgetürmt liegen oder aber als Tischfläche in die Waagerechte gekippt werden, markieren nur einen Teil der (Regel)Verstöße gegen die gemeinhin geltenden Erwartungen an eine museale Präsentation. Statt einer Auratisierung der Ausstellungsobjekte tragen beinahe alle Elemente Spuren des Entwurfs und Provisoriums, die sie der (Hand)Arbeit mit Schere und Kleber verdanken. Dies trifft auch für das Ausstellungsmobiliar zu, das wahlweise eher dem Möbelhaus oder Baumarkt als dem musealen Raum Referenz erweist. Handelsübliche Baustellenzäune treten an die Stelle von Ausstellungsvitrinen (S. 344), während die Ikonen der Filmgeschichte zu (Kunst)Lichtspendern für eine Gruppe von Zimmerpflanzen degradiert werden (S. 341).

Obwohl die Ausstellung bis auf jeweils ein Gemälde von Henri Matisse, Nicolas de Staël und Hans Hartung vollständig auf Originale anderer Künstler verzichtet, ist die bildende Kunst dennoch eine der beständigsten Referenzgebiete. Es erscheint nur konsequent, dass Godard auch im Kontext des Museums auf die Verwendung von Reproduktionen zurückgreift. Statt als originäre und als Kunstwerk auratisierte Artefakte interessieren Godard die Bilder nur so lange, wie sie ubiquitär im Umlauf sind.[10]

Die Kunst des Scheiterns

Völlig zu Recht lässt Marquez ihre Studie daher mit Godards explizitem Bezug zur bildenden Kunst beginnen (S. 19–50), die ihm als ein fortwährender ikonografischer Vorrat dient, den es jeweils auf den Begriff der Gegenwart zu bringen gilt. Godards eigene bildkünstlerische Ambitionen, die sich über die Filme hinaus auch in Collagen, Storyboards, Szenarien und Pressemappen manifestieren, dokumentieren darüber hinaus auch dessen praktische Aneignung künstlerischer Verfahrensweisen.[11] Das imaginäre Museum, das sich solcherart in den Montagen Godards materialisiert, sieht die Autorin in einer Tradition, die sich von André Malraux bis zu Aby Warburg zurückverfolgen lässt. Und auch die theoretischen Herleitungen,

die Marquez hinzuzieht, erschließen neue Zugangsweisen. Als deren zentraler Gewährsmann dient ihr Michel Foucault, dessen Konzept der Heterotopie („hétérotopie, contre-emplacement" S. 334f.) sich als ein Kernbegriff verstehen lässt, um Godards Vorhaben kenntlich zu machen, das Museum als einen Ort jenseits der etablierten Räume von Kunst und Kino zu konfigurieren.[12] Auch die Fragestellungen, die Foucault in seinem Text „Qu'est-ce qu'un auteur?" entwickelt hat, lassen sich, wie Marquez zeigt, produktiv sowohl auf Godards Autor-Konzept (S. 92–102), als auch auf dessen weiter gefassten Werk-Begriff (S. 116–119) übertragen.[13] Insbesondere der Begriff der Archäologie, mit dem Godard sein methodisches Vorgehen charakterisiert und den auch Marquez als Denkmodell heranzieht (S. 56, S. 324f.), wurde mehrfach auf Foucault zurückgeführt.[14] In der Ausstellung erfährt dieser nun auch visuell eine Entsprechung, wenn Godard sein Projekt als die „Ruinen" einer vergangenen Utopie inszeniert (S. 338f.).

Am Ende ihrer Studie findet Marquez wieder in den Rahmen der bildenden Kunst zurück, um konzeptuell und visuell verwandte Vergleichsbeispiele heranzuziehen, die von Marcel Duchamp über Nam June Paik bis hin zu Marcel Broodthaers reichen (S. 338–341). Leider bleiben diese an sich überzeugenden, aber nur sehr knapp skizzierten Ausblicke genauso wie die Beschreibung der letztlich umgesetzten Ausstellung insgesamt (S. 317–336) im Vergleich zur Dokumentation der Ausstellungsvorbereitung deutlich zurück (S. 229–315). Dabei hätte gerade hierin eine wesentliche Pointe der Studie liegen können, um die eingangs aufgerufenen und im Kontext der zeitgenössischen Kunst stehenden Begriffe der Performance, Installation und Institutionskritik vor dem Hintergrund der konkreten Einlösung in der Ausstellung neu zu rekapitulieren (S. 21).[15]

So verspricht beispielsweise eine erweiterte Engführung auf die künstlerischen Praktiken Duchamps zur Klärung dieser Begriffsbestimmung beizutragen. Wie kaum ein anderer hat Duchamp den seinerzeit geltenden Kunstbegriff herausgefordert, als er 1916 sein New Yorker Studio vom Maleratelier in ein „Wahrnehmungs- und Theorielabor" verwandelte. Niemand der damaligen Ateliergäste wäre auf die Idee gekommen, für Duchamps' private Raumexperimente, die sich durch ein reines „Chaos […] nutzloser Gegenstände" kennzeichneten, den Begriff der Kunst in Anspruch nehmen zu wollen.[16] Für Duchamp jedoch war die räumliche Anordnung (Installation) im Atelier der eigentliche Kern seines Arbeitens, die er gegenüber jeder musealen Nobilitierung des einzelnen Dings (Readymade) bevorzugte. Landeten die Gegenstände hernach vielfach auf dem Müll, wurde die Dokumentation in Form von Fotografien und Notizen dagegen als eigentliches Werk privilegiert, das somit immer wieder neu reproduziert werden konnte.[17] So gesehen erscheint Godards Präsentation wie eine radikale Entsprechung dieses Vorrangs der Idee gegenüber ihrer gegenständlichen Manifestation. Die Ausstellung könnte demnach als eine in den Raum entfaltete Ideenskizze betrachtet werden, die statt der ‚Möglichkeit' vielmehr die ‚Unmöglichkeit' ihrer Vollendung ausstellt.[18] Den Ausstellungsbesuchern wird es selbst anheimgestellt, aus den Einzelteilen und Versatzstücken dieser ‚Installation' – daher vermutlich Godards plakativer Einsatz der Ziegelsteine, Holzpaletten und

Gerüstteile – ein zusammenhängendes Ganzes zu montieren. Inwiefern dies innerhalb der Ausstellung tatsächlich gelingen konnte, bleibt fraglich. Es hat sogar den Anschein, dass die von Marquez vorgenommene Prioritätensetzung auf die ideelle (Vor)Geschichte der Ausstellung gegenüber deren materiellem Resultat letztlich ihren eigentlichen Grund in der geradezu anästhetisch erscheinenden Sperrigkeit der Präsentation hat. Wenn aber der Ausstellung ein ästhetisches Prinzip unterstellt werden kann, ist es das in (An)Spannung versetzte Verhältnis von ‚Sagen' und ‚Zeigen', das sich darin manifestiert, dass die Potentialität des Einen scheinbar stets die Negation des Anderen bedeutet.[19] Dazu liefert das Buch von Marquez die bislang umfangreichste Materialstudie, die insbesondere dank des verwendeten Abbildungsmaterials, das dem Text als Bilderstrecke beigegeben ist, erstmals weitreichendere Aufschlüsse über dieses einzigartige Projekt Godards zu geben erlaubt. Das Format der Publikationsreihe, das die Größe und Qualität der ausschließlich in schwarz-weiß reproduzierten Abbildungen von vornherein begrenzt, wäre zum Zwecke einer umfassenden Dokumentation kaum geeignet. Die Stärke der Arbeit liegt dagegen vielmehr in der Darstellung der ideengeschichtlichen Entwicklung einer Projektidee, die über das Kino hinaus auch das Museum neu zu verorten versucht. Wie es der Autorin fundiert darzustellen gelingt, lässt sich die essayistisch angelegte Schau als Suche nach einer topologischen Entsprechung von Godards (Film)Theorem verstehen, auf das sie inhaltlich und motivisch fortwährend Bezug nimmt („recherche d'un théorème"). Die Ausstellung ist somit Teil des Gesamt-(~~kunst~~)werks Godards, dessen persönliches Archiv („musée godardien") in einer Weise ‚räumlich' entfaltet wird, wie es sonst nur noch ‚filmisch' in den *Histoire(s) du Cinéma* in Erscheinung tritt. Wird diese Fährte innerhalb der darüber hinaus sehr übersichtlich gegliederten und eingängig geschriebenen Studie in aufschlussreicher Art und Weise von der Autorin verfolgt, so entsteht zuletzt doch der Eindruck, dass die theoretischen Herleitungen stärker noch am Material selbst hätten plausibilisiert werden können. Wünschenswert wäre es zudem gewesen, ergänzend zu den Raumplänen eine systematische Übersicht über die ausgestellten Werke, Gegenstände und Materialien sowie den Bestand der Archivalien insgesamt zu erhalten.[20] Dass die Autorin andere Schwerpunkte gesetzt hat, kann ihr vor dem Hintergrund dieser sehr materialreichen Studie schwerlich zum Vorwurf gemacht werden. Vielmehr bestätigt der Wunsch, weiterführend an die sehr konzise Argumentation von Marquez anzuknüpfen, dass von der Utopie der *Collage(s) de France*, die von Godard in der Ausstellung mehr als Frage denn als Antwort formuliert wird, noch immer neue Impulse ausgehen.[21]

1 Païni war zunächst von 1987–1991 Direktor am Département audiovisuel du musée du Louvre sowie von 1991–2000 Direktor der Cinémathèque française Paris, bevor er an das Centre Pompidou wechselte.
2 Der im Rahmen der Ausstellung erschienene Katalog *Jean-Luc Godard, Documents, Voyage(s) en Utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006* (Ausst.-Kat., Paris, Centre Pompidou, Paris 2006) bietet einen ausgezeichneten Einblick in die Arbeitsmaterialien Godards. Da der Katalog aber bereits vor Beginn der Ausstellung fertiggestellt wurde, konnte die Gestaltung der Räume selbst nicht mehr darin aufgenommen werden. Die meiner Kenntnis nach anschaulichste Dokumentation stellt eine von Michael

Witt beigetragene Bilderstecke dar: „Documentation: Voyage(s) en utopie", in: *Rouge* 9, 2006, URL: http://www.rouge.com.au/9/godard.html [letzter Zugriff: 1. Mai 2016]. Darüber hinaus sind mit *Reportage amateur (maquette expo)* (Godard und Anne-Marie Miéville, 2006) und *Souvenir d'utopie* (Anne-Marie Miéville, 2006) zwei Filme hergestellt worden, die sich mit Hilfe der Ausstellungsmodelle dem ursprünglich geplanten Projekt *Collage(s) de France* annehmen. Eine überraschend ergiebige filmische Rekonstruktion der Ausstellung haben jüngst Céline Gailleurd und Olivier Bohler mit ihrem Essay-Film *Jean-Luc Godard, le désordre exposé* vorgestellt (2012). Darin begibt sich der französische Filmkritiker André S. Labarthe auf einen fiktiven Rundgang durch die Ausstellung.

[3] Das Buch geht aus einer 2006 an der École du Louvre als Dissertationsschrift eingereichten und von Didier Schulmann betreuten Studie mit dem Titel *Souvenir(s) d'utopie. Une archéologie des formes muséales dans l'oeuvre de Jean-Luc Godard, de l'avenue de Messine au Centre Pompidou* hervor. Vgl. auch die Rezension von Yoann Van Parys „Anne Marquez, Godard: le dos au musée – histoire d'une exposition", in: *Critique d'art* [En ligne], 2015, URL: http://critiquedart.revues.org/15537 [letzter Zugriff: 1. Mai 2016].

[4] Welche Ausmaße der überlieferte Bestand der vorbereitenden Dokumente dieser „chronicle of disaster" im Ganzen einnimmt, deutet Habib an: „various versions […] have produced nonetheless thousands of pages of correspondence […] these documents will, someday, be made public and thouroughly analyzed." André Habib, „Godard's Utopia(s) or the Performance of Failure", in: Douglas Morrey, Christina Stojanova und Nicole Côté (Hg.), *The Legacies of Jean-Luc Godard*, Waterloo 2014, S. 217–236, hier S. 223.

[5] Païnis Projekt verstand sich als „Un projet de muséographie cinématographique pour le Palais de Tokyo, Synthèse et mission de réflexion et de proposition sur l'usage muséographique des espaces du futur Palais du Tokyo" (S. 148, Anm. 105). Godard plante in Kooperation mit der Pariser Filmhochschule La Fémis kurz darauf ebenfalls ein Projekt im Palais du Tokyo, dessen Kernidee, das Studio und damit die Arbeit auszustellen, bis zu den Konzeptionen für *Collage(s) de France* reicht (S. 136–140).

[6] Nicht unwesentlich erscheint der spielerisch im Titel angelegte Rekurs in Richtung des berühmten Collège de France, wo Godard in den 1990er Jahren Kurse zu geben beabsichtigte (S. 135).

[7] Aus diesem Vorhaben ging der Film *Vrai faux passeport* (2006) hervor, der dann auch Teil der Ausstellung wurde. Aus der Idee, Gespräche per Videokonferenz zu führen („Ensemble séparés"), entstanden insgesamt sieben Film-Dialoge mit André S. Labarthe, Dominique Païni, Jean Douchet, Nicole Brenez, Jean Narboni, Jean-Michael Frodon und Jean-Claude Conésa, die jeweils mit Godard konferierten (S. 262). Diese von Alain Fleischer produzierte Reihe mit dem Titel *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard* (2007) liegt seit 2009 als DVD vor und vermittelt weitere sehr wertvolle Aufschlüsse über die Genese des Projektes. So nimmt das Gespräch mit Douchet unmittelbar auf die *Voyage(s) en utopie* Bezug, während weitere Aufnahmen Godards Studio in dem Schweizer Ort Rolle zeigen und die Arbeit an den vorbereitenden Ausstellungsmodellen dokumentieren. Ein Ausstellungsrundgang Godards zusammen mit Christophe Kantcheff sowie ein Gespräch mit Païni richten darüber hinaus den Blick auf die fertiggestellte Präsentation.

[8] Die Streichungen sind hier so wie auf der Collage Godards wiedergegeben.

[9] Die anfänglichen Modelle hat Godard noch selbst angefertigt. In der Folge waren dann die Ausstellungsdesigner Nathalie Crinière und Jacques Gabel für die Ausführung der Modelle und Pläne hinzugezogen worden (S. 239).

[10] Godard plante zunächst, die Originale in der Ausstellung auf dem Boden und an der Wand lehnend zu präsentieren, was ihm jedoch letztlich verwehrt wurde (S. 344).

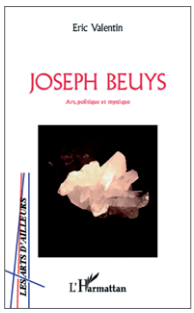
[11] Godard hatte Anfang der 1960er Jahre einen sechsmonatigen Malkurs bei Gerard Fromanger wahrgenommen, mit dem er 1968 mit dem *ciné-tract n°1968* sogar eine (film)künstlerische Kollaboration initiierte. Wie Michael Witt überzeugend darlegen kann, dürften diese bildkünstlerischen Erfahrungen unmittelbar Eingang in Godards beinahe schon zu Piktogrammen abstrahierte Storyboards und Videoarbeiten dieser Zeit gefunden haben. Besonders aufschlussreich ist auch der Nachweis von Witt, dass Godard zum Zwecke rechtefreier Verwendung auch Gemälde wie etwa de Staëls *Nu couché bleu*, 1955 einfach nachmalte. Vgl. Michael Witt, *Jean-Luc Godard. Cinema Historian*, Indiana 2013, S. 44, S. 192. Bemerkenswerterweise hatte Païni sogar an einer Stelle der Projektentwicklung vorgeschlagen, in einer begleitenden Ausstellung auch Godards kaum bekannte malerische Frühversuche zu zeigen, was Godard jedoch naturgemäß ablehnte (S. 259).

[12] Michel Foucault, „Von anderen Räumen", in: id., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. IV: 1980–1988, hg. von Daniel Defert und François Ewald, übers. von Michael Bischoff u. a., Frankfurt a. M. 2005, Nr. 360, S. 931–942.

[13] Michel Foucault, „Was ist ein Autor?", in: id., *Dits et Ecrits. Schriften*, op. cit., Bd. I: 1954–1969, Nr. 69, S. 1003–1041. Dass der Text beiden Parteien bekannt war, belegt ein Brief, in dem Païni Godard die Lektüre des Textes vorschlägt (S. 149, Anm. 120).
[14] Schon der Titel der geplanten Ausstellung pointiert Godards Arbeit als eine Form der Archäologie: *Collage(s) de France, une archéologie du cinéma d'après JLG*.
[15] Wertvolle Überlegungen über den spezifischen Werkcharakter bei Godard wurden bereits 2004 durch Witt angestellt, vgl. Michael Witt, „Godard, artiste d'installations multimédias", in: *Trafic* 56, 2006, S. 29–42 (übersetzter Wiederabdruck).
[16] Herbert Molderings, „Eine andere Erziehung der Sinne. Marcel Duchamps New Yorker Atelier als Wahrnehmungslabor", in: Philine Helas u.a. (Hg.), *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, Berlin 2007, S. 219–234, hier S. 226 und S. 231.
[17] Ibid., S. 224 und S. 229.
[18] So charakterisiert Habib das Scheitern Godards als eigentlichen Inhalt, der vergleichbar einer Performance Eingang in die Ausstellung findet, vgl. Habib, „Godard's Utopia(s) or the Performance of Failure", op. cit.
[19] Dieses Dilemma reflektiert Godard bereits mit der von Ludwig Wittgenstein entlehnten Phrase „Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden", die er an den Beginn der Ausstellung stellt („ce qui peut être montré ne peut être dit", S. 362).
[20] Für eine grafische sowie inhaltliche Kartierung der von Godard gezeigten Filme und Filmausschnitte vgl. Alex Munt, „Jean-Luc Godard Exhibition: Travel(s) in Utopia, Jean-Luc Godard 1946–2006. In Search of a Lost Theorem", in: *senses of cinema* 40, 2006, URL: http://sensesofcinema.com/2006/the-godard-museum/godard-travels-in-utopia [letzter Zugriff: 1. Mai 2016] sowie Jehanne-Marie Gavarini, „In the Still of the Museum: Jean-Luc Godard's Sixty-Year Voyage", in: *Postmodern Culture* 17, 2006, Nr. 1, URL: http://pmc.iath.virginia.edu/issue.906/17.1gavarini.html [letzter Zugriff: 1. Mai 2016].
[21] In diesen Kontext dürfte auch die 2013 von Marquez, Aída Marques und Dominique Païni kuratierte Ausstellung gehören, in der die Pariser Präsentation punktuell wieder aufgegriffen wurde, vgl. *Expo(r) Godard*, Ausst.-Kat., Centro Cultural Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2014. Für Hinweise danke ich Michael Witt.

Eric Valentin
Joseph Beuys. Art, politique et mystique

Ulf Jensen



Paris: L'Harmattan, 2014, 242 Seiten

Joseph Beuys hat sich mit dem ersten Star-Verbrecher der amerikanischen Geschichte, John Dillinger, identifiziert, der in den 1930er Jahren ebenso gefeiert wie gefürchtet wurde. Wie einst der „Staatsfeind Nr. 1" polarisiert der Künstler bis heute die Öffentlichkeit, in die er sich seit 1964 drängte. Auch dreißig Jahre nach seinem Tod 1986 gibt es längst keinen Konsens über die Deutung seines Œuvres, geschweige denn über die Rolle seiner Person, deren mediales Image mit Hut und Anglerweste das enigmatische Werk umflutet. Auch wenn sich in Deutschland seit den beiden Großausstellungen in Berlin 2008 und in Düsseldorf 2010 eine sachliche Forschung zu Beuys durchgesetzt hat,[1] fehlt es weder an Schwärmern noch an Feinden. In Frankreich war der Blick auf den Deutschen distanzierter. Beuys hat dort nie Fuß fassen können, obwohl die Liste seiner Aktivitäten in Paris lang ist; beispielsweise war er bei der Eröffnung des Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou zugegen.[2] Die Distanz ist verständlich gegenüber einem deutschen Künstler, der „das Schweigen von Marcel Duchamp" für „überbewertet" erklärte (so der Titel einer Aktion aus dem Jahr 1964).

Der Blick auf die zeitgenössische Kunst zeigt, dass an Beuys nicht vorbeizukommen ist – denn hier wurden dessen Impulse schon immer lebendig umgesetzt, genauso wie er sie für sich zu nutzen wusste. Aus diesem Grund ist auch in der französischen Kunstgeschichte seit etwa fünf Jahren ein verstärktes Interesse zu beobachten, wie das Symposium 2015 „*Beuys, le dernier romantique?*" in Rennes zeigt. Das ist insofern bemerkenswert, als auch in Frankreich das Verdikt nachgewirkt hat, das amerikanische Kritiker in Reaktion auf die erste Retrospektive im Solomon-R.-Guggenheim-Museum 1979/1980 in New York – der ersten eines deutschen Nachkriegskünstlers – über Beuys verhängt hatten. Eric Valentin hat sich in seinem 240-Seiten-Essay vorgenommen, diese Vorwürfe zu entkräften: „Beuys' Kriegseinsatz an der Ostfront hat dazu beigetragen, in Frankreich die Zweifel und Fragen (an seiner Person) zu nähren und schließlich zu der ebenso fixen wie falschen Überzeugung zu gelangen, dass Beuys ein heimlicher Nazi gewesen sei."[3] Eine Schrift *ad adversarios*, wenn man so will, von denen Valentin einen auch benennt: Benjamin Buchloh.[4] Wer die Beuys-Gegner in Frankreich sind, bleibt uns vorenthalten (S. 178). Für die deutschsprachige Diskussion wären hinzuzufügen: Beat Wyss mit seinem Artikel „*Der ewige Hitlerjunge*"[5] und das Buch *Beuys. Die Biographie* von Hans Peter Riegel (2013), die beide die Rolle des jungen Beuys in der

Zeit des Nationalsozialismus zu skandalisieren versuchen. Während diese Vorwürfe sich nach der Analyse der entsprechenden Textstellen als Polemik zu erkennen geben, deren Grund vermutlich in einer Abwehr der immer noch provokativen Aktualität des Œuvres von Beuys liegt, nimmt Valentin die Vorwürfe ernst und widmet sich konsequent den konkreten Einzelaspekten.

Anders als im Untertitel – „Kunst, Politik, Mystik" – angekündigt, führt der Autor seinen Nachweis in den Bereichen Utopie (S. 17–99), Christentum (S. 101–135), und Schamanismus (S. 137–174), die er im Einzelnen von ihren möglichen Verbindungen zur nationalsozialistischen Ideologie befreit. Das ist eine absurde Argumentationsstruktur, die Valentin allerdings mit essayistischer Verve meistert. Dass der sibirische Schamanismus, für den sich Beuys – vermittelt durch das Buch von Mircea Eliade – interessierte, mit völkischem Gedankengut wenig zu tun hat, versteht sich von selbst. Ebenso, dass schamanistische, auf Selbstvergessenheit ausgerichtete Rituale ungeeignet sind, um der Opfer des Nationalsozialismus zu gedenken (S. 157). Hier fehlt auch der Hinweis, dass Beuys den Schamanismus nicht praktiziert hat, sondern sich lediglich von der Kulturtechnik hat anregen lassen wie von vielem anderen auch, beispielsweise von den Exerzitien Ignatius von Loyolas oder von den Aufzeichnungen Leonardo da Vincis. Die starken Bezüge zum Christentum, die das Œuvre von Beuys in allen Facetten aufweist, betont der Autor zu Recht. Doch der am Niederrhein aufgewachsene Künstler hatte sich, wie es missverständlich heißt, nach 1945 nicht bekehren lassen müssen. Dazu war der Katholizismus kulturlandschaftlich viel zu präsent. Die religiöse Thematik im Frühwerk ist auch dem Umstand geschuldet, dass im Nachkriegs-Westdeutschland die Kirche der wichtigste Auftraggeber für Werke der Bildhauerei und sein Lehrer Ewald Mataré ein ausgewiesener Kirchenausstatter war. Auf ähnliche Weise bleibt vieles von dem, was Valentin über Beuys schreibt, bloße Behauptung. Das hat auch eine sehr anregende Seite, nämlich bei geistes- und kunstgeschichtlichen Bezügen, in die Valentin den vermeintlichen Irrationalismus von Beuys einordnet. Die sich in der *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (1977) auf der *documenta 6* konkretisierende Idee einer Sozialen Plastik mit einem ähnlich gerichteten Utopiegedanken bei Ernst Bloch in Verbindung zu bringen, ist dabei ebenso fruchtbar, wie auf die Verwendung des Schamanismus bei Antonin Artaud hinzuweisen, zumal solche Querverbindungen in der Beuys-Forschung bisher nicht gesehen wurden. Zahlreiche weitere, allerdings bereits bekannte Bezüge lassen Beuys nicht als einen Solitär aus der Geschichte ragen, zu dem er immer wieder stilisiert worden ist, sondern zeigen, wie tief sein Œuvre im kulturellen „Hauptstrom" verankert ist. Valentin führt seine Gedanken am Ende des Buchs in einer ernstzunehmenden Interpretation der Raumplastik *Plight* (1985) zusammen, der einzigen dauerhaft installierten Raumarbeit von Beuys in Frankreich. Hier gelingt ihm die Anbindung seiner Deutungsvorschläge an die Form des Werks.

Um das Potenzial seiner Thesen noch tiefer auszuloten, hätte man sich gewünscht, dass der Autor auch die Forschung aus dem angloamerikanischen und deutschen Sprachraum herangezogen hätte, die in den vergangenen 15 Jahren einige wichtige

Beiträge hervorgebracht hat. Beispielsweise kann man sich durch die Lektüre von Wolfram Hogrebes *Beuysianismus. Expressive Strukturen der Moderne* (2011) mit großer Gelassenheit in die historische Problematik einführen lassen, in die sich Beuys im Projekt Moderne gestellt sah.

Valentins Buch kann Beuys-Kennern als Anregung oder auch Herausforderung dienen. Als Einstieg in die Materie eignet es sich nicht, weil die Argumentation durch den vollständigen Verzicht auf Werkabbildungen erschwert wird. Daher kann diese Besprechung nicht ohne Nennung der französischsprachigen Grundlagenwerke enden, auf denen Valentins Text aufbaut. Neben dem ins Französische übertragenen Ausstellungskatalog der Beuys-Retrospektive von Harald Szeemann 1994 im Centre Pompidou ist an erster Stelle das ungewöhnlich erfrischend bebilderte Überblickswerk von Jean-Philippe Antoine *La traversée du XXe siècle. Joseph Beuys, l'image et le souvenir* (2011) zu nennen. Mit einigem Abstand folgt das textlich etwas überbordende, ebenfalls deutungsfreudige Werk von Maïté Vissault *Der Beuys Komplex. L'identité allemande à travers la réception de l'oeuvre de Joseph Beuys (1945–1986)*. Es ist erfreulich, zu sehen, dass die Debatte über Beuys in Frankreich fruchtbar in Gang gekommen ist; man kann nur wünschen, dass sie genauso angeregt weitergeführt wird wie jene über Marcel Duchamp hierzulande.

[1] *Beuys. Die Revolution sind wir*, Ausst.-Kat. Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin, hg. v. Eugen Blume und Catherine Nichols, Berlin: Steidl, 2008; *Joseph Beuys. Parallelprozesse*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, hg. v. Marion Ackermann und Isabelle Malz, München: Schirmer Mosel, 2010.

[2] Einen Überblick bietet Axel Hinrich Murken, *Joseph Beuys und Paris. Einblicke in sein Werk*, Herzogenrath: Murken-Altrogge, 2012.

[3] „La présence de Beuys sur le front de l'Est durant la guerre concourt à renforcer les doutes, les interrogations et finalement l'idée assez dominante et fausse en France que Beuys, après la guerre, serait un crypto-nazi". Eric Valentin, *Joseph Beuys. Art, politique et mystique*, Paris: Harmattan, 2014, S. 134.

[4] Buchloh hat seine Kritik von 1979 in einem Aufsatz von 2001 erläutert: „Reconsidering Joseph Beuys: Once Again", in: *Joseph Beuys. Mapping the Legacy*, hg. v. Gene Ray, New York: D.A.P., 2001, S. 75–89.

[5] Beat Wyss, „Der ewige Hitlerjunge", in: *Monopol*, Heft 10, 2008, S. 81–82.

Ulf Wuggenig et Heike Munder
Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst

Séverine Marguin

Vienne : JRP Ringier Kunstverlag, 2012, 424 pages

Cet ouvrage collectif, co-dirigé par Heike Munder et Ulf Wuggenig, se propose de livrer une analyse des acteurs et des institutions de l'art contemporain. L'ouvrage propose une actualisation de la théorie bourdieusienne des champs à partir d'une large enquête empirique comparative au sein des métropoles culturelles que sont Zürich, Vienne, Hambourg et Paris.

Riche de 458 pages, l'ouvrage, composé de dix huit articles, est structuré en six parties thématiques, auxquelles s'ajoutent un chapitre méthodologique et des annexes. Relativement hybride, cet ouvrage est à la frontière entre un volume collectif, rassemblant les contributions de divers auteurs et un recueil d'articles d'un seul auteur, ici en l'occurrence Ulf Wuggenig, qui est auteur ou co-auteur de quinze articles sur l'ensemble des contributions. L'orchestration de ce livre autour de la production de Wuggenig a très certainement contribué, malgré la complexité et la diversité des thèmes abordés, à sa cohérence générale. L'ouvrage représente une contribution sociologique inédite dans le paysage germanophone des études sur l'art. En effet, si les études sur l'art (historiques ou contemporaines) germanophones démontrent une dynamique réelle de production, les publications adoptant un point de vue sociologique sont beaucoup plus rares[1]. La sous-discipline de sociologie de l'art n'est pas encore réellement établie dans le champ académique germanophone[2].

Le spectre des thèmes balayés par les différentes contributions est très ouvert : de la comparaison des champs métropolitains de l'art, en passant par une analyse détaillée d'une institution consacrée (le musée Migros d'art contemporain de Zürich), ou encore par l'analyse des processus actuels de transformation du champ de l'art (notamment la globalisation, l'intellectualisation et la marchandisation), mais également par des analyses empiriques sur les publics, la valeur de l'art ou encore les critiques d'art. Face à une telle diversité, cette recension se concentrera sur trois articles spécifiques, dont le point commun est la perspective théorique de la structuration des champs de l'art dans le contexte actuel. Face aux effets de la globalisation mais également de la marchandisation et financiarisation à l'œuvre dans le domaine de l'art contemporain, est-il encore judicieux d'employer la grille de lecture théorique bourdieusienne du champ ? La production et la diffusion de l'art contemporain forment-elles encore un espace autonome, régi par ses propres lois ?

Dans un chapitre introductif, « Recherches sur le champ de l'art » (« Kunstfeldforschung »[3], p. 27-51), Ulf Wuggenig contextualise les processus actuels majeurs de transformations du champ de l'art que l'ouvrage collectif se propose de détailler. Il thématise, tout d'abord, la qualification croissante des artistes plasticiens, qui se traduit par une intellectualisation des productions. Puis, il présente la tendance à la marchandisation et à la financiarisation de ce secteur, bien traitée par divers auteurs. Selon lui, ces « transformations dramatiques » ont conduit à des discours sans nuances, résultant de la collusion de phénomènes économiques et culturels. La sociologie, notamment dans la tradition de Max Weber, Pierre Bourdieu ou Niklas Luhmann, pourrait contribuer à des approches théoriques par analyse différenciée de la complexité des phénomènes. L'objectif principal de l'ouvrage est de réfuter l'hypothèse de la servitude de l'art envers le capitalisme, ou, autrement dit, de l'hétéronomie relative du champ de l'art (voir p. 33). Il s'agit de démontrer, sur une base empirique, la persistance de la structure duale du champ de l'art, telle que Pierre Bourdieu a pu la mettre en évidence. Chacun des dix-huit chapitres de l'ouvrage se propose d'éclairer une facette de cette problématique générale. Si le chapitre introductif permet bien de la poser, les suivants dessinent un parcours relativement chaotique. Une segmentation chronologique, au fil des pages, aurait été sans aucun doute plus fertile qu'une présentation thématique peu encline à fournir un fil rouge à l'ouvrage.

Dans leur article intitulé « Art et globalisation » (« Kunst und Globalisierung », p. 163-188), Larissa Buchholz et Ulf Wuggenig posent la question de la relativement faible prise en compte des artistes non-occidentaux dans les circuits globaux, publics comme privés, de l'art contemporain. Selon eux, « différentes analyses empiriques […] démontrent la faible inclusivité d'un système hiérarchique structuré, dans lequel la répartition des récompenses suit l'effet de Matthieu[4]. Des critères territoriaux ou nationaux présentent toujours une valeur majeure dans un champ qui se veut cosmopolite » (p. 179). Les deux auteurs proposent, à partir de données empiriques, d'éclairer ce rejet des non-Occidentaux. À partir de données issues de Artfacts[5], ils démontrent la faible présence d'institutions consacrées en dehors du monde occidental : le traitement des classements leur a permis d'élaborer des cartes particulièrement probantes (cf. le graphique p. 21, p. 171). Par ailleurs, à partir d'enquêtes auprès des publics réalisés au sein de l'institution Migros à Zürich, ils attestent du caractère peu consensuel des effets de la globalisation aux yeux des visiteurs, et notamment de sa dimension d'impérialisme culturel. Leurs données permettent de mettre en évidence une différence de perception de la globalisation entre visiteurs ordinaires et acteurs du champ de l'art (artiste, galeriste, curateur, collectionneur, etc.), qui porteraient à l'inverse des premiers un regard très critique sur la proclamée diversité en marche. Si les résultats empiriques sont indéniablement originaux et bien traités, il est regrettable qu'ils n'aient pas été, en conclusion, davantage reliés à la problématique générale de la transformation du champ. Il est laissé à la charge du lecteur de tisser sa propre interprétation de ce phénomène complexe du pouvoir dans le champ global de l'art contemporain.

Dans leur article intitulé « Valeur symbolique et valeur marchande » (« Symbolischer Wert und Warenwert », p. 315-342), Steffen Rudolph et Ulf Wuggenig cherchent à apporter une contre-preuve empirique aux allégations d'hétéronomisation du champ de l'art largement répandues dans la littérature et dont la maxime pourrait se résumer à être que le prix des œuvres déterminerait leur réputation. À cette fin, ils ont interrogé par sondage des experts du champ de l'art sur leur perception des artistes et de leurs œuvres. Ils ont croisé ces données avec les données issues des classements Arfacts et Artprice et ont ainsi pu mettre au jour une certaine inconsistance de la valeur symbolique et économique d'un artiste. Certes, certains artistes, tels que Bruce Nauman, Gerhard Richter, Martin Kippenberger, Joseph Beuys, Louise Bourgeois, sont à la fois reconnus comme superstars par le marché de l'art ou dans les maisons de vente et sont également cités par les experts du champ comme étant les figures centrales de l'histoire de l'art contemporain. Au-delà de cette poignée d'élus, l'enquête met en évidence des cas contradictoires : tels qu'Andy Warhol ou encore Damian Hirst, dont la valeur économique est bien supérieure à leur valeur symbolique ; ou à l'inverse, telles que les artistes femmes que sont Meret Oppenheim, Andrea Fraser et Eva Hesse, dont la reconnaissance symbolique n'est sans commune mesure avec leur valeur économique. Ces contre-preuves empiriques sont stimulantes pour remettre en question le rôle du marché de l'art dans les processus de création de la valeur et chercher à distinguer d'autres acteurs consacrants.

Pour conclure, nous aimerions formuler deux remarques générales sur l'ouvrage. La première relève de la sociologie de la réception. Dans le cadre de mon travail de thèse en co-tutelle entre la France et l'Allemagne, j'ai été amenée à constater un phénomène de réception inégale de la théorie des champs de Pierre Bourdieu dans la sociologie des arts plastiques. Le passage en revue des productions sociologiques francophones et germanophones portant sur les arts plastiques a permis ainsi de révéler que si en France, aucun travail n'a été produit depuis le début des années 1990 et *Les règles de l'art*[6] ; en Allemagne, au contraire, et ce malgré le volume beaucoup plus réduit de la production en sociologie de l'art que du côté français, on observe depuis une quinzaine d'années une production croissante de sociologie des arts plastiques, dite bourdieusienne. L'ouvrage recensé ici en est un très bon exemple. En ce sens, il serait particulièrement pertinent pour le lectorat français de prendre connaissance de ces productions pour enrichir une analyse sociologique francophone des arts plastiques encore relativement focalisée autour d'auteurs clés et de cadrages théoriques spécifiques (Nathalie Heinich, Alain Quemin, Dominique Sagot-Duvauroux, Nathalie Moureau).

La seconde remarque relève de la grande érudition des auteurs et co-auteurs. Tous les articles prouvent une connaissance extrêmement riche de la littérature produite sur le domaine des arts plastiques, dans le monde académique germanophone, anglophone et francophone et ce de manière interdisciplinaire (sociologie, économie, histoire de l'art contemporain et sciences des arts plastiques ou « Kunstwissenschaft »). En ce sens, l'ouvrage représente une mine d'informations sur les productions certes germanophones mais également anglophones ayant trait au domaine spécifique des arts plastiques.

[1] On peut citer ici les ouvrages de Nina Tessa Zahner, *Die Neuen Regeln der Kunst, Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert,* Francfort sur le Main : Campus, 2006 ; Dagmar Danko, Olivier Moeschler et Florian Schumacher (dir.), *Kunst und Öffentlichkeit*, Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2014 ; Nina Tessa Zahner et Uta Karstein (dir.), *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2016. Par ailleurs, plusieurs manuels de sociologie de l'art ont été édités très récemment : Dagmar Danko, *Kunstsoziologie*, Bielefeld : transcript Verlag, 2012 ; Christian Steuerwald, Frank Schröder (dir.), *Perspektiven der Kunstsoziologie. Praxis, System, Werk*, Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2013 ; Christian Steuerwald (dir.), *Klassiker der Soziologie der Künste. Prominente und bedeutende Ansätze*, Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2017.

[2] Ainsi la création d'un cercle de travail au sein de la section de la Sociologie de la Culture de la Société Allemande de Sociologie est très récente. Celui-ci, créé en 2011, vise à structurer les acteurs éparses de la sociologie de l'art en Allemagne (http://www.soziologie-der-kunst.de/).

[3] Le titre du chapitre introductif forme en allemand un jeu de mot : il signifie à la fois recherche (Forschung) sur le champ de l'art (Kunstfeld) mais il peut également signifier enquête de terrain (Feldforschung) sur l'art (Kunst). L'ouvrage, basé sur des enquêtes empiriques de terrain et dont le but est l'opérationnalisation de la théorie des champs artistiques se situe bien à la croisée de ces deux termes.

[4] L'effet Matthieu (Matthew Effect) désigne, de manière très générale, les mécanismes par lesquels les plus favorisés tendent à accroître leur avantage sur les autres. Le terme est dû au sociologue américain Robert K. Merton (Robert K. Merton, « The Matthew Effect », *Science*, vol. 159, n° 3810, 1968, p. 56-63).

[5] L'entreprise Artfacts propose, en s'appuyant sur une très large banque de données comptant plus de 400.000 artistes, un classement des artistes plasticiens sur la base de leur succès en termes d'exposition (d'après une méthode économétrique de prédiction de carrière d'un artiste). Cf. : http://www.artfacts.net/

[6] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 1992.

Chapitre / Kapitel IV

Projets croisés : *ArtTransForm*

Regards croisés im Gespräch mit France Nerlich (Université François-Rabelais Tours) und Bénédicte Savoy (Technische Universität Berlin)

Regards croisés: Worum geht es bei Ihrem Forschungsprojekt *ArtTransForm*? Warum schien es Ihnen besonders wichtig, dieses Vorhaben in einem französisch-deutschen Team zu bearbeiten?

Bénédicte Savoy und France Nerlich: Das Forschungsprojekt *ArtTransForm* untersucht transnationale Wege der Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert. Wir haben uns besonders mit deutschen Malern beschäftigt, die in großer Zahl zwischen 1793 und 1870 in Paris und Umgebung studiert haben. Dabei ging es uns nicht darum, gängige Klischees zu bekannten Künstlerpersönlichkeiten zu wiederholen, sondern von Quellen auszugehen, die einen möglichst umfangreichen Einblick in dieses Phänomen geben. Wir sind also unter anderem von den Registern und Akten der École des Beaux-Arts in Paris, den Kopisten-Zulassungen der Musées nationaux (Louvre, Musée du Luxembourg, Galerie historique de Versailles) oder den Briefen zu den Salons ausgegangen, um die Namen dieser angehenden Künstler ausfindig zu machen. Es ist ja ein großer Unterschied, ob man über Künstler arbeitet, die es schafften, sich zu etablieren, oder über jene, deren Karriere noch ausstand, aber zum Teil sehr große Ambitionen hatten. Und das macht das besondere Interesse unseres Projektes aus: Wir erfassen erstmals eine ganze Generation, die sich der Kunst widmen wollte und die, um sich diesen Wunsch zu erfüllen, den Schritt ins Ausland gewagt hat. Nicht alle hatten damit Erfolg. Aber alle Werdegänge sagen etwas über die Relevanz von Paris in diesen transnationalen Künstlerlaufbahnen des 19. Jahrhunderts aus. Wir haben zu allen Namen, die wir ausfindig machen konnten, grundlegende Recherchen angestellt, um Nachlässe zu identifizieren, in der Hoffnung, Korrespondenzen, Tagebücher, Akten aus der Pariser Zeit auswerten zu können. Das ist uns sehr oft gelungen. Manchmal mussten aber auch zu knappe Informationen durch (bisweilen) „obskure" Sekundär-Quellen aus dem 19. Jahrhundert ergänzt werden, was jedoch oftmals auch sehr aufschlussreich war. Um die Recherchen in den französischen und deutschen Archiven durchzuführen, mussten wir ein deutsch-französisches Team zusammenstellen, das in der Lage war, Quellen in beiden Sprachen genauestens zu untersuchen und die bestehende Literatur kritisch auszuwerten. Die Kompetenzen beider Teams haben sich hier hervorragend ergänzt. Wir haben aber auch sehr darauf geachtet, in der Anfangsphase des Projekts regelmäßige Arbeitstreffen zu veranstalten, um die Zusammenarbeit zu erleichtern und methodologische Kohärenz zu sichern. Zu diesem Zweck hatten wir gleich zu Beginn unserer Arbeit eine virtuelle entmaterialisierte Arbeitsplattform eingerichtet, um den kollektiven Zugang zu Bildern und Archivalien zu ermöglichen und den Austausch von Ideen zu verstärken.

Das Projekt *ArtTransForm* erhält als deutsch-französisches Projekt Zuwendungen sowohl von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) als auch von der französischen Agence Nationale de la Recherche (ANR). Waren mit der Antragstellung besondere Herausforderungen verbunden, und wie sind Ihre Erfahrungen mit diesen beiden Institutionen?

Die DFG und die ANR haben ganz unterschiedliche Auffassungen von der Abwicklung von Forschungsprojekten, was man an den allgemeinen Antragsprozeduren, Termin- und Projektplanungen ablesen kann. Das trifft auch auf bilaterale Projekte zu, bei denen man davon ausgehen könnte, dass sich die Erwartungen beider Instanzen angenähert hätten. Die Antragstellung verläuft jedoch separat, selbst wenn der wissenschaftliche Text identisch ist. Die Prozeduren sind in jedem Land anders gestaltet, und es herrscht auch eine gewisse Asymmetrie in der Zusammensetzung der Arbeitsgruppen. In unserem Fall sind Kommunikation und Zusammenarbeit sehr gefördert worden, so dass das Gefühl, einem Team anzugehören, sehr ausgeprägt war. Aber die Verwaltung der Fördermittel verlief separat und orientierte sich an den Richtlinien der jeweiligen Trägerinstitutionen (in unserem Fall der Technischen Universität Berlin und der Universität François-Rabelais Tours). Während auf Seiten der DFG die Frage der Personalkosten als grundlegender Aspekt angesehen wird – unter anderem die Einstellung von wissenschaftlichem Personal –, stellt die ANR viel striktere Bedingungen, die eine proportionale Einstellung von *ingénieurs d'études* im Verhältnis zu den „festen" Mitarbeitern (sprich den Trägern auf französischer Seite) vorsehen und von vornherein eine unflexible Anzahl an ‚Arbeitsmonaten' festschreiben. Die Begründung dafür ist vor allem (verwaltungs-) politisch: Es geht der staatlichen ANR darum, langanhaltende prekäre Arbeitssituationen zu vermeiden. Dass die deutschen wissenschaftlichen Mitarbeiter weitaus besser bezahlt werden als die französischen, mag mit den allgemein gültigen Besoldungsvorschriften des französischen öffentlichen Dienstes zusammenhängen, erklärt aber nicht, warum auf deutscher Seite Mutterschutz und andere rechtliche Vertretungsmaßnahmen vorgesehen sind, während sie auf französischer Seite nicht unbedingt zwingend sind. Diese administrative und personaltechnische Asymmetrie soll hier nur als Symptom genannt werden, um auf den grundlegenden Unterschied zwischen beiden Förderinstitutionen hinzuweisen. Während die DFG eine große Flexibilität zulässt – auch in der Verwaltung der bewilligten Fördermittel –, sind die Richtlinien der ANR viel strenger: So ist zum Beispiel ein begründeter „Nachfolgeantrag" bei der DFG durchaus zulässig, während er von der ANR nicht vorgesehen ist. Allerdings sind sich beide Institutionen darin einig, dass sie in ihren gemeinsamen Programmen, wie in unserem Fall dem „Deutsch-französische Programm für Geisteswissenschaften", eine tatsächliche Kooperation zwischen französischen und deutschen Forschergruppen fördern wollen. Hinderlich sind auf französischer Seite die Verwaltungsprozeduren, die von der Universität, die das Projekt trägt, zentral übernommen werden, denn sie stehen oft einer unabhängigen und internationalen Dynamik im Weg (so in der Organisation von auswärtigen Workshops, der Bestellung von Literatur und Quellen aus dem Ausland, dem Kauf von

bestimmten – im *marché public* nicht vorgesehenen – Materialien, usw.). Es stehen sich auf französischer Seite zwei Positionen gegenüber: die von der ANR zugestandene – und auf von ihr veranstalteten bilateralen Treffen geförderte – Freiheit internationaler Forschung und die der Bürokratie der Trägeruniversität. Auf deutscher Seite wurde die Verwaltung hauptsächlich von den wissenschaftlichen Mitarbeitern selbst übernommen, was eine größere Flexibilität ermöglicht hat. Insgesamt muss man aber festhalten, dass solche bilateralen Programme außerordentlich positive Rahmenbedingungen schaffen, um international arbeiten zu können. Es werden durch solche Programme Arbeitsmethoden und Forschungsresultate gefördert, die nötig sind, um eine Intensivierung der Zusammenarbeit der Forscher beider Länder zu verstärken. Im Kontext einer Globalisierung der Wissenschaftswelt, die nicht immer einer tatsächlichen Kommunikation und Zusammenarbeit entspricht, sind solche Programme absolut notwendig und wertvoll.

Grenz- und kulturübergreifende Projekte erfordern vermutlich eine besondere Aufmerksamkeit für Faktoren sozialer Interaktion wie Teambildung und gegenseitiges Verständnis. Können die oft sehr ergebnisorientierten Antragsformate dieser sozialen Komponente gerecht werden? Welche Desiderate sehen Sie – eventuell jenseits dieser schon genutzten Kooperation von DFG und ANR – in Deutschland und Frankreich, um Antragsformate, die Ihren praktischen Forschungsbedürfnissen gerecht würden, zu schaffen und zu nutzen?

Vielleicht sollte man erst einmal feststellen, dass ein grundlegender Aspekt der Forschungsfinanzierung das Vertrauen ist, das man den Forschern entgegenbringt. Dieses Vertrauensverhältnis wird oft durch die „Antragsformate" etwas getrübt, weil die Richtlinien (sowohl hinsichtlich der Personalkosten als auch hinsichtlich der Materialbeschaffung) so streng sind, dass man eine gewisse, der Wissenschaft inhärente Flexibilität vermisst. Natürlich müssen öffentliche Mittel nach Recht und Gesetz ausgegeben werden, aber Forschung wird vor allem von Fragen, Ungewissheiten und auch von Noch-Nicht-Wissen getragen. Darum geht es ja eben: neue Fragen zu stellen, Forschungslücken aufzudecken, ohne unbedingt zu wissen, was auf diesen Baustellen entstehen wird. Es müssen neue Wege beschritten werden, die nicht immer vorhersehbar sind. Das betrifft sowohl die Naturwissenschaften als auch die Geistes- und Sozialwissenschaften. Dieser Offenheit der Forschung steht derzeit eine Tendenz entgegen, auf politischer Ebene bestimmte Felder vorzugeben und Finanzierungen ‚ergebnisorientiert' auszuschreiben. Das gilt sowohl für sehr lokale Finanzierungsstrukturen – in Frankreich zum Beispiel die der Regionen – als auch für nationale und internationale Instanzen (ANR, ERC). Das mag in bestimmten Rahmen auch innerhalb internationaler Kooperation funktionieren, steht aber grundsätzlich einer lebendigen Forschungsdynamik im Wege. Ideal wäre es, internationale Projekte sehr frei zu unterstützen und den Trägern Kreativität und Erfindungsreichtum zuzutrauen. Es müssten mehr *programmes blancs* gefördert werden mit der Möglichkeit, verschiedene internationale Projektträger zu verbinden und

die Projekte auf ihre wissenschaftliche Fundiertheit zu begutachten. Das setzte voraus, dass die nationalen Förderinstanzen untereinander besser vernetzt wären und aus ihren jeweiligen Standards die Möglichkeit einer fruchtbaren Anpassung (was nicht Angleichung bedeutet!) ausarbeiten würden.

Die Traditionen universitärer Bildung sind in Deutschland und Frankreich trotz mancher europäischer Regelungen recht verschieden. Was können junge deutsche Forschende von ihren Kolleginnen und Kollegen in Frankreich lernen (und *vice versa*)? Und um die Frage noch mehr auf das Fach Kunstgeschichte zu fokussieren: Hat sich in Ihrer gemeinsamen Arbeit gezeigt, dass die Traditionen der Disziplin in beiden Ländern starke Unterschiede aufweisen und dass Deutsche und Franzosen sehr verschiedene begriffliche, methodische und theoretische Bezugsrahmen für die kunsthistorische Arbeit ausgebildet haben?

Tatsächlich sind die Traditionen universitärer Bildung in Frankreich und Deutschland sehr unterschiedlich. Allerdings ist das Modell der Universität als Bildung zur Forschung im Sinne Humboldts selbst in Deutschland nach den jüngeren europäischen Reformen nicht mehr allgemeingültig. Unser Projekt hat in einer Umbruchphase nach der Bologna-Reform stattgefunden, in der zu Beginn Studenten des Grundstudiums noch ganz selbstverständlich an einem Forschungsprojekt teilnehmen wollten, während es zum Ende hin immer schwieriger wurde, Bachelorstudenten für außerplanmäßige Forschungsaktivitäten zu begeistern, die keine ECTS-Punkte einbringen können. Dennoch lag es uns beiden am Herzen, dass Studenten und Doktoranden an beiden Universitäten am *ArtTransForm*-Projekt teilnehmen und von ihm profitieren konnten. An der Technischen Universität Berlin veranstaltete Bénédicte Savoy ein Projektseminar, das Studenten und Nachwuchswissenschaftlern (Bachelor- und Masterstudenten, Doktoranden) die Möglichkeit bot, sich aktiv an der Mitarbeit der Projektgruppe zu beteiligen und unterschiedliche Aspekte der individuellen und kollektiven Forschungsarbeit kennenzulernen. Sie nahmen an den regelmäßigen Arbeitssitzungen und an Workshops teil und trugen gemäß ihrem Forschungsschwerpunkt zum Verfassen der Lexikonartikel und zum Erstellen der Datenbank bei. Verschiedene Masterarbeitsthemen und Dissertationsvorhaben sind aus dem Projekt hervorgegangen.[1]

An der Universität in Tours stieß France Nerlich auf das Problem, dass ihre Studenten des Deutschen nicht mächtig waren und dass eine direkte Teilnahme am *ArtTransForm*-Projekt wie in Berlin nicht möglich war. Sie entwickelte deshalb ein Alternativprogramm für ihre Masterstudenten, um sich mit den Fragen auseinanderzusetzen, die sich während der Untersuchungen ergeben hatten. Wir haben zum Beispiel festgestellt, dass die deutschen Kunststudenten während der von uns untersuchten Epoche zum großen Teil nicht an der École des Beaux-Arts studiert hatten, sondern in Privatateliers. In diesen fand die praktische Malerausbildung bis zur Einrichtung eigener Malklassen an der École des Beaux-Arts im Jahr 1863 statt. Trotz zahlreicher Publikationen zum Künstlerleben im 19. Jahrhundert, zum

akademischen Unterricht und zur Hochschuladministration, gibt es bis heute keine umfassende Darstellung dieser wichtigen Ausbildungsstätten, die zum einen eine Vorbereitung auf die *Grands Concours* der Akademie anboten, zum anderen alternative Ausbildungsorte waren, an denen abseits vom Akademiebetrieb auch die Landschafts-, Genre- oder Blumenmalerei (die sogenannten „niederen Gattungen") erlernt werden konnten. Diese Ateliers wurden stark von den deutschen Künstlern frequentiert. Das Ziel war also, durch die Sichtung gedruckter und ungedruckter Quellen, etwa von Adressbüchern, Registern, Korrespondenzen und Künstlererinnerungen, Reiseführern und Zeitschriftenartikeln, Informationen zu diesen Ateliers (Standorte, Funktion, Dauer, Schüler usw.) zusammenzutragen. Die Recherche-Ergebnisse haben schließlich die Form eines prosopographischen Registers angenommen und sind systematisch in die *ArtTransForm*-Datenbank eingearbeitet worden. In Tours wurde auch eine Tagung zu diesen Ateliers abgehalten, bei welcher der transnationale Fokus besonders berücksichtigt wurde. Bei diesem Arbeitstreffen wurde einigen Studenten aus Tours die Möglichkeit eingeräumt, eigene Forschungsresultate vorzustellen und in dem Tagungsband zu publizieren.[2]

Die Ausbildung von Nachwuchswissenschaftlern gehörte von Anfang an zum Projekt *ArtTransForm*. Der internationale und interdisziplinäre Werdegang der wissenschaftlichen Mitarbeiter des Kernteams lässt im Grunde keinen Schluss auf allgemein ‚nationale' Charakteristika der französischen und deutschen Kunstgeschichte zu. Die beiden Projektleiterinnen sind selbst *trajectoires croisées* gefolgt: Bénédicte Savoy ist von der École Normale Supérieure in Paris zum Centre Marc Bloch nach Berlin und dann an die Technische Universität gewechselt, während France Nerlich an der Humboldt-Universität zu Berlin und dann an der Sorbonne studiert und im Rahmen einer *Cotutelle* an der Universität Paris IV und der Freien Universität Berlin ihre Promotion abgelegt hatte, um dann einem Ruf an die Universität in Tours zu folgen. Ähnliche Ausbildungswege haben auch die meisten Mitarbeitern des Projekts durchlaufen. Es waren darum eher die jeweiligen Forschungsgebiete und die engere Forschungsleitung im Rahmen der Doktorarbeit, die bestimmte Arbeitsmethoden geprägt haben: So ist die Archivleidenschaft der einen mit der Bildsammellust der anderen in Berührung gekommen, und das hat sich fruchtbar ergänzt.

Ein wichtiger Aspekt Ihres Forschungsprogramms betrifft die Aufarbeitung des Nationalismus in Deutschland und Frankreich, der im Berichtzeitraum Ihres Projekts starke Einflüsse auf die Produktion und Rezeption von Kunst hatte. Sind die Nationalismen durchweg historischer Natur oder wurden Sie während Ihrer transnationalen Arbeit noch (oder wieder) mit nationalen Vorurteilen konfrontiert?

Eine Vielzahl von Untersuchungen über den künstlerischen und kulturellen Transfer hat in den letzten Jahren dazu beigetragen, den Begriff der „Schule" und der „künstlerischen Nationalität" in der Kunstgeschichte ins Wanken zu bringen. Diese Studien haben außerdem die Notwendigkeit vor Augen geführt, die gewohnten Analysekategorien zu überdenken, die mit der Geschichte des Fachs selbst eng

verknüpft sind und im 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit den Untersuchungspraktiken und der Museologie entstanden waren.[3] Die Nation als Untersuchungsrahmen erscheint heute als eine künstliche und irreführende Grenze, wenn es um die Erfassung künstlerischer und notwendigerweise transnationaler Praktiken geht. Denn die Künstler haben es niemals unterlassen, sich jenseits der Grenzen zu bewegen. Und selbst wenn sie in ihrer Heimat blieben, war der Kontakt mit transnationalen Netzwerken, die die Zirkulation von Ideen und Formen, Diskursen und Materialien bewirkten, unvermeidbar. Die entscheidende Frage nach der transnationalen Künstlerausbildung wurde im Rahmen mehrerer wissenschaftlicher Veranstaltungen verhandelt: Marie-Claude Chaudonneret (Centre André Chastel) organisierte im Jahr 2005 die Tagung *Les artistes étrangers à Paris. De la fin du Moyen Âge aux années 1920*,[4] in der die Attraktivität der Stadt Paris für ausländische Künstler über einen längeren Zeitraum hinweg behandelt wurde. Hatte die Stadt – bevor Théophile Gautier sie als „métropole de l'art" bezeichnete – schon immer Künstler angezogen und fasziniert? Die im Tagungsband vereinten Aufsätze kreisen thematisch um die Zirkulation von Modellen bzw. um die Ateliers als künstlerische Kreuzungspunkte und die Institutionen als offizielle Orte der Ausbildung und Anerkennung für die Künstler. Die in dieser Publikation vorgeschlagenen Wege unterstreichen die Dringlichkeit und Aktualität der Fragestellungen. Gleichzeitig verweisen sie auch auf die Notwendigkeit verlässlicher und systematisch geordneter Quellen für ihre Bearbeitung sowie auf die Unverzichtbarkeit umfassender Studien, die eine Betrachtung jenseits monographischer Untersuchungen ermöglichen. Diese Erkenntnisse sind in der Folge von verschiedenen Tagungen und Publikationen weiter vertieft worden; so zum Beispiel von Karen L. Carter und Susan Wallers mit ihrem Tagungsband *Foreign Artists and Communities in Modern Paris (1870–1914)*.[5]

Enger mit dem unseren war das Projekt *La formation des artistes suisses à l'Ecole des beaux-arts de Paris 1793–1863* unter der Leitung von Pascal Griener (Universität Neuchâtel) und Paul-André Jaccard (ISEA) verknüpft, das der Frage der Ausbildung in Paris von einer bestimmten Künstlergruppe nachgegangen war. Von 2002 bis 2007 widmete sich eine Gruppe von Nachwuchsforschern der Aufgabe, alle in Pariser Archiven und aktuellen Monographien verfügbaren Quellen zu der Ausbildung von Schweizer Künstlern an der École des Beaux-Arts in Paris zusammenzutragen, um die Gründe für die Wahl der Ausbildung einer systematischen Analyse unterziehen zu können.[6] Die Resultate sind 2014 in Form eines Essays samt Lexikon erschienen.[7]

Die Aktualität der durch unser Projekt aufgeworfenen transnationalen Fragestellungen erwies sich auch durch Forschungsprojekte, die anderen Epochen gewidmet waren. So vereinte das Gemeinschaftsprojekt *Transferts artistiques dans l'Europe gothique (XIIe–XVIe siècle)* des INHA (Institut national d'histoire de l'art) und der Universitäten Lüttich und Toulouse von 2009 bis 2013 ein Netzwerk europäischer Forscher, das der Frage nach der Zirkulation von Künstlern und Kunstwerken im Europa des 12. bis 16. Jahrhundert nachging. Thematisch ähnlich gestaltete sich auch das europäische Projekt des ERC *Artifex (Entgrenzungen: Künstlerausbildung*

der Gilden in Zentraleuropa bis zur Auflösung des Heiligen Römischen Reiches), das sich, angesiedelt an der Universität Trier, aus transnationaler Perspektive mit der frühneuzeitlichen Ausbildung von Künstlern in Zünften auseinandersetzte.

Die Resultate unserer Forschung haben dazu beigetragen, den stereotypen Aussagen über die ‚Unterlegenheit' der deutschen gegenüber der französischen Kunst, wie sie in der französischen und deutschen Kunstliteratur seit dem Ende des 19. Jahrhundert immer wieder verbreitet worden sind, ein differenzierteres Bild entgegenzuhalten. Tatsächlich sind viele angehende Künstler (und einige wenige Künstlerinnen) aus den deutschen Ländern nach Paris gezogen, um ihre Ausbildung dort zu vervollkommnen. Doch die Beweggründe waren so vielfältig und die Reaktionen so unterschiedlich, dass man daraus keine allgemeinen Rückschlüsse auf Wesensfragen der deutschen oder der französischen Kunst ziehen kann. Dass Deutschland im 19. Jahrhundert kein einheitlich politisches oder kulturelles Gefüge war, dürfte allgemein bekannt sein. Aber im Laufe unserer Untersuchungen ist auch die Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit der Pariser Kunstszene deutlich geworden, die von ‚Provinzlern' und Ausländern entscheidend mitbestimmt wurde und in der verschiedenste Bündnisse geschlossen, berufliche Laufbahnen ausgelotet und künstlerische Orientierungen gefunden werden konnten. Die Infrastrukturen aufzudecken, die diese vielfältigen Erlebnisse möglich gemacht haben, wurde logischerweise Bestandteil unseres Projektes.

Es gehört zum Selbstverständnis Ihres Projekts, Forschungsergebnisse schnell und umfassend zu publizieren, etwa in Form von Lexika und Datenbanken. Nun sind Buchproduktionen in der Regel an national agierende Verlage gebunden und können kaum mehrsprachig erscheinen. Welche Schlüsse haben Sie aus dieser Situation gezogen, und wie ist die Sichtbarkeit der Publikationen und Datenbanken – etwa einer deutschsprachigen in Frankreich und *vice versa* – im jeweils anderen Land?

Das ist in der Tat eine wichtige Frage. Im Augenblick sind die Resultate unserer Forschung vor allem in einem zweibändigen deutschsprachigen Lexikon nachzulesen. Die Form des Lexikons stand nicht von vornherein auf dem Programm – wir hatten zuerst an eine Datenbank gedacht, die alle Informationen chronologisch und geographisch vorstellen würde. Doch hatten wir auch das Bedürfnis, das Resultat unserer intensiven Quellenforschung, das heißt die Zeugnisse von den spezifischen Bedingungen der Parisaufenthalte unserer Künstlern zusammenhängend darzustellen und das in Paris Erlebte anhand dieser Dokumente greifbar zu machen. In dem doch sehr kurzen Förderzeitraum von zwei Jahren für den ersten Teil des Projektes und von drei Jahren für seine Fortsetzung haben wir über 600 Künstlerbiographien anhand von Primärquellen untersucht und davon über die Hälfte in den Einträgen der Lexika behandelt. Diese Einträge sind vom Verleger De Gruyter systematisch dem *Allgemeinen Künstlerlexikon* hinzugefügt worden, um ihnen eine noch größere Zugänglichkeit zu ermöglichen. Allerdings ist diese Zugänglichkeit aufgrund des Preises, der für diese Publikationen trotz hoher Druckkostenzuschüsse aufgebracht

werden muss, ein wenig relativ. Außerdem mussten wir – u. a. bei der abschließenden Tagung im Mai 2015 (am Deutschen Forum für Kunstgeschichte) – feststellen, dass Deutsch tatsächlich für viele Kollegen aus dem Ausland keine selbstverständliche oder gar praktizierte Wissenschaftssprache mehr ist. Die Tagung war den Fragestellungen zu einer weltweiten, transnationalen Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert mit Vorträgen zur brasilianischen, amerikanischen, russischen oder portugiesischen Situation gewidmet[8]. Um die Resultate mit allen Beiträgern und ihren jeweiligen Wissenschaftskreisen teilen zu können, haben wir uns entscheiden müssen, den Tagungsband auf Englisch herauszugeben.

Von Anfang an stand fest, dass der Zugang zu den Ergebnissen des *ArtTrans-Form*-Projektes auch über eine dreisprachige Datenbank möglich gemacht werden sollte. Diese ist von uns gleich zu Beginn der Laufzeit mit Hilfe eines privaten IT-Ingenieurs entwickelt worden. Die Idee war zunächst, ein Arbeitsinstrument zu schaffen, dass uns eine synchrone Erarbeitung der Daten ermöglichte, da die Mitarbeiter von verschiedenen Arbeitsplätzen aus Materialien auszuwerten hatten, die für das gesamte Team relevant waren. Wir haben dieses Programm 2009 definiert, als es noch keine international gültigen Standards gab. Es ist aber in den letzten Jahren – in einer rasanten Geschwindigkeit und mit eindrucksvoller Vielfältigkeit – unendlich viel im Rahmen der *Digital Humanities* geschaffen worden, sodass wir zwar zum einen das Glück hatten, ein von Anfang an technologisch gut durchdachtes und dem Forschungsvorhaben entsprechendes Instrument entwickelt zu haben, zum anderen jedoch jetzt die letzten Entwicklungen dieser Standards einarbeiten müssen, um eine langfristige Nutzung der Datenbank zu sichern. Dieses Tempo ist aber von der finanzierten Laufzeit abgekoppelt, da diese weiterführenden Entwicklungen erst im Nachhinein implementiert werden können. 2015 war unser Projekt abgeschlossen, die Datenbank wurde vom Server des Deutschen Forums für Kunstgeschichte in Paris aufgenommen, aber wir haben jetzt keine Mittel mehr, um wissenschaftliche Mitarbeiter mit der Angleichung an die heute gültigen Standards zu beauftragen. Allerdings sind wir von verschiedenen Institutionen (Institut national d'histoire de l'art, Paris; Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis [RKD], Den Haag; usw.) angesprochen worden, um eventuell gemeinsam diese Weiterentwicklung vorzunehmen. Und auch in dieser Hinsicht zeichnet sich – unserer Meinung nach – die Zukunft von internationalen Projekten ab: Erfolgreiche Projekte sollten von nationalen und internationalen Institutionen darin unterstützt werden, weiterführende und vernetzende Folgeprojekte vorzuschlagen, die den ursprünglichen Rahmen erweitern und neue Perspektiven eröffnen. Das ist insbesondere für die *Digital Humanities* eine tatsächliche Notwendigkeit.

Die Konjunkturen und Moden der Wissenschaftspolitik scheinen einen zunehmend kürzeren Rhythmus zu haben. Deutsch-französische Projekte profitieren nicht mehr zwangsläufig von dem angestammten Bonus, bilaterale Beziehungen zu stärken. Die Aufmerksamkeit richtet sich verstärkt auf transregionale und globale Fragestellungen. Wie sehen Sie Ihr Projekt

in diesem größeren Kontext? Nehmen Sie deutsch-französische Forschungsprojekte als bedroht wahr? Wie reagieren internationale Forscherkollegen auf Ihre Arbeit?

Transregionale und globale Fragestellungen müssen gefördert werden, weil dadurch neue Erkenntnisse geschaffen werden, die Gewissheiten und Hierarchien relativieren. Allerdings steht das nicht im Gegensatz zu bilateralen Überlegungen. In letzter Zeit ist die deutsch-französische Achse tatsächlich oft als überholt und eingeschränkt kritisiert worden. Bilaterale Programme sind ausgeweitet worden, um andere Partner mit einzubeziehen. Wir aber sehen nach wie vor auch in der deutsch-französischen Perspektive enormes Potential: Es herrscht nicht nur ein Forschungsbedarf, der mit der Entwicklung von neuen Arbeitsgebieten und Methoden einhergeht, sondern auch noch mit der Auswertung von Quellenmaterial auf beiden Seiten des Rheins. Deutsch-französische Projekte „zelebrieren" außerdem nicht das „deutsch-französische Paar" und die besondere Beziehung beider Länder, die in letzter Zeit politisch nicht mehr so sehr im Mittelpunkt zu stehen scheint. Es geht diesen Projekten eher darum, exemplarisch anhand dieser Achse eben jene transregionalen und globalen Fragen zu erhellen, die weiterführende Überlegungen möglich machen. Das war auch bei unserem Projekt der Fall. Die Ausgangsidee war, das globale Phänomen transnationaler Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert zu untersuchen. Um aber zu handfesten Resultaten und zu später auch in anderen Kontexten und Zeitzusammenhängen verwendbaren Daten zu gelangen, mussten wir zunächst im Rahmen der ersten zweijährigen Laufzeit das Sujet eingrenzen. Das hat uns dazu geführt, den Werdegang der deutschen Maler in Paris in der Zeit von 1793 bis 1870 genauer zu studieren. Aber wir haben die Fragestellungen und Perspektiven stets offen gehalten, was während der abschließenden Tagung zu sehr fruchtbaren und ertragreichen Diskussionen mit Kollegen aus Brasilien, Amerika, Portugal und Holland geführt hat. Wir hatten konkretes und umfangreiches Material, das wir mit ihnen teilen konnten, weil die Fragen (u. a. was eine[n] angehende[n] KünstlerIn dazu führt, sich ins Ausland zu begeben bzw. zu emigrieren, um seine/ihre Ausbildung zu vervollkommnen) ein globales Phänomen berühren. Belastbare Erkenntnisse, die von der Sichtung und kritischen Auswertung von Quellen und massiven Daten abgeleitet werden, sind dabei notwendig, um Klischees, Verallgemeinerungen und Vorurteile zu überwinden bzw. zu vermeiden.

Die Mobilität von Künstlern im langen 19. Jahrhundert berührt eine zentrale Frage Ihres Forschungsprojekts. Welche historischen Parallelen ziehen Sie zur heutigen Situation, in der akademisches Leben in hohem Maß durch Mobilität, Zirkulation und Austausch geprägt wird? Ist dies aus der historischen Perspektive letztendlich eine nur scheinbar moderne Entwicklung? Wenn schon um 1800 junge Kunststudierende in so großem Ausmaß Auslandserfahrungen sammelten, müssten dann diese Erfahrungen bei heutigen Studierenden nicht einen höheren Stellenwert einnehmen, als es, trotz *Erasmus*, zurzeit der Fall zu sein scheint?

Der Vergleich mit *Erasmus* ist uns oft über die Lippen gekommen. Allein schon die Tatsache, dass die Stipendiaten von damals Berichte einreichen mussten, um den Erfolg, bzw. das Ergebnis der Auslandserfahrung nachzuweisen, erinnerte die meisten von uns an die eigene Erfahrung als Austauschstudenten (*Erasmus*, DAAD, usw.). Wir hatten auch überlegt, dass es interessant sein würde, heutige ausländische Studenten der École des Beaux-Arts zu interviewen, um Erlebtes von heute und damals zu vergleichen. Vieles, was unsere deutschen Maler des 19. Jahrhunderts beschreiben, wird auch von heutigen Studenten noch so empfunden: Paris ist aufregend und eröffnet (akademisch, persönlich, beruflich, usw.) unendlich viele Möglichkeiten, ist jedoch gleichzeitig auch verstörend, verwirrend, dreckig, laut, gefährlich. Aber über diese Gemeinplätze hinaus muss man dann genau prüfen, woher die ausländischen Schüler kommen (nicht nur das Land, sondern auch die Determinanten des Herkunftsortes), was ihr soziales Umfeld ist, wie sie auf den Auslandsaufenthalt vorbereitet wurden, ob sie die Sprache beherrschen, ob sie die sozialen Codes ihres beruflichen Umfelds kennen, ob sie über eine Finanzierung verfügen usw. Das alles spielt eine Rolle, um die Erfahrung und die Auseinandersetzung mit dem Anderen (in unserem Fall u. a. die Verarbeitung von verschiedenen künstlerischen Impulsen) zu definieren. Eine solche qualitative Untersuchung für die heutige Zeit wäre sehr spannend. Vielleicht kann man hier auch noch einmal unterstreichen, dass wir beide selbst *trajectoires croisées* durchlaufen, und unsere Mitarbeiter ebenfalls eine zumeist internationale Studien- und Arbeitserfahrung mitgebracht hatten. Es ist klar, dass diese Erfahrungen unseren Blick für solche Fragestellungen geschärft haben.

Junge Studierende in Projektarbeit miteinzubeziehen, ist für Sie ein wichtiges Anliegen in der universitären und kulturellen Ausbildung. Wie gelingt es Ihnen, Studierende aus Deutschland und Frankreich für das jeweils andere Land in einer Zeit zu begeistern, in der der europäische Rahmen des Erasmus-Programms in die Defensive zu geraten droht und Studierende und Promovierende vor dem Hintergrund weltweiter Vernetzungen zunehmend die Möglichkeiten haben, an Wissenschaftseinrichtungen im nicht-europäischen Ausland zu gehen. Wie sieht angesichts dieses Wandels die Universität der Zukunft aus und welche Rolle spielen darin Ihrer Prognose nach deutsch-französische Projekte?

Was den französischen Nachwuchs angeht, steht außer Frage, dass die deutsch-französischen Projekte wenig Anziehungskraft besitzen, weil das Studium der deutschen Sprache stark abgebaut wird. Als uns die ersten beiden wissenschaftlichen Mitarbeiter auf französischer Seite verlassen haben, weil sie hochqualifizierte Anstellungen bekommen hatten (als Maître de conférences an der Sorbonne bzw. Assistant Curator in den USA), ist es uns sehr schwer gefallen, französische Kandidaten für die Nachfolge ausfindig zu machen. Sie mussten ja in der Lage sein, sich mit deutschen Quellen auseinanderzusetzen und Einträge für das Lexikon zu redigieren. Letztendlich haben wir in Frankreich ansässige deutsche Nachwuchsforscher

eingestellt, die eine großartige Arbeit geleistet haben, die inzwischen aber auch Schwierigkeiten haben, sich längerfristig im französischen akademischen Umfeld zu integrieren. Auf deutscher Seite sind Nachwuchsforscher mit Französisch-Kenntnissen anscheinend noch keine Seltenheit. Ob sich da aber langfristig noch gute Arbeitsperspektiven eröffnen, ist fraglich. Es handelt sich hier also in der Tat auch um ein Politikum: Deutsch und Französisch müssten in Frankreich und in Deutschland weiterhin als Fremdsprachen an den Schulen und an den Universitäten gefördert werden. Um nur ein Beispiel zu nennen: An der Universität in Tours wird seit einigen Jahren nur noch Englisch als Fremdsprache für Studenten der Kunstgeschichte angeboten. Das ist kein Einzelfall und erklärt, warum französische Doktoranden zunehmend Schwierigkeiten haben werden, über deutsche Themen zu promovieren oder deutsche (Forschungs-)Literatur wahrzunehmen. Natürlich behaupten manche Skeptiker, dass in einem globalen Kontext solche Spezialisierungen keinen Sinn mehr machen. Wir aber glauben, dass es gerade die speziellen Kompetenzen sind, die einen echten Dialog zwischen den Kulturen ermöglichen. Der jedoch bedarf genauer Kenntnis des Anderen – und zwar nicht nur anhand von englischsprachiger Sekundärliteratur, sondern anhand von Originalen und Quellen. Daher sind bilaterale Förderprogramme unentbehrlich, um größere Vernetzungen herzustellen. Vom Erasmusprogramm zum Doktorandenkolleg, von bilateralen Forschungsförderungen zu Übersetzungszuschüssen: Es muss alles dafür getan werden, ein derartiges Interesse und entsprechende Kenntnisse aufrechtzuerhalten und zu fördern. Dankenswerterweise gibt es Institutionen wie das Deutsche Forum für Kunstgeschichte in Paris, das bilaterale und internationale Zusammenarbeit fördert und in diesem Kontext auch unser Projekt großzügig unterstützt hat. Die Förderung dieser wechselseitigen Kenntnis ist ja letztlich auch das Ziel Ihrer Zeitschrift, die nicht nur eine wertvolle Brücke zwischen den deutschen und französischen Forschergemeinden schlägt, sondern beide zugleich auch der internationalen akademischen Welt zugänglich macht.

[1] Zu den am Projektseminar beteiligten Wissenschaftlern gehörten u. a.: Anna Ahrens (damals Doktorandin, Humboldt-Universität zu Berlin): *Ein „kleines Luxembourg" für Berlin? Der internationale Kunstsalon von Louis Friedrich Sachse (1798–1877) und die Bedeutung zeitgenössischer Entwicklungen in Paris für die Etablierung des Berliner Kunstmarktes*; Stéphanie Baumewerd (damals Master I, TU Berlin): *Das Lehratelier von Karl Wilhelm Wach*; David Blankenstein (Doktorand, TU Berlin): *Alexander von Humboldt als Kunstagent*; René Hartmann (Doktorand, TU Berlin): *Architektur für Automobile – Die Auto-Vision im 20. Jahrhundert. Hochgaragen und Parkhäuser in Deutschland*; Sylva van der Heyden (Doktorandin, TU Berlin): *Deutsches Know-How als Prädikat? – Kontinuität und Innovation – Deutsche Kupferstecher, Graveure und Lithographen in Paris in der 1. Hälfte des 19. Jahrhundert*; Robert Skwirblies (Doktorand, FU Berlin): *„Questa roba farebbe figura in Germania". Der Transfer älterer italienischer Malerei nach Deutschland im frühen 19. Jahrhundert*; Sarah Salomon (Doktorandin, TU Berlin): *Adaption, Konkurrenz, Opposition: Künstlerisches Leben in Frankreich jenseits der „Académie Royale de peinture et de sculpture" im Spannungsfeld der absolutistischen Kunstpolitik (1648–1789) – eine kritische Bestandsaufnahme*.

[2] France Nerlich und Alain Bonnet (Hg.), *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris au XIXe siècle*, mit einem Vorwort von Sébastien Allard, Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, 2013.

[3] Siehe u. a. Christine Peltre und Philippe Lorentz (Hg.), *La notion d'école*, Straßburg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2007.

[4] Marie-Claude Chaudonneret (Hg.), *Les artistes étrangers à Paris. De la fin du Moyen Age aux années 1920*, Bern: Lang, 2007.
[5] Karen L. Carter und Susan Wallers, *Foreign Artists and Communities in Modern Paris (1870–1914)*, Ashgate: Routledge, 2015.
[6] Laurent Langer, „Formations et carrières des artistes suisses entre Paris et l'Allemagne 1793–1830", in: *Dialog und Differenzen 1789–1870*, hg. von Isabelle Jansen und Friederike Kitschen, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2010, S. 31–42; Valentine von Fellenberg und Laurent Langer, „La formation des artistes suisses à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris de 1793 à 1863: enjeux et méthodes", in: *Les artistes étrangers à Paris: de la fin du Moyen âge aux années 1920*, hg. von Marie-Claude Chaudonneret, op. cit., S. 177–192.
[7] Pascal Griener, Paul-André Jaccard, Laurent Langer (Hg.), *Paris! Paris!: les artistes suisses à l'Ecole des beaux-arts (1793–1863)*, Lausanne: Slatkine, 2014.
[8] *ArtTransForm. Colloque international sur la formation artistique transnationale au XIXe siècle*, Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris, 28–29. Mai 2015.

Mentions légales / Impressum

ISSN: 2509-4750
ISBN: 978-3-89739-882-5

Revue Regards croisés —

Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et d'esthétique
Deutsch-französisches Rezensionsjournal zur Kunstgeschichte und Ästhetik

Revue semestrielle en ligne / Halbjährlich erscheinendes Online-Periodikum:
http://hicsa.univ-paris1.fr/

Responsables / Herausgeber:
Claudia Blümle, Markus A. Castor, Boris Roman Gibhardt, Marie Gispert,
Johannes Grave, Julie Ramos, Muriel van Vliet

Rédaction / Redaktion: Ann-Cathrin Drews
Assistance de la rédaction / Redaktionsassistenz: Anna Lisa Sonnenberg

Imprimerie / Druck: Schätzl Druck, Donauwörth

Internet : www.revue-regards-croises.org
Contact Email / Kontaktadresse: redaktion@revue-regardscroises.eu

Adresse de la rédaction / Redaktionsadresse:
Julie Ramos
Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, HiCSA, 2 Rue Vivienne, F-75002 Paris
Ann-Cathrin Drews
Redaktion Regards croisés
Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Humboldt-Universität zu Berlin,
Unter den Linden 6, 10099 Berlin

Première mise en ligne / Erstmals erschienen: 2013
Langues / Sprachen: Français, Deutsch

Hébergement de la revue et réalisation technique / Hosting und technische Realisierung:
EA 4100 HiCSA,
Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, Institut National d'Histoire de l'Art, 2 Rue Vivienne, F-75002 Paris
http://hicsa.univ-paris1.fr/

Graphisme / Gestaltung: Katharina Franke, mail@katharinafranke.com
Logo / Logo: Daniela Löbbert, www.danielaloebbert.de

Soutenu par / Unterstützt durch:

S'abonner à la newsletter/
Um den Newsletter zu abonnieren:
revue-regards-croises.org/français/newsletter
revue-regards-croises.org/deutsch/newsletter

Propositions/
Vorschläge:
Pour toutes propositions (recensions), veuillez contacter la rédaction à l'adresse suivante:
redaktion@revue-regardscroises.eu
Bitte senden Sie uns gerne Ihre Vorschläge für Buchbesprechungen an unsere Redaktionsadresse:
redaktion@revue-regardscroises.eu

ISSN: 2509-4750
ISBN: 978-3-89739-882-5

regards croisés