

# REGARDS CROISÉS •

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



Dossier:

**Max Imdahl**

N°7, 2017



Regards croisés, No.7, 2017

*MAX IMDAHL*

## Sommaire / Inhalt

### 4 I. Éditorial / Editorial

#### II. Dossier MAX IMDAHL

##### **Angeli Janhsen**

- 14 Imdahl und die »neue Kunst«  
24 Max Imdahl et l'« art contemporain »

##### **Mira Fliescher**

- 35 Zur visuellen Praktik der Ikonik  
45 La pratique visuelle de l'*Iconique*

##### **Mathias Blanc**

- 55 L'*Iconique* de Max Imdahl et sa fécondité pour le décloisonnement des savoirs  
69 Max Imdahls Ikonik und ihr positiver Einfluss auf den interdisziplinären Austausch

##### **Jürgen Stöhr**

- 81 Max Imdahls Ikonik. Ausgangspunkte – Verfahren – Reichweite  
97 L'*Iconique* de Max Imdahl. Points de départ – procédés – portée

#### III. Lectures croisées de l'actualité (recensions françaises et allemandes) / Aktuelle deutsch-französische Lektüre und Rezensionen

- 116 **Claudia Denk**  
Musées de la Ville de Strasbourg (Hg.), *Dernière danse. L'imaginaire macabre dans les arts graphiques*, Ausst.-Kat., Galerie Heitz, Palais Rohan, Straßburg; Straßburg: Éditions des Musées de la Ville de Strasbourg, 2016, 207 Seiten
- 119 **Etienne Jollet**  
Guido Reuter, *Statue und Zeitlichkeit 1400-1800*, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2012, 208 pages
- 124 **Elisabeth Oy-Marra**  
Guillaume Faroult (Hg.), *Hubert Robert 1733–1808. Un peintre visionnaire*, Ausst.-Kat., Musée du Louvre, Paris & National Gallery, Washington; Paris: Somogy Éditions d'Art, 2016, 543 Seiten
- 131 **Katharina Thurmair**  
Laurence des Cars (Hg.), *Apollinaire: le regard du poète*, Ausst.-Kat., Musée de l'Orangerie, Paris; Paris: Gallimard, 2016, 320 Seiten  
Laurence Campa, Peter Read (Hg.), *Guillaume Apollinaire, Paul Guillaume: Correspondance, 1913–1918*, Paris: Gallimard, 2016, 192 Seiten

- 136 **Julia Drost**  
Annabelle Görgen und Hubertus Gassner (dir.), *Dalí, Ernst, Miró, Magritte. Surreale Begegnungen aus den Sammlungen Roland Penrose, Edward James, Gabrielle Keiller, Ulla und Heiner Pietzsch*, Munich: Hirmer, 2016, 288 pages
- 140 **Michela Passini**  
Irene Below, Burcu Dogramaci (dir.), *Kunst und Gesellschaft zwischen den Kulturen. Die Kunsthistorikerin Hanna Levy-Deinhard im Exil und ihre Aktualität heute*, Munich: edition text + kritik, 2016, 358 pages  
  
Heinrich Wölfflin, *Drei Münchner Vorlesungen Heinrich Wölfflins*, éd. par Hans Körner et Manja Winkens, Passau: Dietmar Klinger Verlag, 2016, 548 pages
- 144 **Elke Seibert**  
Angela Lampe (Hg.), *Paul Klee – L'ironie à l'œuvre*, Ausst.-Kat., Centre Pompidou, Paris & Musée national d'art moderne, Paris; Paris: Édition du Centre Pompidou, 2016, 328 Seiten
- 149 **Morgane Walter**  
Iris Lauterbach, *Der Central Collecting Point in München. Kunstschutz, Restitution, Neubeginn*, Munich: Deutscher Kunstverlag, 2015, 256 pages
- 153 **Eva Pluhařová-Grigienė**  
Denis Skopin, *La photographie de groupe et la politique de la disparition dans la Russie de Staline*, Paris: L'Harmattan, 2015, 236 Seiten
- 156 **Eliane Beaufils**  
Netzwerk Kunst & Arbeit et al. (éd.), *Art works. Ästhetik des Postfordismus*, Berlin: b\_books, 2015, 237 pages

#### IV. Projets croisés

- 162 **Own Reality. À chacun son réel. La notion de réel dans les arts plastiques en France, RFA, RDA et Pologne entre 1960 et 1989**  
Entretien avec Mathilde Arnoux
- 173 **Mentions légales / Impressum**

Considérer l'histoire de l'art comme « un moyen sain de résister au caractère étriqué de tout métier »<sup>1</sup> – voilà l'un des arguments à première vue surprenant au moyen duquel l'historien Reinhart Koselleck plaida en 1973-1974 en faveur de la création d'une chaire d'histoire de l'art à la jeune Université de Bielefeld. L'argument gagne toutefois en crédibilité dès lors que l'on sait mieux quelle compréhension de l'histoire de l'art Koselleck avait alors en tête : il songeait sans aucun doute à Max Imdahl, qui enseignait à ce moment là l'histoire de l'art à Bochum et avec lequel il avait, avec d'autres, travaillé au sein du comité fondateur à la conception et à la préparation de l'Université de Bielefeld. Le plaidoyer de Koselleck n'a finalement pas été entendu (il aura fallu attendre presque quarante ans pour que l'on puisse instituer l'histoire de l'art à l'Université de Bielefeld). Mais le bon mot qui lui est lié garde toutefois encore toute sa valeur. Car cette citation caractérise avant tout un historien de l'art particulièrement stimulant de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

L'œuvre de Max Imdahl compte indubitablement parmi les préalables décisifs de l'*iconic turn*. Il est impossible, pour quiconque souhaite comprendre pourquoi une part importante de l'histoire de l'art germanophone s'est familiarisée depuis bientôt vingt-cinq ans aux questions fondamentales de l'image, de passer à côté d'Imdahl. Plus que tout autre chercheur de sa génération, cet historien de l'art, né en 1925, a entrepris de souligner la spécificité de l'image et sa différence relative au langage. Particulièrement conscient des limites de l'interprétation iconographique-iconologique, il fut conduit à la question de savoir comment les analyses relevant de l'histoire de l'art pouvaient prendre en compte le fait que les images produisent du sens d'une manière tout à fait spécifique. Les études de cas exemplaires menées par Imdahl, tout autant que ses textes à visée méthodologique, témoignent de l'attention portée par lui à ne pas réduire les images à ce qu'elles représentent et à une interaction de motifs ou de signes, ainsi qu'à ne pas saisir la forme de présentation uniquement comme un habillage secondaire, semblable à la rhétorique.

Porté par cet élan, Imdahl poursuivait des motivations nombreuses et décisives : à ce titre, sa propre expérience pratique de peintre<sup>2</sup> ne doit pas être minorée. Lors de ses années d'études passées à Münster, des impulsions décisives lui furent transmises par Günther Fiensch.<sup>3</sup> De l'importance qu'a revêtue pour lui la lecture d'auteurs comme Konrad Fiedler ou Theodor Hetzer, ses propres textes témoignent suffisamment. Sa participation régulière aux colloques mythiques organisés par le groupe « Poetik und Hermeneutik » (Poétique et herméneutique) offrit à Imdahl un large champ pour poursuivre ses aspirations à une histoire de l'art qui ferait droit à l'image au moyen d'un dialogue interdisciplinaire.<sup>4</sup> Grâce à son interaction avec ce groupe et aux innombrables autres sources d'inspiration puisées dans les échanges en partie houleux avec

l'histoire de l'art germanophone instituée, largement conservatrice, Imdahl développa sa propre théorie, qu'il résuma et pensa finalement au moyen de la notion d'« Iconique ».<sup>5</sup> Sa réflexion théorique et méthodique fut accompagnée d'une pratique très singulière, témoignant souvent d'une volonté très indépendante : Imdahl développa une relation créative avec la langue, qui devait d'une manière particulière lui servir à respecter la différence entre image et langage. Il créa une pratique de l'analyse des images par le moyen du dessin, qui devait conduire à rendre clairement visibles les évidences intuitives qui menaçaient d'être recouvertes par le discours savant de l'historien de l'art. Réfléchir aux images se lie chez Imdahl avec l'activité de penser au sein des images, aussi bien visuelles que langagières.

Mais ce travail de critique de l'image ne constitue pas le tout du développement de la discipline que mène Imdahl et en particulier de son ouverture aux questions fondamentales de l'image. C'est de manière pionnière qu'Imdahl, enseignant comme professeur à partir de 1965 au sein de l'université nouvellement fondée de Bochum, unifia de manière conséquente dans sa recherche et dans ses cours l'art de la période moderne et l'art contemporain. Il fut convié à participer comme conseiller à la Documenta de 1968 ; et c'est en cette même année 1968 qu'il entreprit de constituer à l'université de Bochum une collection d'art propre qui devait conduire les étudiants à s'intéresser tout particulièrement à l'art contemporain.<sup>6</sup>

Bien qu'Imdahl ait été longtemps marginalisé au sein de l'histoire de l'art germanophone il a pu, rétrospectivement, donner à cette discipline une impulsion encore fructueuse. Et cela ne concerne pas seulement les questions qu'il a soulevées, comme celle du rapport non encore élucidé entre l'ouverture programmatique à l'image en général (et en cela également aux images qui se déploient hors du domaine de l'art) et la tendance, accentuée encore aujourd'hui, à se laisser diriger par le paradigme de l'œuvre d'art lorsque l'on réfléchit au concept d'image.

Tandis qu'Imdahl prenait progressivement du côté de la réception germanique les traits d'un classique, notamment avec l'anthologie des éditions Suhrkamp,<sup>7</sup> il demeurerait toutefois en France encore assez méconnu. De ce côté du Rhin, son nom est tout au plus une énigme, dont la signification demeure très souvent cachée. Seules quelques rares publications témoignent en France d'un intérêt pour Imdahl. Son livre tardif *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, qui prend en considération le débat animé tant en histoire de l'art qu'en philosophie sur le primat du dessin ou de la couleur, fut traduit en français en 1996, le sous-titre *Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay* occultant cependant le caractère théorique de l'ouvrage.<sup>8</sup> On doit à la préface de Michel Pastoureau l'introduction des écrits d'Imdahl dans les débats sur la couleur menés en histoire de l'art. La même année parut dans le premier numéro de la revue *Pratiques. Réflexions sur l'art* une seconde publication française sur Imdahl.<sup>9</sup> La première partie du numéro de cette revue, intitulée de manière programmatique *Théorie* se donnait pour tâche de présenter les aspects essentiels du travail d'Imdahl : tandis que les idées directrices au plan théorique et méthodique étaient esquissés dans l'essai de Thomas Jansen, des traductions de courts textes consacrés à Joseph Albers, Gotthard Graubner, Norbert Kricke, François Morellet, Jan. J. Schoonhoven et Richard Serra devaient servir à présenter Imdahl comme une source d'impulsion

décisive pour l'histoire de l'art contemporain. Toutefois, depuis lors, ses ouvrages et essais consacrés aux enluminures ottoniennes, à Giotto, Ruisdael ou Poussin, tout comme à la querelle des anciens et des modernes, à la modernité classique et à l'art américain et allemand d'après-guerre attendent toujours leur traduction en français.

Bien qu'un grand nombre des réflexions d'Imdahl puissent être considérées comme datées, la lecture de ses textes et de la thèse qui s'y trouve articulée à l'histoire de l'art, consistant à tenter de faire droit à la spécificité de l'image, demeure toujours à haut point stimulante. Afin de produire des débats aussi constructifs que riches en controverses et en critiques, les auteures et auteurs du présent dossier abordent tour à tour le rapport qu'entretient Imdahl à l'image, ses formes de médiations langagières et picturales, la différenciation qu'il fait entre « regard regardant », « regard reconnaissant » et « regard connaissant » ainsi que ses réflexions théoriques sur l'*Iconique*.

voir p. 24 Angeli Janhsen situe Imdahl dans le contexte de son époque, que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur de l'université. Elle explicite la manière dont il est parvenu après-guerre à partager son ouverture très large à l'art moderne abstrait de l'époque en valorisant la présence des œuvres d'art, tant par la parole que par une forme de scénarisation. Dans l'université de Bochum nouvellement fondée, il institua non seulement l'étude de cette discipline qu'est l'histoire de l'art, mais il abandonna dans le même temps la distance et le rejet de l'art contemporain qui caractérisait alors cette discipline. Ce sont les exigences liées à cela et les nouvelles méthodes et partis-pris

voir p. 45 qu'adopta Imdahl pour y faire face que Mira Fliescher place au centre de sa contribution. Elle fait porter ses recherches sur le travail qu'Imdahl a mené sur l'image, non seulement au travers de descriptions d'images par le biais de l'intuition sensible et de discussions dirigées de manière didactique devant les originaux, mais plus particulièrement par ses collages et ses esquisses de superposition ou de distorsion. De telles interventions sur l'image dirigeaient l'attention sur un certain sens iconique déterminé

voir p. 55 et incitait dans le même temps à continuer à regarder l'image. Mathias Blanc montre dans son article que cette pratique de l'image a aidé à la réception d'Imdahl au-delà des cercles d'artistes, d'historiens de l'art et de spécialistes des sciences de l'esprit. Sa façon d'aborder l'image de manière intuitive et, dans la praxis, de manière souvent dialogique, a trouvé jusqu'à l'heure actuelle des débouchés dans la sociologie et dans la médiation muséale. Le programme développé par Blanc, *Ikonikat (Ikonik Analysis Toolkit)* reprend la pratique qu'a mise en place Imdahl lorsqu'il retravaille les œuvres d'art grâce à des dessins surajoutés et des modifications, afin de faire des recherches sur la diversité de la production visuelle de sens. Considérant l'arrière-plan

voir p. 97 de son époque et les procédés suivis par Imdahl, Jürgen Stöhr parcourt les différents points de départ et l'envergure que peut prendre l'*Iconique*, qui s'est dans un premier temps tournée contre l'histoire des styles, l'iconographie et la contextualisation historique des œuvres d'art. L'*Iconique* représente la tentative de se consacrer non pas seulement au « regard reconnaissant », mais aussi au « regard regardant » et au « regard connaissant ». De cette manière, Imdahl ouvre une école du regard, qui, partant de l'œuvre autonome, tisse des liens entre intuition et connaissance, des relations avec la théorie et avec la philosophie. Imdahl n'a cependant au travers de ses écrits



pas négligé la manière dont la considération sensible et formelle d'une œuvre d'art peut être mise en relation avec une conscience historique.

À de nombreuses recensions, invitant de manière renouvelée à un échange intensif au sein de la recherche en histoire de l'art et en philosophie dans le domaine linguistique franco-allemand, fait suite pour notre rubrique *Projets croisés* un entretien avec Mathilde Arnoux sur le projet de recherche *À chacun son réel. La notion de réel dans les arts plastiques en France, RFA, RDA et Pologne entre 1960 et 1989 (OwnReality)*, au sein duquel des chercheurs et chercheuses français, allemands et polonais ont examiné de 2011 à 2016 les liens et transferts artistiques entre l'Est et l'Ouest. voir p. 114 voir p. 162

À nouveau, nous remercions très chaleureusement toutes les auteures et tous les auteurs, ainsi que les traductrices Nicola Denis et Florence Rougerie. Nous souhaitons tout autant remercier les institutions sans le soutien financier et logistique desquelles cette publication ne serait pas possible, qu'il s'agisse de celui de l'Université Humboldt de Berlin, de l'Université de Bielefeld, de l'HiCSA de l'Université Paris 1, de la Fondation Hartung Bergman ou encore du Centre Allemand d'histoire de l'art de Paris.

Alors que nous mettions ce numéro sous presse, nous avons eu l'immense regret d'apprendre la mort de notre auteure Mira Fliescher en août 2017. Nous publions son texte en sa mémoire.

- 1 Reinhart Koselleck, *Gutachten zur Fachrichtung der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft innerhalb der Fakultät für Geschichtswissenschaft*, tapuscrit non daté [1974/74].
- 2 Imdahl fut récompensé pour son tableau intitulé *Schmerzensmann* datant de 1950 – aux côtés de Georg Meistermann et de Leonhart Wuelfahrt – par le prix Blevin-Davis. Le jury comptait notamment Willi Baumeister, Ewald Mataré, Werner Haftmann, Ludwig Grote et Jean Leymarie.
- 3 Voir Claus Volkenandt, « Studien zur Bildform. Günther Fienschs Idee einer anschaulichen Selbstbegründung des Bildes », dans : Nikola Doll, Ruth Heftrig, Olaf Peters et Ulrich Rehm (éd.), *Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*, Cologne : Böhlau, 2006, p. 89-97.
- 4 Concernant ce point, voir encore Petra Boden et Rüdiger Zill, *Poetik und Hermeneutik im Rückblick. Interviews mit Beteiligten*, Paderborn : Fink, 2016.
- 5 Cf. Max Imdahl, *Giotto, Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, Munich : Fink, 1980.
- 6 La collection d'œuvres de l'université, constituée à partir de 1968, se trouva encore élargie en 1990 par une nouvelle collection et un nouvel ensemble de bâtiments, « Situation Kunst » à Bochum-Weitmar ; cf. *Situation Kunst – für Max Imdahl, Bestandskatalog*, éd. par Jörg van den Berg et alii, Düsseldorf : Richter Verlag, 1992 ; *Situation Kunst. Die Erweiterung 2006, Bestandskatalog*, édité par Silke von Berswordt-Wallrabe et Friederike Wappler, Düsseldorf : Richter Verlag, 2008.
- 7 Max Imdahl, *Gesammelte Schriften*, 3 volumes, édité par Gottfried Boehm, Angeli Janhsen et Gundolf Winter, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1996.
- 8 Max Imdahl, *Couleur. Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, traduit par Françoise Laroche, avec une préface de Michel Pastoureau, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996 ; voir aussi la recension de Paul-Louis Rinuy, dans : *Revue de l'art*, no. 121, 1998, p. 90. Max Imdahl, « Delaunay – Macke – Marc », traduit par Eliane Kaufholz, dans : Paris-Berlin. Rapports et contrastes France-Allemagne 1900-1933, Paris, Centre Georges Pompidou, 1978, p. 90-96.
- 9 Cf. *Pratiques. Reflexions sur l'art 1*, 1996, avec une introduction de Thomas Jansen, « Le regard provoqué. Observations sur l'oeuvre scientifique de Max Imdahl » et textes originaux d'Imdahl lui-même sur Josef Albers, Gotthard Graubner, François Morellet, Norbert Kricke, Jan J. Schoonhoven et Richard Serra, traduit par Isabelle Ewig.

Kunstgeschichte als »gesundes Vorbeugungsmittel gegen Berufsborniertheit«<sup>1</sup> – es ist ein auf den ersten Blick überraschendes Argument, mit dem der Historiker Reinhart Koselleck 1973/74 nachdrücklich für die Einrichtung eines kunsthistorischen Lehrstuhls an der jungen Universität Bielefeld warb. Doch das Argument gewinnt an Plausibilität, wenn man sich vor Augen hält, welches Verständnis von Kunstgeschichte Koselleck dabei im Blick hatte: Er dachte zweifelsohne auch an Max Imdahl, den damals in Bochum lehrenden Kunsthistoriker, mit dem er u. a. im Gründungsausschuss der Universität Bielefeld an deren Planung und Vorbereitung zusammengearbeitet hatte. Kosellecks Plädoyer blieb letztlich ohne Erfolg (es sollte fast vierzig Jahre dauern, bis sich die Kunstgeschichte an der Universität Bielefeld etablieren konnte). Der mit ihm verbundene Anspruch ist aber noch immer bedenkenswert. Und vor allem charakterisiert das Zitat einen besonders anregenden Kunsthistoriker der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Zu den maßgeblichen Voraussetzungen des *iconic turn* gehört zweifellos das Werk von Max Imdahl. Wer verstehen will, warum sich ein erheblicher Teil der deutschsprachigen Kunstgeschichte seit gut 25 Jahren Grundfragen des Bildes zugewandt hat, kommt an Imdahl nicht vorbei. Wie kaum ein anderer Wissenschaftler seiner Generation hat der 1925 geborene Kunsthistoriker die Spezifik des Bildes und dessen Differenz zur Sprache betont. Sein ausgeprägtes Bewusstsein für die Grenzen ikonographisch-ikonologischer Deutungen führte ihn zu der Frage, wie die kunsthistorische Analyse dem Umstand gerecht werden könne, dass Bilder auf eine ganz eigene Weise Sinn hervorbringen. Sowohl Imdahls exemplarische Fallstudien als auch seine methodologisch orientierten Texte zeugen von dem Anliegen, Bilder nicht auf das Dargestellte, auf ein Zusammenspiel von Motiven oder Zeichen, zu reduzieren und die Darstellungsform nicht lediglich als sekundäre, gleichsam rhetorische Einkleidung zu verstehen.

Mit diesem Impetus folgte Imdahl zahlreichen prägenden Anregungen: Seine eigene Praxis als Maler, der bereits in jungen Jahren öffentliche Anerkennung gefunden hatte,<sup>2</sup> ist dabei nicht zu unterschätzen. Wichtige Impulse dürfte ihm in seiner Münsteraner Studienzeit Günther Fiensch vermittelt haben.<sup>3</sup> Wie prägend die Lektüre von Autoren wie Konrad Fiedler oder Theodor Hetzer für Imdahl war, bezeugen seine eigenen Texte. Und die regelmäßige Beteiligung an den legendären Kolloquien der Gruppe »Poetik und Hermeneutik« bot Imdahl ein hervorragendes Umfeld, um seinen Anspruch an eine Kunstgeschichte, die dem Bild gerecht wird, im interdisziplinären Gespräch weiterzuverfolgen.<sup>4</sup> In der Auseinandersetzung mit diesen und zahlreichen weiteren Anregungen sowie im teils kontroversen Austausch mit der etablierten, weithin konservativen deutschsprachigen Kunstgeschichte

entwickelte Imdahl einen eigenen Ansatz, den er schließlich in seiner »Ikonik« resümierte und reflektierte.<sup>5</sup> Flankiert wurde die theoretische und methodische Reflexion durch eine sehr eigenständige, teils auch eigenwillige Praxis: Imdahl entwickelte einen schöpferischen Umgang mit der Sprache, der in besonderer Weise dazu dienen sollte, die Differenz zwischen Bild und Sprache zu respektieren. Und er bildete eine Praxis der zeichnerischen Analyse von Bildern aus, die anschauliche Evidenzen, die durch den gelehrten kunsthistorischen Diskurs verdeckt zu werden drohten, klar vor Augen führen sollte. Das Nachdenken über Bilder verbindet sich bei Imdahl mit einem Denken in Bildern – in visuellen wie sprachlichen Bildern.

Es ist aber nicht allein diese bildkritische Arbeit, mit der Imdahl die Entwicklung des Faches und insbesondere seine Öffnung für Grundfragen des Bildes vorantrieb. Als einer der ersten Fachvertreter band Imdahl, der seit 1965 als Professor an der neu gegründeten Ruhr-Universität Bochum lehrte, die Kunst der Moderne und der Gegenwart konsequent in seine Forschung und Lehre ein. An der Documenta 1968 war er beratend beteiligt; und ebenfalls im Jahr 1968 begann er damit, in der Bochumer Universität eine eigene Kunstsammlung aufzubauen, die die Studierenden nicht zuletzt auch an die Kunst der Gegenwart heranführen sollte.<sup>6</sup>

Wenngleich Imdahl in der deutschsprachigen Kunstgeschichte lange marginalisiert wurde, hat er, aus der Rückschau betrachtet, dem Fach Impulse gegeben, die noch immer fortwirken. Das betrifft nicht zuletzt auch offene Fragen, wie das ungeklärte Verhältnis zwischen der programmatischen Öffnung zum Bild (und damit auch zu Bildern jenseits der Kunst) und der auch heute noch verbreiteten Tendenz, sich bei der Reflexion des Bildbegriffs vom Paradigma des Kunstbildes leiten zu lassen.

Während Imdahl, dem u. a. im Suhrkamp Verlag eine Ausgabe gesammelter Werke gewidmet wurde,<sup>7</sup> in der deutschsprachigen Rezeption nach und nach Züge eines Klassikers angenommen hat, blieb er in Frankreich indes weitgehend unbekannt. Jenseits des Rheins ist sein Name allenfalls eine Chiffre, deren Bedeutung allzu oft verborgen bleibt. Nur wenige Publikationen bezeugen in Frankreich ein Interesse an Imdahl. Sein spätes Buch *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, das kunsthistorisch wie philosophisch den Streit um den Primat von Zeichnung oder Farbe in den Blick nimmt, wurde 1996 ins Französische übersetzt, wobei freilich der Untertitel *Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay* den theoretischen Zug des Buches zurücknimmt.<sup>8</sup> Dem Vorwort von Michel Pastoureau ist es zu verdanken, dass Imdahls Schriften in die kunsthistorische Debatte zur Farbe eingeführt wurden. Im selben Jahr erschien mit dem ersten Heft der Zeitschrift *Pratiques. Réflexions sur l'art* eine zweite französische Publikation zu Imdahl.<sup>9</sup> Der erste, programmatisch mit dem Wort *Théorie* übertitelte Teil des Zeitschriftenheftes machte es sich zur Aufgabe, wesentliche Aspekte von Imdahls Arbeit vorzustellen: Während dessen theoretische und methodische Leitideen in einem Essay von Thomas Jansen skizziert wurden, dienten Übersetzungen kurzer Texte zu Josef Albers, Gotthard Graubner, Norbert Kricke, François Morellet, Jan J. Schoonhoven und Richard Serra dazu, Imdahl als wichtigen Impulsgeber einer Kunstgeschichte der Gegenwart zu präsentieren. Doch seither harren seine Bücher und Aufsätze zur

ottonischen Buchmalerei, zu Giotto, zu Ruisdael oder Poussin sowie zur Querelle des anciens et des modernes, zur klassischen Moderne und zur amerikanischen und deutschen Kunst der Nachkriegszeit noch immer einer Übertragung ins Französische.

So sehr viele der Überlegungen Imdahls auch zeitbedingt sind, ist die Lektüre seiner Texte und der in ihnen artikulierte Anspruch einer Kunstgeschichte, die der Spezifik des Bildes gerecht zu werden versucht, noch immer in hohem Maße anregend. Im Sinne einer ebenso produktiven wie kontroversen und kritischen Debatte nehmen die Autorinnen und Autoren der vorliegenden Dossiertexte Imdahls Umgang mit dem Bild, seine sprachlichen und bildlichen Vermittlungsformen, seine Unterscheidung zwischen sehendem, wiedererkennendem und erkennendem Sehen und seine theoretischen Überlegungen zur Ikonik in den Blick. Angeli Janhsen stellt Imdahl in den Kontext seiner Zeit innerhalb wie außerhalb der Universität. Sie verdeutlicht, wie es ihm in der Nachkriegszeit gelungen ist, seinen Zugang zur damals modernen, abstrakten Kunst einer breiteren Öffentlichkeit zu vermitteln, indem er die Präsenz des Kunstwerks sprachlich wie inszenatorisch zur Geltung brachte. An der neu gegründeten Universität in Bochum etablierte er nicht nur das Fach Kunstgeschichte, sondern verabschiedete sich zugleich von einer Distanz zur zeitgenössischen Kunst, die das Fach damals weithin kennzeichnete. Auf die damit verbundenen Herausforderungen antwortete Imdahl mit neuen Methoden und Ansätzen, die Mira Fliescher ins Zentrum ihres Beitrags rückt. Sie untersucht Imdahls Arbeit am Bild, die sich nicht nur in anschaulichen Bildbeschreibungen und didaktisch geleiteten Gesprächen vor Originalen erschöpfte, sondern insbesondere auch auf seinen Collagen und Über- oder Verzeichnungen beruhte. Derartige Eingriffe in die Bilder lenkten die Aufmerksamkeit auf einen bestimmten ikonischen Sinn und veranlassten zugleich zum Weitersehen. Mathias Blanc legt in seinem Aufsatz dar, wie diese Bildpraxis zu Imdahls Rezeption außerhalb künstlerischer, kunstwissenschaftlicher und geisteswissenschaftlicher Kreise beitrug. Imdahls anschaulicher, in der Praxis oftmals dialogischer Zugang zum Bild hat bis heute Anschlüsse in der Soziologie und in der Museumsvermittlung gefunden. Das von Blanc entwickelte Programm *Ikonikat (Ikonik Analysis Toolkit)* greift Imdahls Praxis der Bearbeitung von Kunstwerken durch Überzeichnungen und Veränderungen auf, um die Vielfalt visueller Sinnproduktion zu untersuchen. Vor dem Hintergrund des Zeitgeistes und der Verfahren Imdahls umreißt Jürgen Stöhr die Ausgangspunkte und die Reichweite der Ikonik, die sich zunächst gegen die Stilgeschichte, Ikonographie und historische Kontextualisierung von Kunstwerken wandte. Die Ikonik stellt den Versuch dar, sich nicht bloß dem wiedererkennenden, sondern dem sehenden und erkennenden Sehen zu widmen. Auf diese Weise eröffnet Imdahls Schule des Sehens, die ausgehend vom autonomen Kunstwerk eine Verbindung zwischen Anschauung und Erkenntnis herstellt, Bezüge zur Kunsttheorie und zur Philosophie. Dessen ungeachtet hat Imdahl aber in seinen Schriften durchaus auch vorgeführt, wie die sinnliche und formale Betrachtung eines Kunstwerks mit einem geschichtlichen Bewusstsein in Beziehung gebracht werden kann.

Auf zahlreiche Rezensionen, die erneut zu einem intensiveren Austausch in der kunsthistorischen und philosophischen Forschung im deutsch-französischen Sprachraum einladen, folgt in unserer Rubrik *Projet croisés* ein Gespräch mit Mathilde Arnoux über das Forschungsprojekt *Jedem seine Wirklichkeit. Der Begriff der Wirklichkeit in der Bildenden Kunst in Frankreich, der BRD, der DDR und Polen der 1960er bis Ende der 1980er Jahre (OwnReality)*, in dem von 2011 bis 2016 französische, deutsche und polnische Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler zu den künstlerischen Beziehungen und Transfers zwischen Ost und West forschten. siehe S. 114  
siehe S. 162

Erneut danken wir sehr herzlich allen Autorinnen und Autoren wie auch den Übersetzerinnen Nicola Denis und Florence Rougerie. Genauso möchten wir uns bei den Institutionen bedanken, ohne deren finanzielle und logistische Unterstützung diese Ausgabe nicht möglich wäre: bei der Humboldt-Universität zu Berlin, der Universität Bielefeld, dem HiCSA der Universität Paris 1, der Fondation Hartung Bergmann und dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte, Paris.

Mit großem Bedauern haben wir während der Drucklegung erfahren, dass unsere Autorin Mira Fliescher im August 2017 verstorben ist. Ihren Text veröffentlichen wir in ihrem Andenken.

- 1 Reinhart Koselleck, *Gutachten zur Fachrichtung der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft innerhalb der Fakultät für Geschichtswissenschaft*, undatiertes Typoskript [1974/74].
- 2 Für sein Gemälde *Schmerzensmann* wurde Imdahl 1950 – neben Georg Meistermann und Leonhart Wuelfahrt – mit dem Blevin-Davis Preis ausgezeichnet. Der Jury gehörten u. a. Willi Baumeister, Ewald Mataré, Werner Haftmann, Ludwig Grote und Jean Leymarie an.
- 3 Vgl. Claus Volkenandt, »Studien zur Bildform. Günther Fienschs Idee einer anschaulichen Selbstbegründung des Bildes«, in: Nikola Doll, Ruth Heftrig, Olaf Peters und Ulrich Rehm (Hg.), *Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*, Köln: Böhlau, 2006, S. 89–97.
- 4 Dazu zuletzt Petra Boden und Rüdiger Zill, *Poetik und Hermeneutik im Rückblick. Interviews mit Beteiligten*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2016.
- 5 Vgl. Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München: Fink, 1980.
- 6 Die ab 1968 angelegte Kunstsammlung der Universität wurde 1990 nochmals um eine neue Sammlung und ein neues Gebäude-Ensemble, die Situation Kunst in Bochum-Weitmar, erweitert; vgl. dazu *Situation Kunst – für Max Imdahl, Bestandskatalog*, hg. von Jörg van den Berg u. a., Düsseldorf: Richter Verlag, 1992; *Situation Kunst. Die Erweiterung 2006, Bestandskatalog*, hg. von Silke von Berswordt-Wallrabe und Friederike Wappler, Düsseldorf: Richter Verlag, 2008.
- 7 Max Imdahl, *Gesammelte Schriften*, 3 Bde., hg. von Gottfried Boehm, Angeli Janhsen und Gundolf Winter, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- 8 Max Imdahl, *Couleur. Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, übers. von Françoise Laroche, mit einem Vorwort von Michel Pastoureau, Paris: Editions de la Maison des sciences de l’homme, 1996; vgl. auch die Rezension von Paul-Louis Rinuy, in: *Revue de l’art*, 121, 1998, S. 90. 1978 erschien zudem deutsch und französisch übers. von Eliane Kaufholz Max Imdahl, »Delaunay – Macke – Marc«, in: Paris–Berlin. Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich – Deutschland 1900–1933, Ausst.-Kat., Paris, Centre Georges Pompidou, 1978, S. 90-96 (dt. Ausgabe München: Prestel, 1979, S. 90-97).
- 9 Vgl. *Pratiques. Reflexions sur l’art* 1, 1996, mit einem einführenden Aufsatz von Thomas Jansen, »Le regard provoqué. Observations sur l’oeuvre scientifique de Max Imdahl« sowie Originaltexten von Imdahl selbst zu Josef Albers, Gotthard Graubner, François Morellet, Norbert Kricke, Jan J. Schoonhoven und Richard Serra, übersetzt von Isabelle Ewig.



Chapitre/Kapitel II

Dossier:

*MAX IMDAHL*

Angeli Janhsen

## Max Imdahl und die »neue Kunst«

### VORAUSSETZUNGEN

Max Imdahl, 1925 geboren, hat nach dem Zweiten Weltkrieg Kunst mit dem Interesse von jemandem verfolgt, der Orientierung will, der seine Zeit verstehen, der Gründe zum Leben will. Erst hatte er selbst gemalt, dann besonders mittelalterliche Kunst studiert. Das Verständnis moderner und zeitgenössischer Kunst wurde für ihn zunehmend wichtiger.

Max Imdahl war ein präsender Mensch – rheinländisch, offen, meist entschieden, von ansteckender Aufmerksamkeit, von ansteckender Begeisterung. Der Großteil seiner Zuhörer war fasziniert, manche waren in ihren Gewissheiten irritiert, manchen machte er Angst. In Diskussionen lief Imdahl zur Höchstform auf, er brauchte Mitdenker, Widerspruch, Spiegelungen. Seine Studenten, die Busfahrer auf Exkursionen oder die Arbeiter von Bayer Leverkusen, für die er eigene Seminare anbot, wollte er von den besonderen Möglichkeiten bildender Kunst überzeugen. In der hochkarätig besetzten, vom Austausch lebenden Forschergruppe »Poetik und Hermeneutik« hatte er seinen Platz. Imdahl war ein präsender Lehrer, sehr aufmerksam für die jeweilige Situation, zugewandt, frei formulierend und streng. Neue Kunst war ihm dabei eine besondere Herausforderung. Er sah sie und vermittelte sie so, dass andere sehen lernten, Sinnvolles sahen und das Hermetische, Schwierige, das sie vielleicht erst wahrgenommen hatten, als Bedingung für existenziell wichtige Erkenntnisse verstehen konnten.

Zu dem Interesse an Gegenwart hatte Imdahl eine durchaus klassische kunsthistorische Ausbildung, bei Werner Hager in Münster hatte er über Karolingische und Ottonische Kunst gearbeitet. Es lag nahe, so jemanden an die 1964 neu gegründete Ruhr-Universität Bochum zu berufen. Hier gab es nun, mitten im Ruhrgebiet, der größten Industrieregion Europas, zum ersten Mal eine Universität. Natürlich war sie ein Fremdkörper, der sich bewähren musste, natürlich wurde sie von eher pragmatisch geprägten, höchst anspruchsvollen Studenten besucht, natürlich gab es keine Tradition. Hier gab es nun ein Gegenprogramm zu ›Kunstgeschichte als Fach für höhere Töchter‹. Wer Sinn suchte, war hier richtig. Die Konzentration auf Zeitgenössisches lag hier nahe. Imdahl gelang eine doppelte Pionierleistung: Er etablierte das Fach Kunstgeschichte im Ruhrgebiet, und er etablierte neue Kunst als Gegenstand universitärer Forschung.

### DIE EIGENE GEGENWART

Im Jahr 1987, kurz vor seinem Tod, schrieb Imdahl in einem autobiografischen Text, dass es sich für ihn *nicht* darum handele, Wissenschaft zu betreiben »um den Preis,



die eigene Gegenwart zu verdrängen oder zu versäumen.«<sup>1</sup> Diese Aussage ist ein negativ gefasstes Programm. Positiv gesagt war Imdahl aufmerksam auf seine (und unsere) Gegenwart, das heißt er war als Kunstwissenschaftler aufmerksam auf die gegenwärtige Kunst. Auch in seinen Texten zur älteren Kunst vertrat Imdahl nicht den nur scheinbar ›historischen‹ Anspruch, von der eigenen Gegenwart abzusehen, um die Vergangenheit zu verstehen. Er behandelte nur Kunst, die er als heute uns angehende ansah. Er behandelte die ältere Kunst, zum Beispiel die Giotto oder Chardins, als heute gegenwärtige. Darin liegt seiner Darstellung nach die eigentliche Möglichkeit zur Tradierung der Kunst der Vergangenheit. Kunst müsse aktualisiert werden, aufgeführt: »Kunstwerke sind nicht nur zu erklären, sie sind – soweit es die Sprache zulässt – als sie selbst zu *vergegenwärtigen*, sozusagen aufzuführen.«<sup>2</sup> In dieser ›Aufführung‹ sah er seine Aufgabe. Alte Kunst hatte diese Aufführung nötig, weil sie sonst leicht zu lebloser Vergangenheit werden konnte. Neue Kunst hatte aus anderen Gründen die Aufführung nötig. Ihr Potential musste bei aller Befremdung, bei allem Neuen, überhaupt erst erschlossen werden, gerade Zeitgenössisches versteht sich nicht von selbst. Imdahl sah bewusst von sich her, von heute her. Dass ein Moment von »Vermessenheit« in jeder Interpretation liegt, auch darin, dass der Interpret das nicht für ihn gemachte Kunstwerk auf sich persönlich bezieht, hatte er sicher gewusst.<sup>3</sup>

Imdahl war aufmerksam für seine eigene Zeit. Seine Analysen zu Édouard Manet oder Edgar Degas machen deutlich, wie er moderne Menschen verstand. An Edgar Degas' Bild mit dem Titel *Le Comte Lepic* (1870) konstatierte Imdahl »Isolation, Richtungsdivergenz, Ortlosigkeit«.<sup>4</sup> An Édouard Manets Bild *Bar aux Folies-Bergères* (1882) analysierte er den Widerspruch zwischen »Person« und »Rolle«.<sup>5</sup> Pablo Picassos Auseinandersetzung mit dem Schrecken des Krieges oder Alberto Giacomettis Darstellung der prinzipiellen Nichterreichbarkeit anderer Menschen waren ihm ebenfalls symptomatisch für das Selbstverständnis moderner Menschen im industrialisierten Europa.<sup>6</sup> Imdahl dachte, von Bildern und Plastiken ausgehend, über Einsamkeit, Gewalt, Verlorenheit, Schwäche oder Vergeblichkeit nach. Er ging dabei nicht von dem zur Moderne irgendwie Gewussten, Gelesenen, sondern von dem mit der Kunst Gesehenen aus. Die Werke der Bildenden Kunst ermöglichen denen, die sie sehen, andere Erkenntnisse als Dichtung, als historische Forschung, überhaupt als sprachliche Äußerungen. Bildende Kunst betrifft das Sehen, dessen spezifische Möglichkeiten Imdahl in seinen Texten vorführt und nachvollziehbar macht.

Imdahl behandelte Kunstwerke, insofern sie ihn und uns angehen können. In seinen Schriften gibt es viele Analysen von Einzelwerken und nur selten Überblicke über Lebenswerke. Giotto behandelt er in seiner großen Untersuchung von 1980 nicht, um der Person des Malers oder seinen historischen Bedingungen nachzuforschen, sondern um ausgewählte Bilder aus der Arenakapelle zu zeigen und zugleich an ihnen deutlich zu machen, inwiefern ein an modernen Kompositionen geschulter Blick auch bei traditioneller Kunst neu sieht.<sup>7</sup> Imdahls Buch über die Geschichte der Farbtheorie in Frankreich *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich* (1987)

ist eine groß angelegte Darstellung der Entwicklung der Kunst hin zur Moderne, die als eine der wenigen Schriften Imdahls auf Französisch übersetzt wurde.<sup>8</sup> An der Geschichte der Farbe in Frankreich zeigt er, wie immer mehr das Nur-Sichtbare, also die Farbe, zum Gegenstand der Reflexion wird. Gleichzeitig wird in der Malerei Farbe so zum Maß, bis Ungegenständliches denkbar und malbar ist und bis allein die Seh-Erfahrung des Betrachters zählt.

Auffällig ist, dass Imdahl Historismus, Expressionismus, Surrealismus oder auch Postmodernes nur ganz am Rande erwähnt beziehungsweise kritisiert. Sein Interesse gilt den unterschiedlichsten Kunstwerken, deren Gemeinsamkeit so verstanden werden kann, dass sie, auf verschiedene Art, Präsenz fordern. Diesen Kunstwerken entsprechen Imdahls engagierte Interpretationen, dieser Kunst hat er auf den Weg geholfen. Das gilt zum Beispiel für Richard Serra, Norbert Kricke, Günther Uecker, Günter Fruhtrunk, Gotthard Graubner oder Jan J. Schoonhoven. Imdahls Untersuchungen zu Robert Delaunay, Barnett Newman oder Josef Albers behandeln ausdrücklich verschiedene Arten von Präsenz.

#### KÜNSTLER STELLEN PRÄSENZ HER

Seit 1957 hat sich Imdahl immer wieder für Robert Delaunays Werk und dessen Anspruch auf ›Simultaneität‹ interessiert. Zwei Kapitel über Delaunay beschließen Imdahls Untersuchung zur Farbe von 1987. Imdahl zeigt: In den Kircheninterieurs von St. Severin (1909) fasst Delaunay verschiedene Ansichten, die ein in der Kirche gehender Betrachter nur nacheinander haben kann, in einem Bild zusammen. »Der Beschauer versteht sein eigenes, sukzessives Sehen im Bild simultan.«<sup>9</sup> Mehr als diese letztlich illusionistische (postkubistische, futuristische) Simultaneität interessiert Imdahl die von Delaunay später angestrebte Simultaneität der Bilderfahrung. In späteren Bildern verzichtet Delaunay auf alles Gegenständliche und Räumliche, er erinnert nicht mehr an eine »Bewegung des Auges« und klärt nicht mehr schon gemachte Seherfahrungen, sondern er ermöglicht gegenwärtige Seherfahrungen, indem er mit Farben eine »Bewegtheit im Auge« hervorruft. Mit dem Verzicht auf Gegenständliches und Räumliches im Bild ermöglicht Delaunay eine »vermehrte Entfaltung des Sehens durch das Bild«.<sup>10</sup> Die im Auge hervorgerufene Bewegtheit ist »simultan durch ihren Kontrast und nicht sukzessiv«.<sup>11</sup> Diese im Sehen erfahrene Simultaneität versteht Delaunay als Erfahrung des »*mouvement vitale du monde*«. Die Präsenz des Betrachters ist hier Einklang mit Universalem. Delaunay geht es, so Imdahl, »weniger um Kunst als um Formulierungen der Wirklichkeit«<sup>12</sup> – also um Seherfahrungen, die wirkliche Erfahrungen und Erfahrungen von Wirklichkeit sind. Delaunays Verständnis vom Sehen ist grundlegend für Imdahls Verständnis vom Sehen, und Delaunays Imperativ »*cherchons à voir*« war ein Anstoß für Imdahls Anspruch, jeweils jetzt sehend zu verstehen.

Barnett Newmans Anspruch »I want to make the viewer present!« korrespondiert direkt mit dem Anspruch Imdahls auf Präsenz. Imdahl zitiert ihn: »I became involved with the idea of making the viewer present: the idea that ›Man Is Present‹.«<sup>13</sup> Die Präsenz, die Newman meint, dient nicht wie Delaunays Simultaneität

der Erfahrung des »*mouvement vitale du monde*«, das heißt der kosmischen Wirklichkeit. Sie ist vielmehr die Erfahrung der eigenen Anwesenheit des Betrachters angesichts des Erhabenen. Präsenz ist hier Selbstbewusstsein als Bewusstsein der Beschränkung. Imdahl hat in seiner schon 1971 erschienenen, wegweisenden Analyse von Newmans *Who Is Afraid Of Red, Yellow And Blue III* (1967)<sup>14</sup> die von Newman geforderte Anwesenheit untersucht: Angesichts der Größe des Bildes und der geforderten Nahdistanz sei dem Beschauer »jede Möglichkeit verwehrt, das Ganze [...] simultan zu überschauen und damit optisch zu bezwingen«. »Der Sehende [ist] dem Zu-Sehenden unausweichlich ausgeliefert.«<sup>15</sup> Erfahrungen von Präsenz im Bewusstsein der eigenen Grenzen angesichts von etwas, das diese Grenzen übersteigt, hat Imdahl nicht nur bei Newman behandelt. Seine Analysen von Werken Constantin Brancusis oder Giuseppe Spagnulos gehören in diesen Zusammenhang, insofern es dort um das Erschließen von Unendlichkeit aus Endlichem geht. Seine Auseinandersetzung mit der Negativen Theologie gehört in diesen Zusammenhang, insofern es dort darum geht, so viel (negativ) zu sagen, wie möglich ist, um sich dem Nicht-Sagbaren (nicht positiv Fassbaren) zu nähern.<sup>16</sup> In diesen Zusammenhang gehört ferner die von Imdahl immer wieder diskutierte Unmöglichkeit, durch Sprache ein Kunstwerk zu fassen. Es geht Imdahl nicht um eine Übertragung von Problemen der Philosophie, der Mathematik oder der Theologie auf die gegenstandslose Kunst. Die Leistung eines Bildes von Newman, *Jericho* (1969), sei, »Welt auch als ein nicht zu Bewältigendes zur *anschaulichen Erfahrung* [Hervorhebung A. J.] zu bringen«.<sup>17</sup> Bei Newmans Bild kann ein Betrachter erfahren, wer er ist und dass es ihn Übersteigendes gibt. Diese Erfahrung zu ermöglichen, ist die Leistung Newmans.

Josef Albers hat nicht wie Delaunay Simultaneität oder wie Newman Präsenz gefordert. Imdahl bezieht sich wiederholt auf Albers als auf einen an Wahrnehmung interessierten Künstler, dessen *Strukturelle Konstellationen* (1972) die gleichzeitige Erfahrung von zwei widersprüchlichen Raumansichten an demselben Bild ermöglichen. Diese Gleichzeitigkeit von eigentlich Widersprüchlichem versteht Imdahl mit Albers als eine Erfahrungs- und Denkmöglichkeit, die nicht nur in der Kunst gilt, die in der Kunst aber bewusst wird. Imdahl schätzt gerade die »Übergegensätzlichkeit« an Kunst und zeigt übergegensätzliche Strukturen außer an den Arbeiten von Albers immer wieder – bei Giotto, bei Paul Cézanne, aber auch bei Günther Uecker, James Reineking und anderen. Es geht ihm dabei nicht um Abweichungen einer unlogischen Kunst von einer logischen Wirklichkeit, sondern darum, Wirklichkeit an Kunst überhaupt erst erfahrbar zu machen – und zwar so, dass die Erfahrung der Wirklichkeit nicht von vorausgesetzten unzutreffenden Gegensätzen verstellt wird. Das als Übergegensätzliches verstandene, nur scheinbar Widersprüchliche interessiert Imdahl nicht als künstlicher Kontrast zu nichtkünstlerischer Erfahrung, sondern als eigentliche Erfahrung. Präsenz als Übergegensätzlichkeit ist, so wie er es sieht, ein Gewinn.

Imdahls Anspruch als Interpret war es, solche Arten von Präsenz jeweils zu ermöglichen, sie aktuell zu machen, aufzuführen. Und gerade Kunst der Gegenwart

hat diese Präsentation nötig. Gegenwart ist eben nicht automatisch Präsenz. Dumpfe Selbstversicherung oder Verlorenheit hätten näher gelegen.

### EXISTENZSTRUKTUREN

Max Imdahls Untersuchungen zu »Simultaneität«, zu »Präsenz« und zur Gleichzeitigkeit von Widersprüchlichem waren nicht bloß Untersuchungen zu verschiedenen Erfahrungen von Gegenwart in der neueren Kunst von Delaunay, Newman oder Albers; Imdahl bestimmte in diesen Untersuchungen nicht nur seinen schon betonten Anspruch auf Präsenz. Er behandelte die Erfahrungen von Simultaneität, Anwesenheit und Übergegensätzlichkeit als Erfahrungen von Existenzstrukturen. Solche Existenzstrukturen interessierten ihn eigentlich. Er klärte dieses in seiner Interpretation von Richard Serras *Right Angle Prop* (1969), einer Plastik, die sich in der Kunstsammlung der Ruhr-Universität Bochum befindet. Imdahl beschrieb die Struktur der Plastik, die aus schweren, weichen Bleiplatten besteht und wie sich diese – gerade in ihrer Tendenz zu fallen! – gegenseitig stützen. Die Plastik offenbart »einen Sinn über ihr bloßes Selbstsein hinaus: Serras Plastik ist nicht das ›Bild‹, sondern der Realfall einer Existenzstruktur, in der Halt besteht durch eine Konstellation von Elementen, die ihre Veränderung oder gar ihren Verfall wechselseitig verhindern«. <sup>18</sup> Die Struktur der Plastik ist paradigmatisch für eine Existenzstruktur. »Das Paradigmatische ist das Exemplarische [...]. Das Paradigmatische ist das Modell für eine Erfahrungsmöglichkeit, die ohne das innovative Modell verschlossen bliebe.« <sup>19</sup> Erst an einer solchen Plastik kann diese Erfahrung der Existenzstruktur geklärt werden. Die bei Serras Plastiken mögliche Erfahrung von Hinfälligkeit und Sicherheit ist mit den anderen, hier nur andeutbaren Erfahrungen bei Heinrich von Kleist, Robert Delaunay, Paul Cézanne oder Günter Fruhtrunk verwandt. Imdahl führt das aus: Es geht um Strukturen von prekärer Präsenz.

Imdahl versteht die von ihm behandelten Kunstwerke nicht nur als sinnvoll in Bezug auf ihre verschiedenen Anliegen – er verbindet sie mit dem Anspruch, die eigene Existenz, das heißt paradigmatisch die Existenz des Betrachters, an dieser Kunst zu verstehen, insofern sie *nur* an dieser Kunst zu verstehen ist. Der Anspruch dieser neuen Kunst ist also in seiner Darstellung außerordentlich hoch: »Das bisher nicht Erkannte wird wiedererkannt. Die Inhalte des Wiedererkennens sind Existenzmodalitäten« <sup>20</sup> – oder, wie beschrieben, »Existenzstrukturen«. Der Anspruch der mit dieser Kunst entstandenen kunstwissenschaftlichen Analysen Imdahls entspricht dem Anspruch dieser Kunst: Sie fordert Präsenz. Imdahls Analysen sollen diese Kunst präsentieren, also das »bisher nicht Erkannte«, das »Unvordenkliche«, überhaupt gegenwärtig machen.

### METHODE

Für den Umgang Imdahls mit neuer Kunst gab es kein Vorbild, keine fertige Methode. Bis heute, wo es mit Imdahl und wenigen anderen inzwischen immerhin Vorbilder gibt, übertragen viele Kunsthistoriker vage das, was sie an alter Kunst und den dort entwickelten Methoden gelernt haben, auf neue Kunst, auch wenn die

Wirkung neuer Kunst mit der Wirkung alter Kunst eigentlich nicht zu vergleichen ist. Imdahl verstand sich in der Tradition der (deutschen, englischen, französischen) Kunsttheorie und Kunstgeschichte, die vom Sehen her dachte: Charles le Brun, Roger de Piles, Jules Laforgue, Antoine Coypel, John Ruskin, Konrad Fiedler, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Theodor Hetzer, Kurt Badt. Er nahm die Aussagen der Künstler ernst, sie waren ihm unkonventionelle, imaginäre oder tatsächliche Gesprächspartner. Die Schriften von Paul Cézanne, Robert Delaunay, Theo van Doesburg oder Barnett Newman bestimmen nicht nur die von Imdahl verwendeten Begriffe.<sup>21</sup> Die Bemühungen der Künstler zur Bestimmung der neuen Kunst waren beim Auftreten dieser Kunst denen der Kunsthistoriker, die die Kunst ihrer Gegenwart oft nur schwer wahrnehmen, weit voraus. Kandinskys Unterscheidung zwischen »Realistik« und »Abstraktion« und Theo van Doesburgs Unterscheidung zwischen »abstrakt« und »konkret« sind, auch durch die Forschungen Imdahls, zu einem wichtigen Bestandteil der neueren Kunstgeschichte geworden.

Imdahl interessierte sich für Möglichkeiten anderer Fächer, war im Kontakt mit Philosophen, Literaturwissenschaftlern, Historikern. Er hat nie eine große Kunstgeschichte geschrieben, nie klassische kunstgeschichtliche Ordnungsarbeiten gemacht, das heißt Zuschreibungen, Kataloge, Herleitungen, Definitionen (das heißt nicht, dass er sich nicht gründlich informiert hätte!). Es war das, was sich eben nicht in Muster, in Übertragbares, in Definitionen übersetzen lässt, was Imdahl interessierte. Seine Aufmerksamkeit galt den Einzelwerken, dem Besonderem, dem »so und nicht anders«. Was heißt es, wenn etwas so und nicht anders ist? Was ist gerade hier und nirgends sonst zu sehen und zu verstehen?

Eine eigentliche benennbare ›Methode‹ hat er nicht durchgesetzt. Mit dem Begriff der »Ikonik« hat er sich von Ikonographie und Ikonologie abgesetzt und betont, dass er das nur an den Bildern Verstehbare bei Giotto verständlich machen wollte. Eigentlich ging es Imdahl darum, vom Sehen her zu verstehen – und nicht nur wiederzuerkennen, was man schon wusste. Ein solches *sehendes Sehen* im Gegensatz zum *wiedererkennenden Sehen* hat er von der neuen Kunst her entwickelt, wo Wiedererkennen sowieso weniger nutzt als bei alter Kunst.

#### DIFFERENZIERUNGEN

Imdahl behandelte, unter anderem, Grenzfälle, die weder der gegenstandslosen Kunst noch der abbildenden Kunst angehören. Zum Beispiel ist Picassos *Stierkopf* (1942) gleichzeitig Fahrradlenker und -sattel. Picassos Arbeit, René Magrittes *Ceci n'est pas une pipe* (1928) oder auch Juan Gris' »induktive Abstraktion« fordern neuartige Bestimmungen von Wirklichkeit und Kunst. Sind Andy Warhols Bilder von Blumen eigentlich Abbildungen oder Muster oder Metakunst oder was?

Bei neuer Kunst, selbst wenn sie nicht mit solchen Grenzfällen provoziert, entstehen andere Schwierigkeiten als bei alter. Hier kann noch weniger als bei alter Kunst einfach vorausgesetzt werden, dass sie etwas abbildet. Die Unterscheidungen der Gattungen Malerei, Plastik und Architektur sind bei neuer Kunst nicht mehr normativ, sie müssen neu verstanden werden. Neue Kunst hat vielfältige Erscheinungs-

formen und vielfältige Bezüge zu Nicht-Kunst. Imdahls Untersuchungen zur Unterscheidung von »abstrakt« (Piet Mondrian) und »konkret« (Theo van Doesburg), zu Malerei und Plastik und anderen Gattungen sind deshalb wegweisend. Imdahl unterscheidet die Möglichkeiten von Plastik und Malerei, wo er die in den Kunstwerken gegebenen Erfahrungsmöglichkeiten unterscheiden will. Er führt Diskussionen aus dem ›Paragone‹ weiter. Seine Ikonik behandelt als Wissenschaft vom Bild, das heißt vom Bild im weiteren Sinne, die Erfahrungsmöglichkeiten, die nur die Kunst bietet. Mit was für einem Sehangebot hat man es überhaupt zu tun? Was ist ein Bild? Was ist jeweils der Bezug zu dem, was nicht Kunst ist? »Abstrakt«? »Konkret«? Und wie funktioniert ein Kunstwerk? Ist es Sehangebot, Erfahrungsangebot, Diagramm, Modell oder etwas bisher Unbekanntes? Wie weit reichen die Begriffe »Fiktion« und »Identität«, »Gleichnis«, »Korrelat«, »Instrument«, »Paradigma«? Nötig werden solche und weitere Unterscheidungen gerade mit der neuen, besonders dann mit der ungegenständlichen Kunst. Max Imdahl baute auf Theo van Doesburgs Unterscheidung zwischen »abstrakt« und »konkret« auf und differenzierte konkrete Kunst weiter, beschrieb die neue Konkrete Kunst als »Instrument« oder als »Modell« oder als »Paradigma«. In Imdahls Beispielen sind die »künstlerischen Mittel« wie bei Theo van Doesburg nicht Mittel zur Abbildung, sie sind insofern konkret. In Imdahls Beispielen ist das Kunstwerk selbst aber – als Instrument, als Modell, als Paradigma – Mittel, nämlich Mittel zur Erfahrung der Wirklichkeit. Der Anspruch könnte größer nicht sein:

»Darin sehe ich die Bestimmung, sozusagen das Schicksal der Konkreten Skulptur wie der Konkreten Kunst allgemein: paradigmatische Erfahrungsmöglichkeiten zu eröffnen. Die Konkrete Kunst existiert nicht im Kontext einer Metaphysik, sondern ist mit der ungeheuren und wahrscheinlich nicht zu leistenden Aufgabe belastet, aus sich heraus, also aus dem Nichts heraus, Informationen mit Metaphysiktönung zu schaffen.«<sup>22</sup>

Gerade Plastik kann Existenzstrukturen darstellen und erfahrbar machen, wie Imdahl am Beispiel Serras verdeutlicht.

Weil die Ikonik nach dem fragt, was nur in der Kunst und nur an dem jeweiligen besonderen Kunstwerk zu verstehen ist, braucht sie Unterscheidungen zum Verständnis von Kunst und damit von Wirklichkeit. Imdahl muss, wie gesagt, solche Unterscheidungen treffen, um die an den verschiedenen Kunstwerken unterschiedlich gegebenen Erfahrungsmöglichkeiten jeweils klären zu können. Er vergleicht, um die Unterschiede deutlich zu machen. In welchem Sinne ist ein Bild Delaunays ein anderes Erfahrungsangebot als ein Bild Newmans? In welchem Sinne unterscheidet sich die Erfahrung von Bewegung an einer kinetischen Plastik von der Erfahrung von Bewegung an einem Bild der Optical Art? Sind Brancusi und Serra wirklich unter dem Begriff »Konkrete Plastik« zusammenzufassen? Imdahls differenzierte Unterscheidungen zwischen Cézanne, Braque und Picasso oder zwischen Mondrian, Newman und Serra dienen weniger der Darstellung einer Entwicklung als vielmehr der Eröffnung von je angemessenen Erfahrungen. Es geht um möglichst dichte Vergleiche, die das jeweils Eigene deutlich machen. Aber gewissermaßen

nebenher verdeutlichen Imdahls Analysen nicht nur Einzelwerke und ihre Beziehungen, sondern eine Entwicklung in der neueren Kunst überhaupt, die sich immer mehr um Wirklichkeit und nicht um Kunst bemüht.

#### IDENTITÄT UND ZEITGENOSSENSCHAFT

Imdahl behandelt Kunst, die »so und nicht anders«, »nichts substituierbar« beziehungsweise »mit sich identisch« ist – also solche Kunst, die den Verlust allgemein verbindlicher Regeln als Befreiung zu Besonderheit, das heißt als Gewinn, erscheinen lässt.<sup>23</sup> Die Erfahrung solcher Kunst – also die Erfahrung so unterschiedlicher Kunst wie der von Degas, von Frühtrunk oder von Serra – bedeutet für den Betrachter, dass er etwas anderes als »so und nicht anders« erkennt und dass er damit sich selbst als Erfahrenden als »so und nicht anders« erkennt. Imdahl fragt nach der Besonderheit des Kunstwerks nicht nur aus dem wissenschaftlichen Anspruch heraus, das Behandelte möglichst genau zu erfassen. Er fragt danach, um das Selbstsein der Kunst und damit sein eigenes Selbstsein zu verstehen. »Dass es (in der Ikonik) überhaupt um das Problem der Identität und Nichtsubstituierbarkeit geht [...], hängt gewiß zusammen mit solchen Einsichten, welche die moderne, sogenannte gegenstandslose Malerei eröffnet hat.«<sup>24</sup> Es ist ein Anspruch der Konkreten Kunst, dass etwas »so und nicht anders« ist oder dass etwas »ist, was es ist, sonst nichts«. Theo van Doesburg interessiert sich zum Beispiel für diese Farbe als eben *diese* Farbe. Imdahls Interesse am Selbstsein der Bilder, an ihrem »So und nicht anders«, ist durch die Erfahrung und die Analyse konkreter Kunst bestimmt. Sein Bemühen um dieses »Konkrete«, um das Jeweilige, um Identität, um das Nichtsubstituierbare und um das Notwendige ist mit der Erfahrung der gegenwärtigen Kunst, mit der Erfahrung der Gegenwart erst möglich. Imdahl hat den Anspruch der neueren Kunst auf Selbstsein und Präsenz aufgenommen und danach gefragt, wie diese Kunst in ihrem Selbstsein vergegenwärtigt werden kann.

Wenn es bei Kunstwerken um die jeweilige Besonderheit geht, muss jeweils neu gefragt werden. Deshalb arbeitet Imdahl nicht mit Mustern, sondern mit jeweils neu gefassten Vergleichen. Es geht ihm nicht darum, eine Geschichte zu schreiben, einen Rahmen zu schaffen und neue Konventionen zu etablieren. Weil es Imdahl darum geht, das Besondere des Kunstwerks jeweils angemessen gegenwärtig zu machen, sind seine Texte derartig unterschiedlich – sie sind für das jeweilige Kunstwerk, für die jeweiligen Leser, für die jeweilige Situation bestimmt. In ihrem Anspruch auf Angemessenheit sind sie verwandt. Imdahls Vorhaben geht jedoch über den Anspruch, etwas jeweils Besonderes gegenwärtig zu machen, hinaus. Er setzt keinen Rahmen, aber er setzt Maßstäbe, indem er nur solche Kunst behandelt, die Unerwartetes sichtbar macht, die Existenzstrukturen erfahrbar macht. Darin besteht die eigentliche Verwandtschaft seiner Texte: Sie gewinnen der heute unumgänglichen und bedrohlichen Erfahrung von prekärer Präsenz Sinn ab, indem sie heutige Kunst erfahrbar machen.

## WIRKUNG

Die eigentliche Rezeption Imdahls lässt sich noch nicht genau umreißen. Seine Gespräche mit Künstlern, Kollegen, Studenten haben Standards gesetzt. Zu sehen ist heute, dass die Moderne an den Universitäten angekommen ist. Zu sehen ist eine Veränderung der deutschen Kunstlandschaft, in der die neue Kunst, auch durch die Forschungen von Max Imdahl, anerkannt ist. Generationen von in Bochum ausgebildeten Museumsleuten haben zeitgenössische Kunst mit hohem Anspruch, mit anspruchsvollen Diskussionen ausgestellt und vom Ruhrgebiet aus ein Maß für den Umgang mit neuer Kunst gesetzt. In Bochum wurde 1990 für Max Imdahl *Situation Kunst* gestiftet, eine Privatsammlung mit hohem Anspruch, in der Hauptwerke zeitgenössischer Kunst (Richard Serra, David Rabinowitch, François Morellet, Maria Nordman) zu erfahren sind. Die Sammlung wurde 2006 erweitert und zusätzlich mit älterer Kunst in Beziehung gesetzt.

Der Aufbau der Kunstsammlung der Ruhr-Universität Bochum war Imdahl selbst auch deshalb ein Anliegen gewesen, weil hier neue Kunst mit alter so präsentiert werden konnte, dass im unmittelbaren Vergleich, also vom Sehen her, Unterschiede und Grundfragen deutlich wurden. Von 1966 bis 1968 war Imdahl Mitglied des Rates zur 4. *Documenta*, die 1968 in Kassel stattfand. Imdahl nahm Einfluss, er war gefragt, etwa bei der umstrittenen Aufstellung von Richard Serras *Terminal* (1977) in Bochum. Er beteiligte sich an der mit dem Historikerstreit 1987 aufgekommenen Diskussion, ob konforme Kunst aus dem Nationalsozialismus gezeigt werden sollte, indem er nach ihrer spezifischen Wirkung fragte.

Die offizielle Rezeption Imdahls ist an wenigen Aufsätzen über ihn nachzulesen. Monika Steinhauser, die Nachfolgerin Imdahls auf dem Bochumer Lehrstuhl, schreibt, was Imdahl ihrer Meinung nach hätte genauer verfolgen sollen: Hermeneutik, Rezeptionsästhetik, Gestalttheorie, Merleau-Ponty, Adorno und so weiter. Ihr Aufsatz ist symptomatisch für eine akademische Ratlosigkeit, in deren Kategorien Imdahl schlecht passte. Es gab keine ›Schule‹. Von einigen seiner Studenten wurde sein Erbe mehr oder weniger ausdrücklich weitergeführt, etwa von Michael Bockemühl. Die Bildwissenschaft und die Untersuchungen zum »Bild« von Gottfried Boehm und anderen verdanken Imdahl viel. Aber Vorsicht ist geboten bei solchen Diagnosen, weil in der deutschen Kunstgeschichte immer noch viele mit Imdahl-Schülern fremdeln, wo sie schon mit ihm Probleme hatten. Es wäre sinnvoll, wenn jetzt Imdahls Schriften wirklich gelesen würden. Sie halten Stand. Sie sind aktuell.

- 1 Max Imdahl, »Autobiographie«, in: *Gesammelte Schriften. Reflexion – Theorie – Methode*, Bd. III, herausgegeben und eingeleitet von Gottfried Boehm, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996, S. 617–643, hier S. 636. Vgl. hier ebenfalls: Hans Robert Jauß, »In memoriam Max Imdahl«, S. 644–652.
- 2 Id., »Moderne Kunst«, in: *Jahrbuch der Ruhr-Universität Bochum*, 1982, Bochum: Ruhr-Universität, 1982, S. 29.
- 3 Id., *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München: Fink, 1980, S. 110.



- 4 Id., »Die Momentfotografie und ›Le Comte Lepic‹ von Edgar Degas« in: *Gesammelte Schriften. Zur Kunst der Moderne*, Bd. I, herausgegeben und eingeleitet von Angeli Janhsen-Vukićević, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996, S. 181–194, hier S. 191.
- 5 Max Imdahl, »Edouard Manets ›Un Bar aux Folies-Bergère‹ – Das Falsche als das Richtige«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, op. cit., S. 497–533.
- 6 Max Imdahl, *Picassos Guernica*, Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1985.
- 7 Id., *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München: Fink, 1980.
- 8 Id., *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München: Fink, 1987; auf Französisch erschienen als: Max Imdahl, *Couleur. Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, übers. von Françoise Laroche, Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 1996. Es wurden weiterhin Essays zu Werken von Albers, Graubner, Morellet, Kricke, Schoonhoven, Serra in der Kunstsammlung der Ruhruniversität Bochum übersetzt in: *Pratiques. Reflexions sur l’art 1* (1996), mit Einleitung zu Imdahls Werk von Thomas Jansen, »›Le regard provoqué‹. Observations sur l’œuvre scientifique de Max Imdahl«, S. 4–10 und S. 11–44, übersetzt von Isabelle Ewig (Mitarbeit von François Perrodin).
- 9 Max Imdahl, »Zu Delaunays historischer Stellung«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, op. cit., S. 84–130, hier S. 100.
- 10 Ibid., S. 104.
- 11 Ibid., S. 112.
- 12 Ibid., S. 94.
- 13 Imdahl, »Barnett Newman, ›Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue III‹«, S. 244–273, hier S. 252.
- 14 Ibid.
- 15 Ibid., S. 248.
- 16 Imdahl, »Probleme der Optical Art. Delaunay, Mondrian, Vasarely«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 196–232, hier S. 221.
- 17 Imdahl, »Zur Bild-Objekt-Problematik in europäischer und amerikanischer Nachkriegskunst« [1986], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, S. 558–574, hier S. 574.
- 18 Max Imdahl, »Serras ›Right Angle Prop‹ und ›Tot‹. Konkrete Kunst und Paradigma« [1978], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, op. cit., S. 316–327, hier S. 323.
- 19 Id., »›Konkrete Plastik‹« [1978], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, op. cit., S. 312–316, hier S. 314.
- 20 Ibid.
- 21 Imdahl nennt besonders Wilhelm Nay, Günter Fruhtrunk, Gotthard Graubner, Norbert Kricke, Adolf Luther, François Morellet, Richard Serra, Günther Uecker. Vgl. Imdahl, *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., hier z. B. S. 625, S. 307, S. 343, S. 203 und S. 625 f.
- 22 Max Imdahl, »›Konkrete Plastik‹« [1978], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, op. cit., S. 312–316, hier S. 315.
- 23 Max Imdahl, »Kunstgeschichtliche Bemerkungen zur ästhetischen Erfahrung«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 282–302, hier S. 292.
- 24 Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, op. cit., S. 122.

## Max Imdahl et l'« art contemporain »

### PRÉMICES

Max Imdahl, né en 1925, s'est intéressé à l'art d'après la Seconde Guerre mondiale avec l'acuité de celui qui cherche à s'orienter, qui est désireux de comprendre son époque, qui cherche des raisons de vivre. Il commença d'abord par peindre lui-même, puis étudia plus particulièrement l'art médiéval, avant que la compréhension de l'art moderne et contemporain ne prenne au fil du temps une importance accrue pour lui.

Max Imdahl était un homme à la présence remarquable – de type rhénan, ouvert, d'un caractère la plupart du temps décidé, d'une attention contagieuse, d'un enthousiasme communicatif. La plupart de ses auditeurs étaient fascinés, certains se voyaient bousculés dans leurs certitudes, d'autres encore prenaient peur. Lors de ses échanges, Imdahl poussait la discussion à son paroxysme, il avait besoin de partenaires intellectuels, de contradicteurs capables de lui faire écho. Ses étudiants, les chauffeurs de bus lors des excursions qu'il organisait, les ouvriers de Bayer Leverkusen, auxquels il proposait des séminaires réservés : il voulait tous les convaincre des potentialités particulières que recèlent les arts plastiques. Il avait trouvé sa place au sein du groupe de recherche « Poétique et Herméneutique » constitué de sommités du monde de l'histoire de l'art et de la philosophie, se nourrissant d'un échange vivant. Imdahl était un enseignant charismatique, très attentif à chaque situation, tourné vers l'autre, audacieux dans ses formulations et pourtant rigoureux. Il voyait dans les nouvelles formes d'art un défi particulier. Il regardait cet art contemporain et le transmettait de telle sorte que d'autres apprennent à le regarder aussi, y voient quelque chose de sensé et puissent comprendre que ce qu'ils en avaient perçu de prime abord, à savoir son aspect hermétique, sa difficulté d'accès, constituaient en fait la condition préalable à des connaissances importantes d'un point de vue existentiel.

Outre son intérêt pour le temps présent, Imdahl disposait d'une formation en histoire de l'art des plus classiques : chez Werner Hager à Münster, il avait travaillé sur l'art carolingien et ottonien. Il paraissait évident de nommer une telle personnalité à l'Université de la Ruhr, nouvellement fondée en 1964 à Bochum. Il y avait à présent en effet pour la première fois une université au beau milieu de la région de la Ruhr, l'une des plus grandes régions industrielles d'Europe. Évidemment, elle constituait un corps étranger qui devait d'abord faire ses preuves, évidemment, elle était fréquentée par des étudiants plutôt pragmatiques et très exigeants, et évidemment, il n'y régnait aucune tradition. Mais il y avait maintenant à élaborer un contre-programme d'une histoire de l'art jusque-là conçue comme « discipline pour jeunes filles de bonne famille ». Celui qui était en quête de sens avait frappé à la bonne porte. La focalisation sur l'art contemporain s'imposait ensuite d'elle-même. Imdahl réussit ainsi doublement à faire

œuvre de pionnier : il parvint à implanter la discipline dans la région de la Ruhr et à établir l'art contemporain comme objet de recherche universitaire.

### L'ACTUALITÉ PROPRE

En 1987, peu de temps avant sa mort, Imdahl écrivit dans un texte autobiographique qu'il ne s'agissait précisément pas pour lui de faire de la recherche « au point d'occulter ou de passer à côté de sa propre époque ». <sup>1</sup> Cette affirmation dessine un programme par la négative. Pour le formuler de manière positive, Imdahl prêtait attention à son époque (et à la nôtre), c'est-à-dire qu'en tant qu'historien d'art, il prêtait attention à l'art contemporain. Même dans ses textes portant sur un art plus ancien, Imdahl n'incarnait pas l'aspiration qui n'a d'« historique » que le nom à détourner le regard de sa propre époque pour comprendre le passé.

Il ne traitait que de l'art qu'il considérait comme étant encore d'actualité pour nous. Et lorsqu'il traitait d'art plus ancien, par exemple de celui de Giotto ou de Chardin, il en traitait comme étant encore actuel. Cela constituait de son point de vue la seule possibilité de transmettre l'art du passé. L'art devrait être actualisé, mis en scène : « Les œuvres d'art ne doivent pas seulement être expliquées, elles doivent – pour autant que la langue le permette – être *rendues présentes* en tant que telles, pour ainsi dire mises en scène. » <sup>2</sup> Il voyait dans cette « mise en scène » une mission. L'art ancien nécessitait cette mise en scène, au risque de se transformer aisément en un passé sans vie. Quant à l'art contemporain, il requérait cette mise en scène pour d'autres raisons. Son potentiel devait d'abord être déchiffré, en dépit de toute étrangeté, de tout effet de surprise, car la compréhension de ce qui nous est contemporain ne nous est précisément pas immédiatement donnée. Imdahl choisit délibérément son propre point de vue, le point de vue d'aujourd'hui. Il savait bien qu'il y a toujours un moment de « présomption » dans toute interprétation, et aussi dans le fait que l'interprète d'une œuvre d'art qui n'a pas été conçue à son intention se prenne personnellement comme point de référence. <sup>3</sup>

Imdahl prêtait attention à sa propre époque. Ses analyses au sujet d'Édouard Manet ou d'Edgar Degas nous montrent la manière dont il comprenait l'homme moderne. Son analyse du tableau d'Edgar Degas intitulé *Le Comte Lepic* (1870) lui permet de faire le constat d'un certain « isolement, de directions divergentes, d'un flottement du lieu ». <sup>4</sup> À l'appui du tableau d'Édouard Manet *Bar aux Folies-Bergères* (1882), il met en évidence la contradiction entre « personne » et « rôle ». <sup>5</sup> La manière dont Pablo Picasso traite des horreurs de la guerre ou celle dont Alberto Giacometti représente l'impossibilité inhérente de pouvoir atteindre l'Autre, étaient pour lui également symptomatiques de la façon dont l'homme moderne se définissait lui-même dans l'Europe industrialisée. <sup>6</sup> Imdahl, en partant de tableaux et de sculptures, réfléchissait à la solitude, à la violence, à l'égarement, à la faiblesse ou à la vanité. Il ne se fondait pour cela pas sur ce que l'on sait d'une manière ou d'une autre sur l'époque moderne, parce qu'on l'a entendu ou lu quelque part, mais sur ce qui est vu au moyen de l'art. Les œuvres d'arts plastiques ne permettent à ceux qui les voient d'accéder à d'autres connaissances que par le biais de la poésie, de la recherche historique ou de toute

médiation langagière. L'art plastique dont Imdahl présente les possibilités spécifiques et les rend compréhensibles dans ses textes, concerne la vision au premier chef.

Imdahl s'intéressait aux œuvres d'art dans la mesure où elles pouvaient le concerner et nous concerner aussi. Dans ses écrits, il livre beaucoup d'analyses d'œuvres singulières et plus rarement des panoramas d'œuvre complet. Dans sa grande analyse de 1980, il aborde Giotto non pas afin d'approfondir sa recherche sur la personne du peintre ou sur les conditions historiques de sa création, mais pour montrer une sélection d'œuvres choisies dans la chapelle de l'Arena et dans le même temps, mettre en évidence à quel point un regard ayant fait ses armes sur des compositions modernes peut aussi voir l'art traditionnel de manière nouvelle.<sup>7</sup> Le livre d'Imdahl sur l'histoire de la théorie des couleurs en France, *Couleur. Réflexions de théorie de l'art en France (Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich, 1987)*, offre un vaste panorama du développement de l'art vers la modernité et fut un des rares écrits traduits en français.<sup>8</sup> Il montre à l'exemple de l'histoire de la couleur en France, comment le seul visible, donc la couleur, devient de plus en plus objet de réflexion. Dans le même temps, la couleur devient un tel étalon dans la peinture que le non figuratif devient pensable et représentable, au point que seule compte l'expérience visuelle du spectateur.

C'est marginalement seulement qu'Imdahl mentionne de manière critique l'historicisme, l'expressionnisme, le surréalisme ou même le postmoderne. Son intérêt se porte sur les œuvres d'art les plus diverses, dont le point commun peut être compris comme étant le fait qu'elles exigent de diverses manières une présence. À ces œuvres d'art correspondent les interprétations engagées d'Imdahl, car il a contribué à promouvoir cet art. Cela vaut par exemple pour Richard Serra, Norbert Kricke, Günther Uecker, Günter Fruhtrunk, Gotthard Graubner ou bien Jan J. Schoonhoven. Les analyses que fait Imdahl des œuvres de Robert Delaunay, Barnett Newman ou Josef Albers traitent explicitement de différentes sortes de présence.

### **LES ARTISTES PRODUISENT LA PRÉSENCE**

Imdahl s'est régulièrement intéressé à l'œuvre de Robert Delaunay et à son aspiration à la « simultanété ». Les deux chapitres qui viennent clore l'étude de 1987 portant sur la couleur lui sont consacrés. Imdahl y montre que dans les vues intérieures de l'église de Saint-Séverin (1909), Delaunay rassemble en un seul tableau plusieurs points de vue qu'un spectateur se déplaçant dans l'église ne pourrait avoir que successivement. « Le spectateur comprend sa propre vision successive de manière simultanée dans le tableau. »<sup>9</sup> Plus qu'à cette simultanété en fin de compte illusionniste (post-cubiste, futuriste), Imdahl s'intéresse à la simultanété de l'expérience du tableau recherchée par la suite par Delaunay. Dans des tableaux plus tardifs, Delaunay renonce à toute figuration et toute tridimensionnalité, aucun élément ne rappelle un quelconque « mouvement de l'œil » et il n'a plus pour objectif de clarifier des expériences visuelles effectivement vécues, mais il rend possible des expériences visuelles présentes, en suscitant une « mobilité de l'œil » par des couleurs. En renonçant au figuratif et à l'espace illusionniste dans l'image, Delaunay rend possible un « déploiement accru de la vision par l'image ». <sup>10</sup> La mobilité ainsi provoquée dans l'œil est « simultanée par son

contraste et non successive ». <sup>11</sup> Cette simultanée dont on fait l'expérience dans le regard, Delaunay la comprend comme expérience du « mouvement vital du monde ». <sup>12</sup> La présence du spectateur entre ici en résonance avec l'universel. Selon Imdahl, il s'agit moins pour Delaunay « d'art que de formulations de la réalité » <sup>13</sup> – c'est-à-dire d'expériences visuelles, qui sont à la fois des expériences réelles et des expériences du réel. La compréhension qu'a Delaunay de la vision joua un rôle fondamental dans la compréhension qu'a Imdahl du regard, et l'impératif de Delaunay « cherchons à voir » donna l'impulsion à son aspiration à comprendre désormais chaque tableau en le regardant.

L'aspiration de Barnett Newman « I want to make the viewer present! » correspond directement à la présence qu'Imdahl appelle de ses vœux. Ce dernier le cite : « I became involved with the idea of making the viewer present : the idea that "Man Is Present." » <sup>14</sup> La présence dont parle Newman ne sert pas comme la simultanée de Delaunay à faire l'expérience du « mouvement vital du monde », c'est-à-dire de la réalité cosmique. Elle est bien plus l'expérience de la propre présence du spectateur face au sublime. La présence est ici la conscience de soi en tant que conscience de sa propre finitude. Dans l'analyse décisive qu'il livre dès 1971 du tableau de Newman *Who Is Afraid Of Red, Yellow And Blue III* (1967), <sup>15</sup> Imdahl étudie la présence exigée par le peintre : en raison de la taille du tableau qui impose sa proximité, le spectateur se verrait « [refuser] toute possibilité, d'avoir une vue d'ensemble [...] simultanée et ainsi de le maîtriser visuellement. » « Le spectateur [est] livré de manière inéluctable à ce qu'il y a à voir ». <sup>16</sup>

Imdahl n'a pas traité uniquement chez Newman d'une présence expérimentée en conscience de ses propres limites et face à quelque chose qui les dépasse. Ses analyses d'œuvres de Constantin Brancusi ou de Giuseppe Spagnolo ne prennent place dans cette réflexion que dans la mesure où il s'agit d'y révéler l'infini de quelque chose de fini. Son travail sur la théologie négative s'insère également dans ce contexte : il s'agit de dire autant de choses (négatives) qu'il est possible pour s'approcher de l'in-dicible (de ce qui ne peut être saisi de manière positive). <sup>17</sup> L'impossibilité sans cesse abordée par Imdahl de rendre une œuvre d'art par la langue doit être également replacée dans ce cadre. Il ne s'agit pas pour Imdahl d'appliquer des problèmes de philosophie, de mathématique ou de théologie à l'art non figuratif. L'apport du tableau *Jericho* (1969) de Newman serait « de porter le monde en tant que chose non maîtrisable à l'expérience sensible [souligné par A. J.] ». <sup>18</sup> En regardant le tableau de Newman, le spectateur peut apprendre qui il est et qu'il existe quelque chose qui le dépasse. Rendre cette expérience possible, voilà la performance de Newman.

Josef Albers n'a pas convoqué la simultanée comme Delaunay ou la présence comme Newman. Imdahl fait référence de manière récurrente à Albers comme à un artiste intéressé par la perception, dont les « constellations structurales » rendent possible l'expérience simultanée de deux vues spatiales contradictoires dans le même tableau. Cette simultanée de deux choses en réalité contradictoires, Imdahl la comprend avec Albers comme une possibilité d'expérience et de pensée, qui ne vaut pas seulement dans l'art, mais qui devient consciente à travers l'art. Ce qu'Imdahl apprécie

précisément dans l'art à sa juste valeur, c'est ce supra antagonisme (*Übergegensätzlichkeit*) et ce sont bien des structures supra antagonistes qu'il met sans cesse en évidence outre dans les travaux d'Albers, chez Giotto, Paul Cézanne, mais aussi chez Günther Uecker, James Reineking et d'autres encore. Il ne s'agit pas pour lui de montrer comment un art illogique s'écarte d'une réalité logique, mais de rendre la réalité palpable à l'épreuve de l'art – et ce, de telle sorte que l'expérience de la réalité ne soit pas déformée par des antagonismes présumés et inadéquats. Imdahl s'intéresse à ce qui est compris comme supra antagoniste et qui n'est contradictoire qu'en apparence, non pas en tant que contraste artistique avec l'expérience non artistique, mais comme expérience en soi. La présence comme supra antagonisme est, de son point de vue, un gain.

L'ambition d'Imdahl en tant qu'interprète était de rendre à chaque fois possible de telles sortes de présence, de les rendre actuelles, de les mettre en scène. Et c'est justement l'art contemporain qui a besoin de cette présentation. Le présent n'est pas automatiquement présence. Dans le domaine de l'art actuel, on se serait plutôt attendu à ce qu'elle ait été garantie et isolée de manière silencieuse et autotélique.

### STRUCTURES D'EXISTENCE

Les études de Max Imdahl sur la « simultanété », la « présence » et sur la concomitance de choses contradictoires n'étaient pas seulement consacrées à différentes expériences du présent dans l'art le plus récent chez Delaunay, Newman ou Albers ; Imdahl, dans ces analyses, ne précisa pas seulement son exigence précédemment évoquée de présence : il y traite aussi des expériences de simultanété, de présence et de supra antagonisme en tant qu'expériences de structures d'existence. Ce sont en fait de telles structures d'existence qui l'intéressent. Il clarifie ce point dans son interprétation de *Right Angle Prop* (1969) de Richard Serra, une sculpture qui se trouve dans la collection d'art de l'Université de la Ruhr. Imdahl décrit la structure de la sculpture, composée de lourdes plaques de plomb, faites d'une matière corrodée, et comment ces plaques de plomb, justement du fait de leur tendance à tomber, se soutiennent mutuellement. La sculpture manifeste « un sens qui dépasse sa simple existence : la sculpture de Serra n'est pas l'« image », mais l'incarnation réelle d'une structure d'existence, qui offre une consistance par le biais d'une constellation d'éléments qui empêchent mutuellement leur modification voire même leur chute ».<sup>19</sup> La structure de la sculpture est paradigmatique d'une structure d'existence. « Ce qui est paradigmatique est ce qui est exemplaire [...]. Ce qui est paradigmatique est le modèle d'une possibilité d'expérience qui sans ce modèle innovant serait restée impossible ».<sup>20</sup> L'expérience de cette structure d'existence ne peut être faite qu'à l'épreuve d'une telle sculpture. L'expérience de précarité et de sécurité rendue possible par les sculptures de Serra est apparentée à d'autres expériences semblables chez Heinrich von Kleist, Robert Delaunay, Paul Cézanne ou Günter Fröhtrunk qui ne peuvent être que brièvement évoquées ici. Imdahl l'explique : il s'agit de structures de présence précaires.

Imdahl ne comprend pas seulement les œuvres qu'il traite comme étant pertinentes par rapport à leur différents objectifs : il les relie avec l'exigence de comprendre sa

propre existence, c'est-à-dire de manière paradigmatique l'existence du spectateur, à l'épreuve de cet art dans la mesure où c'est l'unique moyen de la comprendre. L'exigence de cet art actuel est donc exceptionnellement élevée dans sa représentation : « Ce qui n'a pas encore été connu jusqu'alors se voit reconnu. Les contenus de cette reconnaissance sont des modalités d'existence »<sup>21</sup> – ou comme il le décrit ci-avant, « des structures d'existence ». L'exigence des analyses d'histoire de l'art auxquelles cet art a donné lieu chez Imdahl correspond à l'exigence de cet art : il exige la présence. Les analyses d'Imdahl doivent présenter cet art, soit rendre absolument présent « ce qui n'était pas connu jusqu'alors », ce qu'il contient d'« immémorial ».

## MÉTHODE

Imdahl ne disposait pas de modèle, de méthode toute faite pour aborder l'art contemporain. Jusqu'à aujourd'hui, malgré l'existence de modèles tels qu'Imdahl et quelques autres, de nombreux historiens d'art ne font que transposer de manière vague à l'art plus récent ce qu'ils ont appris à l'aune de l'art ancien et des méthodes qui y ont été développées, même si l'effet produit par cet art récent n'est en réalité pas comparable à l'effet de l'art ancien. Imdahl se plaçait dans la lignée de la théorie de l'art et de l'histoire de l'art (allemandes, anglaises, françaises) qui réfléchissaient du point de vue de la vision : Charles le Brun, Roger de Piles, Jules Laforgue, Antoine Coypel, John Ruskin, Konrad Fiedler, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Theodor Hetzer, Kurt Badt. Il prenait les assertions d'artistes au sérieux, ils constituaient pour lui des partenaires de dialogue non conventionnels, imaginaires ou réels. Les écrits de Paul Cézanne, Robert Delaunay, Theo van Doesburg ou Barnett Newman ne déterminent pas seulement les concepts employés par Imdahl.<sup>22</sup> Les artistes, dans les efforts qu'ils fournirent pour définir le nouvel art, avaient une longueur d'avance dans l'apparition de cet art sur les historiens d'art qui ne perçoivent que difficilement l'art de leur temps. La distinction que fait Kandinsky entre « réalisme » et « abstraction » et celle que fait Theo van Doesburg entre « abstrait » et « concret » font partie intégrante de l'histoire de l'art récente, en partie grâce aux recherches d'Imdahl.

Imdahl s'intéressait aussi au potentiel offert par d'autres disciplines, il était en contact avec des philosophes, des spécialistes de l'histoire de la littérature, des historiens. Il n'a jamais écrit une grande histoire de l'art, n'a jamais établi de classifications d'histoire de l'art dans la tradition classique, c'est-à-dire des attributions, des catalogues, des filiations, des définitions (ce qui ne signifie pas qu'il ne se soit informé de manière approfondie!). Ce qui intéressait Imdahl ne se laissait justement pas traduire par des modèles, par quelque chose de transposable, par des définitions. Son attention se portait avant tout sur des œuvres singulières, sur ce qui est particulier, sur ce qui « est ainsi et pas autrement ». Que signifie qu'une chose soit ainsi et pas autrement ? Qu'y a-t-il à voir et à comprendre ici et nulle part ailleurs ?

Il n'a pas imposé une « méthode » à proprement parler. Avec le concept d'« Ico-nique », il s'est démarqué de l'iconographie et de l'iconologie et souligne le fait qu'il ne voulait rendre compréhensible chez Giotto que ce qui pouvait être compris à l'épreuve des images. Il s'agissait en fait pour Imdahl de comprendre du point de vue

du regard – et non pas de reconnaître ce que l'on savait déjà. Il a développé un tel « regard regardant » (*sehendes Sehen*) par opposition au « regard reconnaissant » (*wiedererkennendes Sehen*) en partant de l'art contemporain, où la reconnaissance joue de toute façon un moindre rôle que dans l'art ancien.

### DIFFÉRENCIATIONS

Imdahl traite entre autres de cas limites qui n'appartiennent ni à l'art non figuratif ni à l'art figuratif. La *Tête de taureau* (1942) de Picasso est par exemple à la fois un guidon et une selle de vélo. Le travail de Picasso, le tableau *Ceci n'est pas une pipe* (1928) de René Magritte ou bien encore l'« abstraction inductive » de Juan Gris exigent de nouvelles définitions de la réalité et de l'art. Les tableaux d'Andy Warhol représentant des fleurs sont-ils au juste des décalques de la réalité, un simple motif ou un méta-art, ou bien sont-ils autre chose encore ?

Avec l'art contemporain, même sans qu'il fasse dans la provocation avec de tels cas limites, se posent d'autres difficultés qu'avec l'art ancien. On peut encore moins qu'avec l'art ancien présupposer qu'il représente quelque chose. Avec l'art contemporain, les distinctions que l'on peut faire entre les disciplines que sont la peinture, la sculpture et l'architecture, ne sont plus normatives, elles doivent être redéfinies. L'art contemporain peut prendre des formes diverses et se réfère à de nombreux titres à ce qui n'est pas art. C'est pourquoi les études d'Imdahl au sujet de la différenciation entre « abstrait » (Piet Mondrian) et « concret » (Theo van Doesburg) appliquées à la peinture, la sculpture et d'autres disciplines sont fondatrices. Imdahl distingue les potentialités de la sculpture et de la peinture, là où il veut distinguer les possibilités d'expériences offertes par les œuvres d'art. Il prolonge les discussions héritées du « paragone ». Son *Iconique* traite, en tant que science, de l'image, c'est-à-dire de l'image au sens large du terme, des possibilités d'expérience que seul propose l'art. À quelle proposition visuelle a-t-on à faire au juste ? Qu'est-ce qu'une image ? Quel est pour chaque cas le rapport qui se joue à ce qui n'est pas de l'art ? « Abstrait » ? « Concret » ? Et comment fonctionne une œuvre d'art ? Est-elle une proposition visuelle, une proposition d'expérience, un diagramme, un modèle ou bien quelque chose d'inconnu jusqu'alors ? Jusqu'où vont les concepts de « fiction » et d'« identité », de « parabole », de « corrélat », d'« instrument », de « paradigme » ? De telles distinctions et d'autres encore deviennent indispensables dès lors que l'on parle d'art contemporain, et en particulier d'art non figuratif. Max Imdahl s'appuya sur la distinction opérée par Theo van Doesburg entre « abstrait » et « concret » et affina la différenciation de l'art concret, il décrivit ce nouvel Art Concret comme un « instrument », comme un « modèle » ou comme un « paradigme ». Dans les exemples choisis par Imdahl les « moyens artistiques » tout comme chez Theo van Doesburg ne sont pas des moyens aux fins d'une reproduction, mais ils sont concrets en tant que tels. Dans les exemples traités par Imdahl cependant l'œuvre d'art est elle-même – en tant qu'instrument, modèle, paradigme – un moyen, à savoir un moyen de faire l'expérience de la réalité. Il ne saurait y avoir d'exigence plus grande :



« C'est en cela que je vois la vocation, pour ainsi dire le destin de la Sculpture Concrète comme de l'Art Concret en général : ouvrir des possibilités d'expériences. L'Art Concret n'existe pas dans le contexte d'une métaphysique, mais est chargé de la tâche incroyable et sans doute impossible à remplir, de créer des informations d'une tonalité métaphysique, à partir de lui-même, c'est-à-dire à partir de rien. »<sup>23</sup>

La sculpture en particulier peut représenter et rendre perceptibles de telles structures d'existence, ainsi qu'Imdahl le montre à l'exemple de Serra.

Parce que l'*Iconique* interroge ce qui ne peut être compris que dans l'art et uniquement à l'épreuve de chaque œuvre singulière, elle nécessite que l'on fasse des distinctions pour comprendre l'art et par ce biais la réalité. Imdahl doit, comme cela a été dit précédemment, opérer de telles distinctions, afin de pouvoir clarifier les possibilités d'expérience offertes sous des formes diverses par chacune des différentes œuvres considérées. Pour mettre ces différences en évidence, il fait des comparaisons. Dans quelle mesure la proposition visuelle d'un tableau de Delaunay diffère-t-elle de celle d'un tableau de Newman ? L'expérience du mouvement que l'on peut faire à travers une sculpture cinétique de celle d'une œuvre de l'Optical Art ? Brancusi et Serra peuvent-ils vraiment être regroupés sous le concept de « Sculpture Concrète » ? Les distinctions opérées par Imdahl entre Cézanne, Braque et Picasso ou entre Mondrian, Newman et Serra ont moins pour objectif de tracer une évolution que d'ouvrir la possibilité d'expériences appropriées à chacun. Il s'agit de faire des comparaisons serrées, qui mettent en évidence ce qu'il y a de spécifique à chacun. Mais d'une certaine manière, les analyses d'Imdahl clarifient de manière parallèle non seulement des œuvres singulières et leurs rapports entre elles, mais aussi une évolution dans l'art récent en général qui se préoccupe de plus en plus de réalité et non plus d'art.

#### **IDENTITÉ ET CONTEMPORANÉITÉ**

Imdahl traite de l'art qui est « ainsi et pas autrement », « non substituable », c'est-à-dire « identique à lui-même » – donc un art tel qu'il laisse paraître la perte de règles générales comme une délivrance vers la spécificité, c'est-à-dire comme gain.<sup>24</sup> L'expérience d'un tel art – donc l'expérience d'un art aussi différent que celui de Degas, de Fruhtrunk ou de Serra – signifie pour le spectateur, qu'il reconnaît quelque chose d'autre comme « ainsi et pas autrement » et que par ce biais, il se reconnaît lui-même en tant que celui qui fait cette expérience comme étant « ainsi et pas autrement ». Imdahl n'interroge pas seulement la spécificité de l'œuvre d'art dans l'ambition qu'a le chercheur de saisir ce dont il est question de la manière la plus exacte possible. Il l'interroge pour comprendre l'être soi de l'art et son propre être soi. « Le fait qu'il s'agisse (dans l'*Iconique*) principalement de cibler le problème de l'identité et de l'impossibilité de toute substitution [...], est à mettre très certainement en rapport avec les perspectives que la peinture moderne, celles que l'on nomme non figurative, a ouvertes. »<sup>25</sup> C'est une ambition de l'Art Concret, que quelque chose soit « ainsi et pas autrement » ou que quelque chose « soit ce qu'il est, et rien d'autre ». Théo van Doesburg s'intéresse par exemple à cette couleur en tant que cette couleur précisément. L'intérêt d'Imdahl pour l'être soi des tableaux, pour leur « ainsi et pas

autrement », est déterminé par l'expérience et l'analyse de l'Art Concret. Son effort de tendre vers ce « concret », vers ce qui est propre à chacun, vers l'identité, vers l'impossibilité de toute substitution et vers ce qui est nécessaire n'est rendu possible que par l'expérience de l'art contemporain, qu'à travers l'expérience du temps présent. Imdahl a faite sienne l'ambition de l'art le plus récent d'atteindre l'être soi et la présence et pose la question de savoir comment cet art peut être rendu présent dans son être soi.

S'il s'agit à propos des œuvres d'art de mettre en évidence leur singularité propre, alors il faut à chaque fois reposer à nouveau cette question. C'est pourquoi Imdahl ne travaille pas avec des modèles, mais avec des comparaisons à chaque fois nouvellement établies. Il ne s'agit pas pour lui d'écrire une histoire, de fournir un cadre et d'établir de nouvelles conventions. Parce qu'il s'agit pour lui de rendre présente la singularité de chaque œuvre d'art avec à chaque fois les moyens appropriés, ses textes diffèrent dans la même mesure entre eux – ils sont à chaque fois pensés pour cette œuvre précise, pour ce lecteur précis, pour cette situation précise. Ils sont cependant apparentés dans leur ambition d'être parfaitement appropriés. Le projet d'Imdahl dépasse cependant la seule ambition de vouloir rendre présente chaque œuvre singulière. Il ne crée pas de cadre, mais il pose des jalons dans le traitement de l'art tel qu'il rende visible quelque chose d'inattendu, qui rende des structures d'existence perceptibles. C'est ce qui fait pour lui la réelle parenté de ses textes : ils parviennent à arracher du sens à l'expérience aujourd'hui inévitable et menaçante d'une présence précaire, en permettant de faire l'expérience de l'art d'aujourd'hui à travers eux.

## RÉCEPTION

Il est difficile de dessiner précisément les contours de la réception effective d'Imdahl. Ses discussions avec des artistes, des collègues, des étudiants ont contribué à la mise en place de normes. On peut constater aujourd'hui que la modernité a trouvé sa place dans les universités. On peut constater une modification du paysage de l'art allemand, dans lequel l'art contemporain est reconnu, grâce aussi aux travaux de Max Imdahl. Des générations de personnels de musée formés à Bochum ont exposé l'art contemporain avec une approche exigeante, nourrie de discussions ambitieuses, et depuis la Ruhr, ont posé les jalons de l'approche de l'art contemporain. En 1990 fut fondée à Bochum en mémoire de Max Imdahl l'ambitieuse collection privée *Situation Kunst* : on peut y faire l'expérience de chefs d'œuvre de l'art contemporain (Richard Serra, David Rabinowitch, François Morellet, Maria Nordman) ; elle a depuis 2006 été étendue et intègre en outre des mises en relation avec de l'art plus ancien.

Imdahl s'était personnellement impliqué dans la constitution de la collection d'art de l'Université de la Ruhr de Bochum, parce qu'on pouvait y présenter de l'art contemporain conjointement avec de l'art ancien, que les différences et les questions fondamentales étaient mises en évidence par la comparaison immédiate, donc à partir du regard lui-même. De 1966 à 1968, Imdahl fut membre du comité de préparation de la quatrième *Documenta* organisée en 1968 à Kassel. Imdahl gagna en influence, il fut consulté par exemple au sujet de l'installation controversée de Richard Serra *Terminal*

(1977) à Bochum. Plus tard, il prit également part à la discussion inaugurée par la querelle des historiens (*Historikerstreit*) en 1987, pour trancher la question de savoir si l'art conforme aux idéaux du national-socialisme devait être montré, en s'interrogeant sur les spécificités de son effet sur le spectateur.

La réception officielle d'Imdahl ne peut être constatée que dans quelques rares essais à son sujet. Monika Steinhauser, qui succéda à Imdahl à la chaire de Bochum, cible ce qu'Imdahl aurait dû selon elle étudier de manière plus approfondie : l'herméneutique, l'esthétique de la réception, la Gestalt-théorie, Merleau-Ponty, Adorno etc. Son essai est symptomatique d'un manque de repères universitaires, Imdahl ne cadrant pas avec ses propres catégories. Il n'avait pas fondé d'« école » à proprement parler. Son héritage fut perpétué de manière plus ou moins explicite par des disciples, comme par exemple par l'historien d'art Michael Bockemühl. La science de l'image et les recherches sur l'« image » dans le cadre de la critique de l'image de Gottfried Boehm et d'autres doivent beaucoup à Imdahl. Mais la prudence est de mise lors de tels diagnostics, car nombreux sont ceux qui dans l'histoire de l'art allemande craignent les héritiers d'Imdahl, dans la mesure où ils ont rencontré des difficultés avec lui. Il serait donc temps d'approfondir vraiment la lecture des écrits d'Imdahl. Car ils résistent à l'épreuve du temps. Ils sont actuels.

- 1 Max Imdahl, « Autobiographie », dans : *Id.*, : *Gesammelte Schriften*, t. III. : *Reflexion – Theorie – Methode*, édité et présenté par Gottfried Boehm, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1996. Voir aussi la contribution de Hans Robert Jaub, »In memoriam Max Imdahl«, p. 644-652, ici p. 636.
- 2 « Kunstwerke sind nicht nur zu erklären, sie sind – soweit es die Sprache zulässt – als sie selbst zu vergegenwärtigen, sozusagen aufzuführen. », Max Imdahl, « Moderne Kunst », dans : *Jahrbuch der Ruhr-Universität Bochum*, 1982, Bochum : Ruhr-Universität, 1982, p. 29.
- 3 Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, Munich : Fink, 1980, p. 110.
- 4 Max Imdahl, « Die Momentfotografie und „Le Comte Lepic“ von Edgar Degas », dans : *Id.*, *Gesammelte Schriften*, t. I. : *Zur Kunst der Moderne*, éd. et présenté par Angeli Janhsen-Vukićević, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1996, p. 181-193, ici p. 191.
- 5 Max Imdahl, « Edouard Manets „Un Bar aux Folies-Bergère“ – Das Falsche als das Richtige », dans : *Gesammelte Schriften*, t. I, *op. cit.*, S. 497-533.
- 6 *Id.*, *Picassos Guernica*, Francfort-sur-le-Main : Insel Verlag, 1985.
- 7 *Id.*, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, Munich, Fink, 1980.
- 8 *Id.*, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, Munich : Fink, 1987 ; Max Imdahl, *Couleur. Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, trad. par Françoise Laroche, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996. Voir aussi la traduction par Isabelle Ewig des textes originaux de Imdahl lui-même sur Josef Albers, Gotthard Graubner, François Morellet, Norbert Kricke, Jan J. Schoonhoven et Richard Serra, dans *Pratiques. Reflexions sur l'art 1*, 1996, avec une introduction de Thomas Jansen, « Le regard provoqué. Observations sur l'oeuvre scientifique de Max Imdahl », p. 4-10 et 11-44, trad. par Isabelle Ewig avec l'assistance de François Perrodin.
- 9 Max Imdahl, « Zu Delaunays historischer Stellung », dans : *Gesammelte Schriften*, t. I, *op. cit.*, p. 84-130, ici p. 100.
- 10 *Ibid.*, p. 104.
- 11 *Ibid.*, p. 112.
- 12 Robert Delaunay cité par Max Imdahl dans : Max Imdahl, *Couleur. Les écrits des peintres*, *op. cit.*, p. 169.

- 13 *Ibid.*, p. 94.
- 14 Max Imdahl, « Barnett Newman, „Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III” », dans : *Id.*, *Gesammelte Schriften*, t. I, *op. cit.*, p. 244-273, ici p. 252.
- 15 *Ibid.*
- 16 *Ibid.*, p. 248.
- 17 Max Imdahl, « Probleme der Optical Art. Delaunay, Mondrian, Vasarely », dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 196-232, ici p. 221.
- 18 « Welt als ein nicht zu Bewältigendes zur anschaulichen Erfahrung zu bringen ». Max Imdahl, « Zur Bild-Objekt-Problematik in europäischer und amerikanischer Nachkriegskunst [1986] », dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, p. 558-574, ici p. 574.
- 19 Max Imdahl, « Serras "Right Angle Prop" und "Tot." Konkrete Kunst und Paradigma », dans : *Gesammelte Schriften*, t. I, *op. cit.*, p. 316-327, ici p. 323.
- 20 *Id.*, « Konkrete Plastik [1978] », dans : *Gesammelte Schriften*, t. I, *op. cit.*, p. 312-316, ici p. 314.
- 21 *Ibid.*
- 22 Imdahl cite en particulier Wilhelm Nay, Günter Fruhtrunk, Gotthard Graubner, Norbert Kricke, Adolf Luther, François Morellet, Richard Serra, Günther Uecker. Voir sur ce point Imdahl, *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 625, p. 307, p. 343, p. 203 et p. 625 et suiv.
- 23 « Darin sehe ich die Bestimmung, sozusagen das Schicksal der Konkreten Skulptur wie der Konkreten Kunst allgemein : paradigmatische Erfahrungsmöglichkeiten zu eröffnen. Die Konkrete Kunst existiert nicht im Kontext einer Metaphysik, sondern ist mit der ungeheuren und wahrscheinlich nicht zu leistenden Aufgabe belastet, aus sich heraus, also aus dem Nichts heraus, Informationen mit Metaphysiktönung zu schaffen. » Imdahl, « Konkrete Plastik » [1978], dans : *Gesammelte Schriften*, t. I, *op. cit.*, p. 312-316, ici p. 315.
- 24 Max Imdahl, « Kunstgeschichtliche Bemerkungen zur ästhetischen Erfahrung », dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 282-302, ici p. 292.
- 25 *Id.*, *Giotto. Arenafresken*, *op. cit.*, p. 122.

## Zur visuellen Praktik der Ikonik

### DAZU ZEICHNEN

Schon bevor sich die Ikonik unter diesem Namen zwischen Wahrnehmungstheorie, Bildtheorie und kunstwissenschaftlicher Deutungspraxis bewegte, gehörte zu Max Imdahls kunstwissenschaftlicher Argumentation genuin eine visuelle Praxis, mit der die Sichtbarkeitsstruktur von Kunstwerken durch Zeichnungen oder Skizzen vor Augen geführt werden sollte. Imdahls Visualisierungen entwickeln sich im Verlauf seiner Arbeit umfassend zu einer Grundlegung der Ikonik. Die deutlichen Unterschiede in dieser visuellen Praktik sind aber zugleich ebenso der je einzigartigen Verfassung der künstlerischen Arbeiten geschuldet wie demjenigen, was an diesen Arbeiten sichtbar werden soll. Die Variationsbreite von Imdahls visueller Arbeit an Bildern reicht daher von Figurenverschiebungen im Rahmen über Hinzuzzeichnungen zu reduzierten Umrisszeichnungen von Bildfiguren sowie Überzeichnungen bis zu Konstruktionen von Aufsichten auf Bildräume. Im Rahmen einer kunstwissenschaftlichen Theorie, die wie die Ikonik eine eigenständige Sinnebene bildlicher Evidenz zum Ausgang nimmt, erscheint dieses Vorgehen nahezu selbstverständlich. Versteht man diese visuelle Praxis als genuinen Teil der Ikonik, welchen Aufschluss mag sie dann über ihr *theoretisches Denken* geben?

Imdahls Argumentation im Visuellen gründet in dem Glauben, dass Bilder das Sehen so orientieren, dass sie als eigenständige Erkenntnisleistungen eine »Vermittlung von Sinn« darbieten, »die durch nichts anderes zu ersetzen ist.«<sup>1</sup> Durch das »Sehangebot«<sup>2</sup> einer »ikonischen und außerhalb des Bildes nicht anzutreffenden Sinnstruktur«<sup>3</sup> leiten Bilder dazu an, ein *wiedererkennendes Sehen* (die Identifizierung der Gegenstandsebene) mit einem *sehenden Sehen* (einem von der Gegenstandsebene abgelösten Sehen) zu vermitteln. Imdahl schließt damit an Konrad Fiedler an, um eine dialektische Synthesis von *wiedererkennendem Sehen* und *sehendem Sehen* zum *erkennenden Sehen* als spezifisch visuell-ästhetisches Vermögen des Bildes auszuzeichnen. *Erkennendes Sehen* vollzieht sich als höheres Erkennen in der Wahrnehmung dann, »wenn sich die Erfahrungen eines autonomen, sehenden Sehens und eines heteronomen, wiedererkennenden Gegenstandssehens [...] zu einer durch nichts anderes zu substituierenden Bildidentität ineinander vermitteln.«<sup>4</sup> Mit dieser bild- und wahrnehmungstheoretischen Prämisse zentriert sich die Ikonik um die Frage nach der »Überzeugungskraft einer unmittelbar anschaulichen, [...] ästhetischen Evidenz«.<sup>5</sup> – Eine Kraft oder »ikonische Leistung«<sup>6</sup>, mit der das Bild das sehende Erkennen nachgerade »erzwingt«.<sup>7</sup>

## METAPHYSIK – METHODE – THEORIE

Insofern Imdahl freimütig einräumt, dass »die Ikonik eine weniger historisch als vielmehr ästhetisch orientierte Betrachtungsweise«<sup>8</sup> sei, fordert er eine bis heute wirksame Kritik am so artikulierten Bildbegriff und der daraus folgenden kunsthistorischen Methode heraus. Monika Steinhauser moniert beispielsweise, Imdahl ersetze die »Epiphanie Gottes« durch »die unhinterfragbare Evidenz des Kunstwerks«<sup>9</sup>; ihres Erachtens fehlt es an einer kritischen Einstellung in der ikonischen Annäherung ans Bild. Unter Rückgriff auf ein Zitat Kurt Flaschs attestierte zuletzt Peter Geimer der Ikonik eine »Metaphysik des Bildes«,<sup>10</sup> die es in der Feier der selbstevidenten Verfassung des ins Numinose verklärten Bildes versäume, aufzuzeigen wie Bilder durch strategisch-rhetorische Verfasstheit wirksam würden.<sup>11</sup>

Imdahl, der früh medienästhetische Aspekte des Bildes anzusprechen versuchte, scheint sich, sobald es um das Bild im Allgemeinen geht, argumentativ auch gerne selbst ein Bein gestellt zu haben. Denn er legte weniger Wert auf konzise Begrifflichkeit als auf eine performative sprachliche Präzision, wobei auch seine eher methodisch ausgerichteten Studien zuvorderst einzelne künstlerische Arbeiten diskutierten. Obwohl der Ausdruck Ikonik Anderes nahelegt, finden sich allgemeine bildtheoretische Aussagen nur kontextgebunden. Imdahl verhielt sich zu Methodenfragen wenig konzise. So beruft er sich auf das von Konrad Fiedler entlehnte Diktum, dass die Anschauung »wie das abstrakte Denkvermögen ein Recht habe, zu einem geregelten und bewußten Gebrauch ausgebildet zu werden«,<sup>12</sup> aber auch auf die Verneinung jedweden methodischen Status' der Ikonik: »Die Ikonik ist, [...] nicht eigentlich eine Methode und erst recht nicht eine solche, die vor Irrtümern schützt. Ebenso wenig ist sie eine als sicheres Verfahren lehrbare und anwendbare Technik«.<sup>13</sup> Derartige Doppelbödigkeiten lavieren nachgerade in systematischer Asystematik durch Imdahls Texte. Da sie demnach kein »nach festen Regeln oder Grundsätzen geordnetes Verfahren«<sup>14</sup> sein kann, erscheint die Ikonik im Sinn des altgriechischen *méthodos* als ein »Nachgehen« oder ein »Weg zu etwas hin«,<sup>15</sup> der (so Imdahl) ausgeht vom »Anspruch [...] auf eine zuallererst bildbezogene [...] Anschauungsweise«.<sup>16</sup> Denn: »Kunstwerke sind nicht nur zu erklären, sie sind [...] als sie selbst zu *vergegenwärtigen*, sozusagen aufzuführen«.<sup>17</sup> Für das Vorgehen bei dieser Aufführung stellen Kunstwerke den Ausgangspunkt, die Partitur und das (erhoffte) Ergebnis.

Im Wortsinne ein *Nachgehen*, verfolgt die Ikonik einen theoretischen Anspruch. Denn ›*theôria*‹ bedeutet ursprünglich nicht nur ein »Gewahren eines Gottes (*theos*)«, zu dem es kommt, wenn Gesandtschaften an religiösen Festen teilnehmen und dabei lediglich zusehen«,<sup>18</sup> was tatsächlich das Bild an die Stelle (eines) Gottes setzte, sondern auch »das Wahrnehmen einer Schau (*thea*)«,<sup>19</sup> das durch diesen doppelten etymologischen Ursprung deutlich vom »Gewahren eines Gottes« unterschieden ist. Ikonik als Theorie gründet demnach in einer reflexiven Schau (denn es wird nicht nur geschaut, sondern diese Schau wird selbst wahrgenommen), die wiedergegeben werden soll, um sich an der textuellen (Wieder-) Aufführung der Gegenwärtigkeit einer Schau oder an der (Re-) Inszenierung einer von der Präsenz eines

Bildes instruierten Anschauung zu versuchen. Wo Steinhauser an der Ikonik die Feier einer »Evidenz des Kunstwerks, das nicht etwas bezeichnet, sondern realisiert«<sup>20</sup> bemängelt, weist sie in der Kritik an der *Vergötzung* des Bildes unfreiwillig exakt auf diejenige theoretisch-praktische Performativität der Ikonik, in der Methode und (Bild-) Theorie zusammenfinden. Denn zu *realisieren* anstatt zu bezeichnen, dies kennzeichnet vielleicht genau eine Aufführung (was nach Imdahl der Anspruch der Ikonik wäre). Damit wird auch die *Theorie* performativ. Ikonik wäre als argumentativer Vorgang, sprich: *in ihren argumentativen Vor-Gängen*, zu reflektieren.

### ÜBER BILD

Den Anspruch, mit der Ikonik eine allgemeine Theorie des Bildes zu formulieren, gibt es so im Eigentlichen nicht. Dennoch trifft Imdahl höchst generelle Aussagen über Bild, Wahrnehmung und Imagination, die im modernen euro-amerikanischen Kunstbegriff<sup>21</sup> und in der Formanalyse gründen.<sup>22</sup> Imdahl hat diese Verortung als Teil der Gegenwärtigkeit der Wahrnehmung ebenso freimütig eingeräumt wie ihre Angemessenheit implizit bezweifelt. Neben der Problematisierung der Spannung zwischen der Historizität des Bildes und der Gegenwart der Wahrnehmung steht so die Hoffnung, dass »das [...] zu ästhetischer Gegenwart gebrachte und insofern selbstständige Kunstwerk den religiösen und geschichtlichen Zusammenhang, aus dem es hervorgegangen ist, wachhält.«<sup>23</sup> Imdahl proklamiert ebenso klagend wie euphorisch die Unvereinbarkeit von Sprache und Bild, da das Bild »alle sprachlich mitzuteilenden Ereignisvorstellungen im Ausdruck einer [...] nur der Anschauung möglichen Evidenz übersteigt.«<sup>24</sup> Dennoch versprechen höchst beredete sprachliche Analysen, das Bild doch irgendwie zu treffen. Der bereits zitierten auszubildenden Ratio der Anschauung widerspricht die Behauptung, »daß das Bild seine ihm vorgegebenen Wissensinhalte in einer Weise überbietet, der durch Wissensvermittlung allein nicht mehr entsprochen werden kann.«<sup>25</sup>

Nicht umsonst stellt sich Imdahl mit Heidegger die Frage nach der Gewalt, die jede Interpretation notwendig ihrem Gegenstand antut.<sup>26</sup> Solche mal im Gestus unverrückbarer Überzeugung mal im Zweifel vorgebrachten, sich zwischen den Texten konträr verhaltenden Statements, werden für das ikonische Denken *über* das Bild aufschlussreich, sofern man sie als konsequente Artikulation eines konzisen Interesses am Bild liest. Wenn sich nämlich die Ikonik überhaupt für ein Allgemeines interessiert, dann für eine Faktizität des Bildes, die paradoxerweise *generell* in der unwiederholbaren *singulären* Verfasstheit einzelner Bilder und ihrer ›Schau‹ verortet ist: »Alles ist notwendig und sinnvoll so, wie es ist, es sei denn alles wäre anders.«<sup>27</sup> Die Verallgemeinerungen und Selbstproblematisierungen der ikonischen Theorie/Schau, die argumentativ so wohlsituiert sind, dass sie besser nicht aus ihrem Zusammenhang gerissen wären, zeigen, dass Imdahls vielbeschworene Sprachkunst eher in der textuellen Aufführung von produktiven differenziellen Spannungen als in gefeilten Sätzen besteht. Diese ikonische Arbeit an der Differenz beackert das unumgängliche Problem, dass die ikonische Vergegenwärtigung mit der Mediendifferenz von Bild und Sprache, mit der Differenz von Singulärem und

Allgemeinen sowie mit der von Geschichte und Gegenwart umzugehen hat. Die bildliche Fähigkeit zu »Koinzidenzen des sonst nicht Koinzidierenden«, zu »Sinn-totalitäten« und »kühne[n] Äquivalenzen«<sup>28</sup> soll performativ übersetzt werden, auf dass aus Sprachvollzügen, die diese differenziellen Spannungen permanent *unter Spannung* halten, die bildliche entspringen mag.

Mit dem Interesse an Bildern im Einzelnen wie auch durch die Bezüge auf Phänomenologie und Dialektik rückt die Ikonik in eine Nähe zur Bildtheorie Georges Didi-Hubermans, – auch mit Blick darauf, wie die Differenz zwischen der Historizität des Bildes und der unvermeidlichen Gegenwart der kunstwissenschaftlichen Analyse und Wahrnehmung zum Thema wird. Didi-Huberman, der eine Generation nach Imdahl geboren zu dem Zeitpunkt beginnt in Frankreich über Kunst zu schreiben als Imdahl zu früh verstirbt, verhält sich in dieser Frage allerdings offensiver als Imdahl.<sup>29</sup> Wo Imdahl auf die Identität des bildlichen Sinns, auf Sinntotalität, auf hermeneutischen Zirkelschluss, auf geschlossene Dialektik setzt und auf historische Angemessenheit hofft, plädiert Didi-Huberman für eine offene, unabschließbare Dialektik des Visuellen,<sup>30</sup> in der Sinn sich fluide in *und zwischen* Bildern, Texten, Gebräuchen, Form und *Formlosigkeit* erzeugt.<sup>31</sup> Didi-Hubermans dynamische Dialektik pokert auf die Möglichkeit einer beständigen Öffnung durch einen Riss im Visuellen,<sup>32</sup> in dem sich die ästhetische, politische und/oder bezeugende Wirk-samkeit des Bildes begründet und in Affizierung wachhält. Folgerichtig zeichnet er keine immanenten Bildstrukturen nach, sondern argumentiert visuell mit einer ausgefeilten Bildregie wie mit Gegenüberstellungen und Rekombinationen. Dabei lässt Didi-Huberman für die Faktizität der Bilder keineswegs schlicht alles zu – der Widerstand der Bilder ist als differenzielles Moment unabdingbar. Imdahls Denken *über* das Bild erfolgt dagegen zwar in einer differentiellen Textarbeit, die Ikonik soll dabei aber der Singularität und der Medialität von Bildern und auch der jeweiligen, gegenwärtigen Wahrnehmung so gerecht werden, dass die Faktizität des jeweiligen Bildes als fixe Identität vergegenwärtigt ist. Not der *Vergegenwärtigung*, »soweit [...] die Sprache zulässt«:<sup>33</sup> Un-Möglichkeit, selbst in einem reflexiv performativen Text das Ästhetische und das Singuläre von Bildern ohne Allgemeinheiten und Begriffe be-schreiben zu können.

## IKONIK MIT DEM BILD

Aus der Perspektive der Ikonik scheidet die Sprache an der medialen Differenz zum Bild, woraus sich eine Kunst der Aufführung gewinnen lässt. Auch Imdahls Grafiken müssen an der Evidenz ihrer Vorbilder notwendig scheitern. Dies tritt nicht nur ein, weil die Ikonik das moderne Tafelbild in vormoderne Zeiten unhinterfragt übertrug. Oder weil sie dabei nonchalant die Potentiale von fotografischen Reproduktionen und Zeichnungen, Bilder ›zuzuschneiden‹, dekontextualisiert ›transportabel‹ und gleichsam ›buchförmig‹ zu machen, beispielsweise dazu einsetzt, die dreidimensionale und nur im Raum und als Raum wahrnehmbare Ausmalung der Cappella degli Scrovegni durch Giotto in einzelne Flächenstrukturen aufzubrechen, die ikonisch analysierbar und in Grafiken visualisierbar sind. Wenn gilt:



»Alles ist notwendig und sinnvoll so, wie es ist, es sei denn alles wäre anders«,<sup>34</sup> dann zeigen Nachzeichnungen einer visuellen Faktizität von Kunstwerken notwendig gänzlich anderes.

Bescheiden betont Imdahl, sein Zeichnen: »formuliert nicht etwas [...] mit dem Anspruch auf autonome Geltung.«<sup>35</sup> Dies mag im Verein mit der These von der »Überzeugungskraft einer unmittelbar anschaulichen [...] Evidenz«<sup>36</sup> der Grund dafür sein, dass Imdahl seine Grafiken erst spät, nämlich im Buch zu Giotto, und auch hier nur implizit zum Thema gemacht hat. Eigentlich beschäftigt er sich damit, zu zeigen, dass das Bild als »Ganzheitsstruktur« durch ein »transszzenische[s] Feldliniensystem«<sup>37</sup> organisiert sei. Dieses System geht aus der Gegenständlichkeit des Bildes und der dargestellten Szene hervor. Es stiftet für die Szene durch die planimetrische Ordnung der Bildfläche »Richtungsanzeigen, Distanzbestimmungen, Gliederungen, lineare Oppositionen oder Iterationen«,<sup>38</sup> die das *sehende Sehen* orientieren. Diese »selbstgesetzlichen und selbstevidenten Relationen«<sup>39</sup> »herauszuzeichnen, bedeutet Leitbahnen der Anschauung anzugeben«,<sup>40</sup> welche »das Diagramm des jeweiligen szenischen Zusammenhangs«<sup>41</sup> bilden. Hier werden die Zeichnungen derart nicht-autonom, dass sie mit dem, was sie verzeichnen, in eins zu fallen scheinen. Oft nennt Imdahl in dieser Weise seine »zeichnerische[n] Erläuterungen«<sup>42</sup> Feldliniensysteme und meint doch eher das, was sie verzeichnen sollen (und umgekehrt).

Imdahls Kompositionsanalysen sollen lediglich als illustrative Hilfsbilder die Ordnung der eigentlichen Kunst nachzeichnend evident machen. Sie demonstrieren diejenigen »Kräfte«<sup>43</sup> einer »Bildkonstruktion«, die »optisch autonom«<sup>44</sup> überhaupt erst eine ästhetische Wirkmacht des Bildes durch die Transzendierung seiner Gegenständlichkeit erzeugen. Das, was Feldliniensystem genannt wird, oszilliert unentschieden dazwischen, Nachweis einer Bildstruktur oder Aufweis einer selbstevidenten Faktizität des Bildes (der *qua* Selbstevidenz aber unnötig wäre) oder Wahrnehmungstatsache zu sein. Erst diese Verquickung von Unerklärbarkeit und Vermittlung erlaubt,<sup>45</sup> von so etwas zu schreiben wie von einer sinnstiftenden »unmittelbar anschaulichen, [...] ästhetischen Evidenz«<sup>46</sup> bildlicher Synthesis.

Die unterliegende »Logik der Identität«<sup>47</sup> der ikonischen Synthese geht somit nicht auf: »Die Feldlinienrhetorik kann nicht beherrschen, was sie als ›erkenntnisstiftenden‹ Bildinhalt setzt«<sup>48</sup> schreibt Jürgen Stöhr mit Paul de Man, womit er ein Differenzdenken anlegt, das darauf setzt, dass Sprache und Rhetorik einen eigenen Anteil an Wissen und Denken haben, da sie unabsehbare Überschüsse stiften. Die Differenzen und Paradoxa, die der Ikonik entstehen – und darin also denkend riskiert werden –, liegen aber auch in den Differenzen des Bildlichen, des Visuellen, des Sprachlichen und der Wahrnehmung (trotz der Rede von »Sinntotalität« und »Identität«). Differenzialitäten über Differenzialitäten, *ikonische* Verzeichnungen, die sich verzeichnen, können der Ikonik gefährlich werden; Imdahl entschärft sie nicht umsonst zu Illustrationen. Was, wenn in ihnen die Kräfte des Bildes so sehr bekräftigt würden, dass es (noch) mehr zu sehen und zu denken gäbe, als ihrer ikonischen Deutung Recht wäre? Was, wenn ihnen eine eigene ästhetische Kraft zukäme?

## SYSTEMATISCHES › BEINCHEN-STELLEN ‹

Nehmen wir also ein Bild, eine Sichtbarkeit, eine Wahrnehmung, aber nicht irgendeine, eine, die für die Ikonik gleichsam selbst ikonisch wurde: die bildbestimmende Schräge von Giotto's *Gefangennahme* (um 1305) in Padua. Imdahl zog, um sie vor Augen zu führen, einen Strich durch die Augen von Jesus, Judas und weitere diagonale Bildmarken einer fotografischen Reproduktion des Freskos (Abb. 1). Die Einzeichnung durchquert nur beinahe die gesamte Bildfläche, welche in diesen festen Grenzen überhaupt erst durch die fotografische Kadrierung konstituiert ist. Imdahl zufolge verdeutlicht sie diejenige visuelle Ordnung der *Gefangennahme*, in der sich in einem »Stillstand im Wendepunkt«<sup>49</sup> »die widersprüchlichen Bedeutungen von Unter- und Überlegenheit [von Judas und Christus, M. F.] ineinander vermitteln in eine Phänomenalität, die über jene Bedeutungen hinaus Bedeutung hat.«<sup>50</sup> Giotto's Fresko zeigt damit im Blickwechsel, den Imdahl zur Hervorhebung durch seine Schräge ausgestrichen hat, eine »Art *Übergegensätzlichkeit*, [...] Unterlegenheit und Überlegenheit in einem«.<sup>51</sup> Die Schräge vermittelt diese »Anschauungseinheit«<sup>52</sup> von »gegensätzlichen Bestimmungen«<sup>53</sup> jedoch nur, »wenn sie auch als solche – eben als Schräge – sehend gesehen wird.«<sup>54</sup> Vielfach wurde schon gesehen, dass die eingezeichnete Schräge im Bild falsch *liegen* könnte.<sup>55</sup> Schräg liegen mit ihr aber auch systematische Probleme der zeichnenden Praxis vor Augen: Wie eine Faktizität des Bildes widergeben, die als eine radikal singuläre Ordnung gedacht ist, in die nicht eingegriffen werden kann, ohne etwas ganz anderes zu zeigen? Die Verdoppelung der Struktur eines bildlichen Zeigens müsste gemäß der Ikonik notwendig mit ihrer ganz anderen Seh-Orientierung eine ganz andere bildliche Erkenntnisleistung hervorbringen. Noch grundlegender müsste zudem in den gezeichneten Erläuterungen Imdahls die *Orientierung des sehenden Sehens* letztlich selbst wieder zur Gegenstandsebene und damit zum *Gegenstand* eines *wiedererkennenden Sehens* werden. Die interpretatorische Gewalt, die Imdahl als Problem auch der Ikonik diskutierte, liegt für die visuelle Praxis der Ikonik weniger im Verfehlen der Historizität als im vergegenständlichenden Verfehlen der bildlichen Struktur, die das *sehende Sehen* orientiert. Interpretatorische Gewalt liegt zudem in einem Identitätsdenken, das den ästhetischen Sinn des Bildes mit einer einzigen Bedeutung zusammenzubinden versucht. Denn dies versucht tatsächlich, bildlichen Sinn ahistorisch zu ergreifen und so zu verallgemeinern, dass sich die ikonische Seh-Ausbildung nicht nur auf die Vergangenheit richtet, sondern auch auf die Zukunft des Sehens.

Im Rückspiegel dieser Verzeichnung einer *Schräge* in die Reproduktion der *Gefangennahme* erscheinen die performativen Kapriolen Imdahls jedoch auch als Symptome für eine Kraft des Bildes, ein Kräftenessen oder den Machtkampf zwischen Interpretation und Bild so anschaulich zu machen, dass auch die auktoriale Deutungshoheit des Kunsthistorikers und seiner Ikonik überstiegen wird. Imdahls Strich streicht nämlich am Fresko Giotto's die Konzentration des »Stillstand[s] im Wendepunkt« so aus, dass das Unentschieden des Blickwechsels massiv hervortritt. Abstrahiert man von der heilsgeschichtlichen *Funktion* der Erzählung (aber nicht vollständig von der Geschichte), vermag man in der *Gefangennahme* die Szene

einer bemerkenswerten Faszination zu sehen: Sind Jesus und Judas nicht in einer Art Blickpatt arretiert – und zwar so, dass keineswegs sicher ist, dass Judas Jesus gleich küssend verraten wird (Imdahl behauptet, man könnte dies sehen)? Ist in diesem blickwechselnden atemlosen Stillstand die ganze Bedeutung und die erzählte Entwicklung der Heilsgeschichte von Verrat und Opfer nicht noch ausgesetzt? Schaut man nicht auf ein vollständig rätselhaftes Erkennen zwischen Judas und Jesus, von dem man nicht weiß, ob es selbst schon um den Ausgang der Geschichte weiß? Liegt nicht genau in diesem atemlosen, gebündelt *ineinandergeschlungenen Stillstand im Wendepunkt*, der (noch) ohne bedeutungsvollen Ausgang ist, eine Visualisierung von Faszination (*fascies* heißt Bündel)? Können sich die Betrachtenden in dieser Betrachtung zugleich als mit dem Fresko verbündelt erfahren – und damit lernen, dass *erkennendes Sehen* vielleicht eher ein Sehen von Potentialität (und eine Aus-Setzung) ist, auf die erst eine Erzählung von Verrat und Opfer folgen kann? Und wenn dem so ist: Wer wäre hier Judas und wer Jesus? Auf welcher Seite stünde das Bild, auf welcher die Interpretation? Opfer oder Verräter\*in? Ein solches *erkennendes Sehen* wäre von Imdahls schrägem Streich eingefangen, *indem* es ausgestrichen wird. In diesem Streich des Strichs bliebe – selbst in seiner allzu sinnfälligen Blendung des Blicks – eine Faktizität des Bildes als Referenzpunkt wach als Lokus eines Wissens um Faszination, das ohne Sinn bleibt, aber nicht bloßer Unsinn ist. Beginn eines Wissens darum, was es heißen mag, von einem Bild gefangengenommen zu werden, um es verraten zu müssen. Ver-raten, ver-fehlen, preis-geben.

Wo Imdahls Interpretation die hermeneutische Versicherung durch die biblische Erzählung einzustreichen versucht, setzen seine visuelle Praktiken des Ver-zeichnens, genau weil sie sich in jedem Wortsinne ver-zeichnen, ein visuelles Denken in Gang, in dem sich am Bild dasjenige neu eröffnet, was Didi-Huberman mit Maurice Blanchot »seine vorübergehende, gewagte, symptomale Fähigkeit, Erscheinung zu werden«,<sup>56</sup> nannte. Wo die Ikonik für die Evidenz von bildlichen Sinntotalitäten sichtbar machen möchte, halten ihre nachgerade akrobatischen performativen Aufführungen von Vergegenwärtigung eines, *einzigsten*, bildlichen Sinns diejenigen Risse wach, die synthetisch eingeholt werden sollen. Indem die Ikonik zeichnend die sprachliche Uneinholbarkeit von bildlicher Evidenz als produktives Problem integriert, lässt sie im Vollzug derjenigen Spannungen, die zwischen Sprachlichem und Bildlichem, im Bild selbst sowie zwischen Bildern bestehen, ein visuelles Denken zufallen, das bildliche Evidenz *zu denken gibt, indem es sie visuell neu eröffnet*. Denn sie lässt visuelle Praktiken in die Argumentation ein, die sprachlich weder zu legitimieren noch einzuholen sind und die sich bisweilen derart (un-) gehörig ver-zeichnen, dass die systematische Differenz zwischen bildlicher Evidenz und dem Sprachlichem, beidem wie auch der ikonischen Theorie selbst wechselseitig so ein Beinchen stellt, dass sich ihre divergenten medialen Strategien gegenseitig erhellen. Genau, da die Ver-Zeichnungen *weder* mit ihrem Vor-Bild *noch* mit ihrer Beschreibung *und auch nicht* mit einer einzigen bildlichen Sinntotalität aufgehen, bricht aus der Ikonik ein visuelles Denken hervor, das auch weitersehen lässt.

- 1 Max Imdahl, »Ikonik. Bilder und ihre Anschauung«, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?* München: Fink, 1994, S. 300–324, hier S. 300.
- 2 Id., »Giotto. Zur Frage der ikonischen Struktur [1979]«, in: idem, *Gesammelte Schriften, Reflexion – Theorie – Methode*, Bd. III, hg. und eingeleitet von Gottfried Boehm, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996, S. 424–463, hier S. 432.
- 3 Id., »Autobiographie [1988]«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 617–643, hier S. 626.
- 4 Id., *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München: Fink, 1988, S. 91 f.
- 5 Ibid., S. 97.
- 6 Ibid., S. 93.
- 7 Ibid., S. 97.
- 8 Ibid.
- 9 Monika Steinhauser, »Sehendes Sehen«. Zu Max Imdahls kunstgeschichtlicher Position«, in: Wilhelm Geerlings (Hg.), *Forschungspersönlichkeiten der Ruhr-Universität Bochum*, Essen: Klartext, 2008, S. 81–97, S. 88.
- 10 Kurt Flasch, »Die Liebe des Anarchisten für den Goldgrund. Geschichte der Kunst in der Zeit: Erinnerungen an Max Imdahl und Fragen an seine ›Gesammelten Schriften‹«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01.10.1996.
- 11 Peter Geimer, »Vom Schein, der übrig bleibt. Bild-Evidenz und ihre Kritik«, in: Jürgen Link, Ludwig Jäger und Albrecht Koschorke (Hg.), *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader*, Frankfurt: Campus, 2015, S. 181–218, S. 184–191.
- 12 Konrad Fiedler, »Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst [1876]«, in: idem, *Schriften zur Kunst*, Bd. I, München: Fink, 1971, S. 44, zit. n. Max Imdahl, »Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen [1974]«, in: idem, *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 300–380, hier S. 312.
- 13 Imdahl, »Autobiographie [1988]«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 634.
- 14 »Methode«, in: *Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, Duden, Bd. 7, Mannheim: Dudenverlag 2001, S. 524.
- 15 Ibid.
- 16 Imdahl, »Autobiographie [1988]«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III., op. cit. S. 634.
- 17 Id., »Moderne Kunst«, in: *Jahrbuch der Ruhr-Universität Bochum*, 1982, S. 93–103, hier S. 94.
- 18 Walter Mesch, »theôrein, theôria«, in: Christoph Horn und Christof Rapp (Hg.), *Wörterbuch der antiken Philosophie*, München: Beck 2008, S. 436–437, hier 436.
- 19 Ibid.
- 20 Steinhauser, »Sehendes Sehen«, in: Wilhelm Geerlings, *Forschungspersönlichkeiten*, op. cit., S. 88.
- 21 Vgl. Felix Thürlemann, »Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. Max Imdahl liest Erwin Panofsky«, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), *Bildtheorien: anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009, S. 214–234, hier S. 230.
- 22 Vgl. Claus Volkenandt, »Bildfeld und Feldlinien. Formen des vergleichenden Sehens bei Max Imdahl, Theodor Hetzer und Dagobert Frey«, in: Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf (Hg.), *Vergleichendes Sehen*, München: Fink, 2010, S. 407–430, hier S. 416.
- 23 Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, op. cit., S. 98.
- 24 Id., »Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur«, in: idem, *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 432.
- 25 Id., *Giotto. Arenafresken*, op. cit., S. 97.

- 26 Vgl. Thürlemann, »Ikonographie, Ikonologie, Ikonik«, in: Boehm, *Was ist ein Bild?*, op. cit.
- 27 Imdahl, »Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur«, in: idem, *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 436.
- 28 Id., *Giotto. Arenafresken*, op. cit., S. 108.
- 29 Didi-Huberman, *Vor einem Bild*, übersetzt von Reinhold Werner, München: Hanser, 2000, S. 45–60.
- 30 Id., *Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*, München: Fink, 2010, S. 359–372.
- 31 Ibid., S. 177–253.
- 32 Georges Didi-Huberman, *Vor einem Bild*, op. cit., S. 197.
- 33 Imdahl, »Moderne Kunst«, in: *Jahrbuch der Ruhr-Universität*, op. cit., S. 94.
- 34 Id., »Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur«, in: idem, *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 436.
- 35 Id., *Giotto. Arenafresken*, op. cit., S. 48.
- 36 Ibid., S. 97.
- 37 Ibid., S. 48.
- 38 Ibid., S. 44.
- 39 Ibid., S. 27.
- 40 Ibid., S. 48.
- 41 Ibid., S. 44.
- 42 Ibid., S. 45.
- 43 Ibid., S. 48.
- 44 Max Imdahl, »Cézanne – Braque – Picasso«, in: idem, *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 303.
- 45 Jürgen Stöhr, *Auch Theorien haben ihre Schicksale. Max Imdahl – Paul de Man – Beat Wyss. Eine Einführung in die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne*, Bielefeld: Transcript, 2010, S. 141–143. Siehe auch in diesem Heft den Beitrag von Jürgen Stöhr, »Max Imdahls Ikonik. Ausgangspunkte – Verfahren – Reichweite«, *Regards croisés*, Nr. 7: Max Imdahl, 2017, S. 81-93.
- 46 Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, op. cit., S. 97.
- 47 Stöhr, *Auch Theorien haben ihre Schicksale*, op. cit., S. 141.
- 48 Ibid.
- 49 Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, op. cit., S. 94.
- 50 Ibid., S. 93.
- 51 Imdahl, »Ikonik. Bilder und ihre Anschauung«, in: Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, op. cit., S. 312.
- 52 Idem, *Giotto. Arenafresken*, op. cit., S. 93.
- 53 Ibid.
- 54 Ibid.
- 55 Thürlemann, »Ikonographie, Ikonologie, Ikonik«, op. cit., S. 223, Anm. 23; u. Stöhr, *Auch Theorien haben ihre Schicksale*, op. cit., S. 144–149.
- 56 Didi-Huberman, *Vor einem Bild*, op. cit., S. 197.



Ill. 1 : Max Imdahl, *Diagonale imaginaire dans l'Arrestation de Jésus*, 1980

Abb. 1: Max Imdahl, *Imaginäre Bilddiagonale in Giotto's Gefangennahme*, 1980

Abb. 1/III. 1 : Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, München: Wilhelm Fink, 1996, Abb./III. 45

## La pratique visuelle de l'Iconique

### DESSINER EN SURPLUS

Dès avant que l'Iconique de Max Imdahl ne se fasse jour sous ce nom, se mouvant entre théorie de la perception, théorie de l'image et pratique interprétative en histoire de l'art, son argumentation scientifique s'appuyait sur une authentique pratique visuelle, au moyen de laquelle la structure de visibilité des œuvres d'art devait être mise en évidence par des dessins ou des esquisses. Au fil de son travail, les visualisations d'Imdahl évoluent vers une entreprise plus globale de fondation de l'Iconique. Les différences notables que l'on peut observer dans cette pratique visuelle sont cependant imputables tant à la façon particulière et unique dont les travaux artistiques considérés se constituent, qu'à ce qui doit être rendu visible à travers eux. C'est pourquoi la gamme des différents traitements visuels qu'Imdahl applique à des tableaux s'étend de déplacements de figures dans l'espace du tableau à une réduction schématique de celles-ci ; elle passe par des dessins qui viennent compléter le dessin existant ou se surajoutent à lui et va jusqu'à des constructions de vues en plongée des espaces représentés dans l'image. Dans le cadre d'une théorie scientifique de l'art, qui comme l'Iconique prend pour point de départ l'évidence d'un niveau de sens autonome de l'image, cette façon de procéder semble quasiment aller de soi. Si l'on considère cette pratique visuelle comme faisant partie intégrante de l'Iconique, quels sont alors les enseignements qu'elle peut délivrer sur sa *pensée théorique* ?

L'argumentation d'Imdahl dans l'ordre visuel repose sur le postulat selon lequel les images orientent le regard de telle manière qu'en tant que productions de connaissance autonomes, elles se présentent comme un « vecteur de sens » « qui ne peut être remplacé par quoi que ce soit d'autre.<sup>1</sup> » Par « la proposition visuelle »<sup>2</sup> d'une « structure de sens iconique qu'on ne peut trouver en dehors de l'image »,<sup>3</sup> les images apprennent à mettre en relation un *regard reconnaissant* (l'identification au niveau des objets représentés) avec un *regard regardant* (une vision détachée du niveau des objets). Imdahl s'appuie sur ce point sur Konrad Fiedler, afin de caractériser la synthèse dialectique opérée entre *regard reconnaissant* et *regard regardant* en un *regard connaissant* doté d'un pouvoir visuel-esthétique spécifique à l'image. Le *regard connaissant* s'accomplit en tant que connaissance supérieure dans l'ordre de la perception « lorsque les expériences d'un regard regardant, autonome et celles d'un regard [reconnaissant], hétéronome, se limitant à l'identification des objets représentés [...] se communiquent les unes aux autres en formant une identité iconique ne pouvant être remplacée par quoi que ce soit d'autre.<sup>4</sup> » Avec cette prémisse relevant de l'ordre de la théorie de l'image et de la perception, l'Iconique se focalise sur la question de la « force de persuasion d'une évidence esthétique [...] immédiatement visible »<sup>5</sup> ; une force ou une

« performance iconique »,<sup>6</sup> au moyen de laquelle l'image « impose »<sup>7</sup> littéralement la connaissance visuelle.

### MÉTAPHYSIQUE – MÉTHODE – THÉORIE

Dans la mesure où Imdahl admet volontiers que « l'Iconique [est] une façon de voir qui se veut moins historique qu'orientée vers l'esthétique »,<sup>8</sup> il suscite une critique encore active aujourd'hui quant au concept d'image ainsi formulé et à la méthode qui en découle pour l'histoire de l'art. Monika Steinhauser déplore par exemple le fait qu'Imdahl substitue à l'« Épiphanie de Dieu » l'« évidence incontestable de l'œuvre d'art »<sup>9</sup> ; selon elle, une position critique fait défaut dans l'approche iconique de l'image. Plus récemment, Peter Geimer, en ayant recours à une citation de Kurt Flasch, crédite l'Iconique d'une « métaphysique de l'image »,<sup>10</sup> qui, toute à sa célébration de la constitution auto-évidente de l'image sublimée dans le numineux, manquerait cependant de montrer *comment* les images deviennent efficaces au moyen de leur constitution stratégique et rhétorique.<sup>11</sup>

Imdahl, qui tenta très tôt de prendre en compte ce qui dans l'étude des images relève de leur aspect médiatico-esthétique, semble s'être lui-même volontiers pris à son propre piège dès lors qu'il est question de l'image en général. Car il accordait moins d'importance à une conceptualisation concise qu'à une précision langagière performative, dans la mesure où même ses études, plutôt orientées vers des questions de méthode, s'intéressaient au premier chef à des réalisations artistiques particulières. Bien que l'expression « Iconique » laisse entendre autre chose, on n'y trouve d'assertions générales ayant trait à la théorie de l'image que liées à un certain contexte. Concernant les questions de méthode, Imdahl se comportait de manière peu rigoureuse. C'est ainsi qu'il se réfère au postulat emprunté à Konrad Fiedler, selon lequel la contemplation « aurait un droit, tout comme la faculté intellectuelle d'abstraction, à être formée par un usage réglé et conscient »,<sup>12</sup> tout en déniait à l'Iconique tout statut méthodique : « L'Iconique n'est [...] pas à proprement parler une méthode et encore moins une de celles qui prémunissent de faire des erreurs. Elle est tout aussi peu une technique que l'on peut enseigner et appliquer à la manière d'un procédé infailible. »<sup>13</sup> De telles ambiguïtés jalonnent pour ainsi dire dans une asystématicité systématique le texte d'Imdahl. Comme elle ne peut par conséquent être un « procédé régi par des règles ou des principes clairement établis »,<sup>14</sup> l'Iconique apparaît au sens du grec ancien *methodos* comme une « poursuite » ou un « cheminement vers »<sup>15</sup> qui (selon Imdahl) part de l'« exigence [...] d'une façon de contempler les choses [...] qui soit en tout premier lieu relative à l'image ». <sup>16</sup> Car « les œuvres d'art ne demandent pas seulement à être expliquées, elles doivent être [...] *rendues présentes*, elles sont pour ainsi dire à présenter en tant que telles ». <sup>17</sup> En ce qui concerne la façon de procéder au cours de cette présentation, les œuvres d'art s'imposent elles-mêmes comme point de départ, partition et résultat (espéré).

En tant que « poursuite » [*Nachgehen*] au sens littéral, l'Iconique poursuit une aspiration théorique. Car *theôria* signifie à l'origine non seulement une « manifestation d'un Dieu (*theos*) qui se produit à l'occasion de la participation d'émissaires à des



fêtes religieuses, se contentant d'y assister », <sup>18</sup> ce qui mettrait en effet l'image à la place de (ou d'un) Dieu, mais aussi la « perception d'un spectacle (*thea*) », <sup>19</sup> qui, du fait de cette double origine étymologique, se distingue clairement de la « manifestation d'un Dieu ». L'*Iconique* en tant que théorie se fonde par conséquent sur la restitution de la réflexivité d'un spectacle, car on ne se contente pas de regarder quelque chose, c'est cette contemplation elle-même qui est perçue. Cette dernière doit être rendue par la tentative d'une re-présentation textuelle de la présence d'un spectacle, ou encore celle d'une re-mise en scène d'une contemplation instruite par la présence de l'image. Là où Steinhauser regrette au sujet de l'*Iconique* la célébration d'une « évidence de l'œuvre d'art, qui ne désigne pas, mais réalise quelque chose », <sup>20</sup> elle renvoie involontairement dans sa critique d'une *idolâtrie* de l'image exactement à la performativité théorético-pratique de l'*Iconique* dans laquelle la méthode et la théorie (de l'image) se rencontrent. Car réaliser au lieu de désigner, voilà ce qui caractérise peut-être le plus exactement une représentation (ce qui selon Imdahl serait le but de l'*Iconique*). C'est par ce biais que la *théorie* devient elle-même performative. L'*Iconique* devrait donc être pensée en tant que procédé argumentatif, plus précisément : *dans ses avancées-vers [Vor-Gängen] l'argumentation*.

## SUR L'IMAGE

L'ambition de produire par l'intermédiaire de l'*Iconique* une théorie générale de l'image, n'existe pas en tant que telle. Imdahl cependant n'en formule pas moins des assertions très générales sur l'image, la perception et l'imagination, qui se fondent sur la conception moderne euro-américaine de l'art <sup>21</sup> ainsi que sur l'analyse formelle. <sup>22</sup> Dans un double mouvement, Imdahl admet à la fois volontiers que cet ancrage fait partie de l'actualité de la perception, tout en remettant implicitement sa pertinence en cause. À côté de la problématisation de la tension entre l'historicité du tableau et l'actualité de la perception, il y a l'espoir que « l'œuvre d'art [...] ainsi amenée à une actualité esthétique et dans cette mesure rendue autonome, puisse conserver vivant le contexte religieux et historique dont elle est issue. » <sup>23</sup> Imdahl déplore en même temps qu'il célèbre l'incompatibilité entre le langage et l'image, dans la mesure où l'image « excède toutes les représentations d'événements qui doivent être partagées au moyen de la parole par l'expression d'une [...] évidence qui n'est accessible qu'à la contemplation. » <sup>24</sup> Pourtant, des analyses langagières des plus éloquents promettent de parvenir malgré tout à rendre l'image d'une manière ou d'une autre. La raison évoquée plus haut de la contemplation qui demande à être formée est contredite par l'affirmation selon laquelle « l'image excède les contenus de savoir qui la précèdent d'une manière telle qu'on ne peut lui rendre justice par la seule médiation de savoirs. » <sup>25</sup>

Ce n'est pas pour rien qu'Imdahl se pose avec Heidegger la question de la violence que toute interprétation fait nécessairement subir à son objet. <sup>26</sup> De telles assertions, produites tantôt dans un geste de conviction indéniable, tantôt dans le doute, se contredisant parfois d'un texte à l'autre, deviennent fécondes pour la pensée iconique *sur* l'image, dès lors qu'on les lit comme la formulation conséquente d'un

intérêt précis pour l'image. Si *l'Iconique* s'intéresse à quelque chose d'universel, alors il s'agit bien d'une facticité de l'image, qui est paradoxalement ancrée de manière *générale* dans la constitution unique, *singulière*, d'images particulières et dans le « spectacle » qu'elles déploient : « Tout est nécessaire et fait sens tel quel, à moins que tout ne soit différent. »<sup>27</sup> Les généralisations et les auto-problématisations de la théorie-spectacle iconique, si bien situées d'un point de vue argumentatif qu'il vaut mieux ne pas les arracher à leur contexte, montrent que le talent langagier d'Imdahl, si souvent invoqué, réside plutôt dans la mise en évidence textuelle de tensions différentielles productives que dans les tournures de phrases ciselées. Ce travail iconique sur la différence s'attaque à un problème incontournable, à savoir que la présentification iconique doit composer avec la différence médiale entre texte et image, avec la différence entre le singulier et le général, ainsi qu'avec celle entre histoire et actualité. La capacité de l'image à « faire coïncider ce qui sinon ne coïncide pas », à créer des « totalités de sens » et des « équivalences audacieuses »<sup>28</sup> doit être traduite de manière performative, de sorte que de ces réalisations langagières, qui gardent ces tensions différentielles de manière permanente *sous tension*, puisse jaillir la tension iconique.

Du fait de cet intérêt pour des images particulières, tout comme des références à la phénoménologie et à la dialectique, *l'Iconique* se rapproche de la théorie de l'image de Georges Didi-Huberman – également au regard de la façon dont est thématisée la différence entre l'historicité du tableau et l'actualité inévitable de l'analyse scientifique de l'art et de la perception. Didi-Huberman, né une génération après Imdahl, commence à écrire sur l'art en France au moment précis où celui-ci meurt prématurément. Il adopte cependant sur ce point une attitude plus offensive que lui.<sup>29</sup> Là où Imdahl misait sur l'identité du sens iconique, sur la totalité de sens, sur un cercle herméneutique fermé, sur une dialectique close sur elle-même et sur une adéquation historique, Didi-Huberman plaide quant à lui pour une dialectique du visuel<sup>30</sup> ouverte, impossible à fermer, dans laquelle le sens est produit de manière fluide dans *et entre* les images, les textes, les coutumes, entre forme et *absence de forme*.<sup>31</sup> La dialectique dynamique de Didi-Huberman mise tout sur la possibilité d'une ouverture constante au moyen d'une déchirure dans le visuel,<sup>32</sup> où l'efficacité de l'image esthétique, politique et/ou testimoniale se fonde et se maintient en éveil. En toute logique, il ne reproduit pas des structures immanentes à l'image, mais argumente visuellement avec une mise en scène très élaborée reposant par exemple sur des mises en regard et des recombinaisons. Didi-Huberman ne se contente pour autant pas de céder purement et simplement face à la facticité des images – la résistance qu'offrent les images est indispensable en tant que moment différentiel. La pensée d'Imdahl sur l'image est quant à elle certes produite dans un travail textuel différentiel, mais *l'Iconique* doit ce faisant rendre justice à la singularité et à la médialité des images, ainsi qu'à la perception respective, actuelle de l'image, pour que la facticité de chaque image soit présentifiée comme identité fixe. Nécessité de *la présentification* « pour autant que [...] la langue le permette »<sup>33</sup> : impossibilité, même dans un texte performatif de nature réflexive, de parvenir à décrire tout ce que les images ont d'esthétique et de singulier, sans avoir recours à des généralités et des concepts.

## L'ICONIQUE AVEC L'IMAGE

Du point de vue de l'*Iconique*, la langue est tenue en échec par la différence médiale avec l'image, de laquelle on peut tirer un art de la représentation [d'un spectacle]. Même les dessins d'Imdahl doivent nécessairement échouer à rendre l'évidence de leurs modèles. Cela ne se produit pas uniquement parce que l'*Iconique* se contente de transposer le tableau moderne à des époques prémodernes sans autre forme de procès. Ou bien parce que ce faisant, elle emploie de manière nonchalante les possibilités qu'offrent les reproductions photographiques et les dessins de « découper » les images, de les rendre, une fois décontextualisées, « transportables » et de les réduire quasiment « à la taille d'un livre ». Ainsi, elle morcèle par exemple les fresques peintes de la chapelle des Scrovegni, conçues par Giotto pour être perçues en trois dimensions, uniquement dans l'espace et en tant qu'espace, pour les transposer à des structures planes singulières qui puissent être analysées d'un point de vue iconique et visualisées à l'aide de graphiques. Si l'on admet le postulat : « Tout est nécessaire et signifiant, tel quel, à moins que tout ne soit différent », <sup>34</sup> alors les dessins effectués d'après les images afin de rendre leur facticité visuelle montrent nécessairement tout à fait autre chose.

Imdahl prend la précaution de souligner avec modestie que son dessin ne « formule pas quelque chose [...] qui prétende à une valeur autonome. » <sup>35</sup> C'est peut-être, conjointement à la thèse de la « force de conviction d'une évidence [...] immédiatement visible », <sup>36</sup> la raison pour laquelle Imdahl ne thématise ses dessins que relativement tard, à savoir dans le livre sur Giotto, et même là, seulement de manière implicite. En fait, il s'applique davantage à montrer que l'image en tant que « structure intégrale » est organisée par un « système de lignes de champ trans-scénique. » <sup>37</sup> Ce système découle de l'objectivité de l'image et de la scène représentée. Par l'organisation planimétrique de la surface de l'image, il fournit à la scène des « marques d'orientation, des indications de distance, des ensembles, des oppositions linéaires ou des itérations/répétitions » <sup>38</sup> qui orientent le *regard regardant*. Le fait de « mettre en avant par le dessin » ces « relations aux lois propres et évidentes par elles-mêmes » <sup>39</sup> « revient à donner à la contemplation des orientations », <sup>40</sup> qui « forment le diagramme des rapports scéniques propres à l'image considérée. » <sup>41</sup> Ici les dessins deviennent à ce point non autonomes qu'ils semblent coïncider avec ce qu'ils dénotent. Imdahl appelle souvent en ce sens ses « explications graphiques » <sup>42</sup> des systèmes de lignes de champ, alors qu'il veut plutôt désigner par là ce qu'ils doivent dénoter (et inversement).

Les analyses de composition d'Imdahl, en tant qu'images illustratives ayant un rôle d'adjuvant, doivent uniquement rendre l'ordre de l'art proprement dit évident, au moyen de dessins s'inspirant de lui. Elles démontrent les « forces » <sup>43</sup> d'une « construction de l'image » qui sur un plan « optique-autonome » <sup>44</sup> ne produit une efficacité esthétique de l'image qu'en transcendant son objectivité. Ce qui est nommé système de lignes de champ oscille de manière indécise entre faire la preuve d'une structure de l'image, mettre au jour une facticité auto-évidente de l'image (qui en tant qu'auto-évidence serait cependant inutile) ou encore se contenter d'être un simple fait de perception. Seul ce « mélange indiscernable » <sup>45</sup> d'inexplicabilité et de transmission permet

d'écrire au sujet de l'« évidence esthétique » d'une synthèse iconique produisant du sens « à partir de l'intuition immédiate. »<sup>46</sup>

La « logique de l'identité »<sup>47</sup> sous-jacente à la synthèse iconique n'en est pas pour autant atteinte : « La rhétorique des lignes de champ ne peut pas maîtriser ce qu'elle pose comme contenu d'image "générateur de connaissance" »<sup>48</sup> écrit Jürgen Stöhr avec Paul de Man, ce en quoi il induit une pensée différentielle qui mise sur le fait que la langue et la rhétorique participent à la connaissance et à la pensée, dans la mesure où elles génèrent des excédents imprédictibles. Les différences et les paradoxes que produit *l'Iconique* – et qui y sont ainsi risqués en pensée – reposent ainsi toutefois aussi sur les décalages entre ce qui relève de l'ordre de l'iconique, du visuel, du verbal et de la perception (malgré l'évocation d'une « totalité de sens » et d'une « identité »). Ces différentialités de différentialités, ces dénotations *iconiques*, qui se dé-notent, peuvent éventuellement mettre *l'Iconique* en péril ; ce n'est pas pour rien qu'Imdahl les atténue en les réduisant au statut d'illustrations. Que se passerait-il si les forces de l'image étaient à ce point renforcées qu'il y ait (encore) plus à voir et à penser qu'il ne conviendrait à leur interprétation iconique ? Qu'advierait-il si une force esthétique propre venait à leur échoir ?

#### SYSTÉMATISATION DU PRINCIPE DE LA CHAUSSE-TRAPPE

Prenons une image, une manifestation visible, un objet de la perception, non pas quelconque, mais tel qu'il soit devenu pour ainsi dire iconique pour *l'Iconique* même : la « diagonale » de *L'Arrestation du Christ* de Giotto à Padoue, déterminante pour cette image. Pour la rendre visible, Imdahl traça une ligne passant par les yeux de Jésus, Judas et par d'autres lignes diagonales de la composition sur une reproduction photographique de la fresque. Le dessin qu'il insère traverse presque entièrement la surface de l'image dans les limites imparties par le cadrage photographique et qui la constituent en tant que telle. Selon Imdahl, elle matérialise l'ordre visuel de *L'Arrestation* à travers lequel en un « instant suspendu du moment décisif »<sup>49</sup> les « significations contradictoires de supériorité et d'infériorité [de Judas et du Christ, note de l'auteur] se communiquent l'une à l'autre dans une phénoménalité qui fait sens au-delà de ces significations précises. »<sup>50</sup> La fresque de Giotto montre ce faisant dans l'échange de regards, qu'Imdahl a souligné par sa diagonale afin de l'accentuer, une « sorte de *sur antagonisme*, [...] exprimant tout à la fois une infériorité et une supériorité. »<sup>51</sup> La diagonale ne communique cette « unité de contemplation<sup>52</sup> » de « déterminations antagonistes »<sup>53</sup> que si toutefois elle est « regardée de manière regardante en tant que telle – à savoir en tant que diagonale. »<sup>54</sup> De nombreux auteurs ont déjà remarqué que cette diagonale ainsi insérée dans l'image pouvait être *mal positionnée*.<sup>55</sup> Mais par ce biais se manifestent aussi des problèmes systématiques de la pratique qu'Imdahl a du dessin, elle-même quelque peu biaisée : comment rendre la facticité de l'image qui est pensée comme un ordre radicalement singulier, dans lequel on ne peut intervenir sans montrer quelque chose de totalement différent ? Le redoublement de la structure d'un acte de monstration iconique devrait, conformément à *l'Iconique*, par son orientation du regard tout à fait différente, nécessairement produire

une toute autre connaissance iconique. En outre, de manière encore plus fondamentale, *l'orientation du regard regardant* devrait *in fine* dans les explications en dessins d'Imdahl incarner à nouveau *un niveau de l'objet* et ainsi redevenir *l'objet d'un regard reconnaissant*. La violence de l'interprétation, dont Imdahl débattit lui-même en tant que problème de *l'Iconique*, réside pour la pratique visuelle de la *théorie iconique*, moins dans le fait de passer à côté de l'historicité que dans celui de passer à côté de la structure de l'image qui oriente le regard regardant et de voir ce fait devenir objet à son tour. La violence de l'interprétation réside en outre dans une pensée de l'identité qui essaie de relier le sens esthétique de l'image avec une seule signification. Car ceci revient à essayer en effet de saisir le sens de l'image de manière anhistorique et de le généraliser de telle sorte que la formation iconique du regard ne se fixe pas uniquement sur le passé, mais aussi sur l'avenir de celui-ci.

Rétroactivement, au regard de cette inscription d'une *diagonale* dans la reproduction de *L'Arrestation*, les cabrioles performatives d'Imdahl apparaissent cependant également comme des symptômes d'une force de l'image et semblent rendre l'affrontement ou la lutte de pouvoir entre l'interprétation et l'image si concrètement visible que même l'instance auctoriale d'interprétation de l'historien d'art et de son *Iconique* se voit dépassée. Le tracé d'Imdahl met en effet en évidence la concentration de « l'instant suspendu du moment décisif » de telle sorte que c'est l'indécidabilité de cet échange des regards qui est massivement mise en avant. Si l'on fait abstraction de la *fonction* de la narration du point de vue de l'Histoire Sainte (mais pas complètement de celui de l'Histoire), alors on est capable de voir dans *L'Arrestation* la scène d'une fascination remarquable : Jésus et Judas ne sont-ils pas figés dans une sorte de jeu de regards où chacun est tenu en échec, de telle manière qu'il n'est pas du tout certain que Judas soit sur le point de trahir Jésus en l'embrassant (bien qu'Imdahl affirme qu'on peut voir cela) ? Dans ce moment suspendu d'échange des regards, le souffle coupé, ne sont-ce pas toute la signification et tout le développement narratif de l'Histoire Sainte articulé autour de la trahison et du sacrifice qui y sont aussi exposés ? N'assiste-t-on pas plutôt à un moment de reconnaissance totalement mystérieuse entre Judas et Jésus, dont on ne sait pas s'il ne connaît pas déjà lui-même la fin de l'histoire ? Ne faut-il pas voir précisément dans ce moment ramassé de *suspens*, le *tournant décisif*, où l'on retient son souffle et dont l'issue pleine de sens n'est pas (encore) écrite, une visualisation de la fascination (*fascies* signifiant étymologiquement le faisceau) ? Les spectateurs ne peuvent-ils pas en même temps se sentir comme liés à la fresque par cette contemplation – et apprendre ainsi que le *regard connaissant* relève peut-être plutôt d'une vision de la potentialité (et d'une ex-position) préalable à tout récit de trahison et de sacrifice ? Et s'il en est ainsi : qui serait ici Judas et qui serait Jésus ? De quel côté se trouverait l'image et de quel côté se trouverait l'interprétation ? Dans la position de la victime ou dans celle du traître (ou de la traîtresse) ? Un tel *regard connaissant* serait capturé par le *trait diagonal* d'Imdahl, en ce qu'il serait barré. Dans cette biffure du trait – y compris dans son effacement par trop évident du regard – une facticité du tableau comme point de référence resterait active, comme lieu d'une conscience de la fascination, dont le sens reste opaque, mais qui n'est

pourtant pas totalement dépourvue de sens. C'est le début d'une prise de conscience de ce que cela peut signifier le fait d'être capturé par une image, pour devoir finalement la trahir. Tra-hir, s'é-loigner, ab-andonner.

Là où l'interprétation d'Imdahl essaie d'inscrire l'assurance herméneutique dans la narration biblique, ses pratiques visuelles de l'in-scription (*Ver-zeichnen*), justement parce qu'elles s'in-scrivent, dans tous les sens du terme, mettent en branle une pensée visuelle, dans laquelle ce que Didi-Huberman nommait avec Maurice Blanchot « sa capacité transitoire, hasardeuse, symptomale, de faire apparition »<sup>56</sup> se dévoile dans l'image *sous un jour nouveau*. Là où l'*Iconique* voudrait rendre visible l'évidence des totalités de sens iconiques, ses démonstrations d'actualisation performatives quasiment acrobatiques d'un *unique* sens iconique gardent entrouvertes ces failles qui devaient être comblées de manière synthétique. L'*Iconique* intègre par ses dessins l'impossibilité d'attraper l'évidence iconique par le biais du langage, dont elle fait un problème productif en mettant au jour ces tensions qui existent entre le verbal et l'iconique. Ce faisant, elle laisse dans l'image comme entre les images se refermer une pensée visuelle selon laquelle l'évidence iconique *donne matière à penser, en ce qu'elle l'ouvre à nouveau sur un plan visuel*. Car elle admet des pratiques visuelles dans l'argumentation, qui n'ont à être ni légitimées, ni rattrapées par la langue et qui de temps à autres, s'in-scrivent de manière si (in-)docile, que la différence systématique entre l'évidence iconique et le verbal pose alternativement une chausse-trappe à ces deux-là, tout comme à la théorie iconique elle-même, de sorte que leurs stratégies médiales divergentes s'éclairent mutuellement. C'est précisément parce que les in-scriptions ne se laissent solutionner *ni* avec leur modèle (*Vor-Bild*), *ni* avec leur description, *pas plus qu'avec* une seule et unique totalité de sens iconique, qu'une pensée visuelle jaillit de l'*Iconique*, permettant aussi de voir plus loin.

- 1 Max Imdahl, « Ikonik. Bilder und ihre Anschauung », dans : Gottfried Boehm (éd.), *Was ist ein Bild ?*, Munich : Fink, 1994, p. 300-324, ici p. 300.
- 2 *Id.*, « Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur [1979] », dans : *id.*, *Gesammelte Schriften, Reflexion – Theorie – Methode*, t. III, avec une introduction de Gottfried Boehm, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1996, p. 424-463, ici p. 432.
- 3 Max Imdahl, « „Autobiographie [1988]“ », dans : *Gesammelte Schriften*, t. III., *op. cit.*, p. 617-643, ici p. 626.
- 4 *Id.*, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, Munich : Fink, 1988, p. 91 et suiv.
- 5 *Ibid.*, p. 97.
- 6 *Ibid.*, p. 93.
- 7 *Ibid.*, p. 97.
- 8 *Ibid.*
- 9 Monika Steinhauser, « „Sehendes Sehen“. Zu Max Imdahls kunstgeschichtlicher Position », dans : Wilhelm Geerlings (éd.), *Forschungspersönlichkeiten der Ruhr-Universität Bochum*, Essen : Klartext, 2008, p. 81-97, ici p. 88.
- 10 Kurt Flasch, « Die Liebe des Anarchisten für den Goldgrund. Geschichte der Kunst in der Zeit : Erinnerungen an Max Imdahl und Fragen an seine "Gesammelten Schriften" », dans : *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01.10.1996.

- 11 Peter Geimer, « Vom Schein, der übrig bleibt. Bild-Evidenz und ihre Kritik », dans : Jürgen Link, Ludwig Jäger et Albrecht Koschorke (éd.), *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader*, Francfort-sur-le-Main : Campus, 2015, p. 181-218, p. 184-191.
- 12 Konrad Fiedler, « Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, 1876 », dans : *id.*, *Schriften zur Kunst I*, Munich : Fink, 1971, p. 44, cité dans : Max Imdahl, « Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen [1974] », dans : *id.*, *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 300-380, ici p. 312.
- 13 Imdahl, « „Autobiographie“ », dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 634.
- 14 « Methode », dans : *Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, Duden t. VII, Mannheim : Dudenverlag, 2001, p. 524.
- 15 *Ibid.*
- 16 Imdahl, « „Autobiographie“ », dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 634.
- 17 *Id.*, « *Moderne Kunst* », dans : *Jahrbuch der Ruhr-Universität Bochum 1982*, p. 93-103, ici p. 94.
- 18 Walter Mesch, « *theôrein, theôria* », dans : Christoph Horn et Christof Rapp (éds.), *Wörterbuch der antiken Philosophie*, Munich : Beck, 2008, p. 436-437, ici p. 436.
- 19 *Ibid.*
- 20 Steinhauser, « „*Sehendes Sehen*“ » dans : Wilhelm Geerlings, *Forschungspersönlichkeiten*, *op. cit.*, p. 88.
- 21 Voir sur ce point Felix Thürlemann, « Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. Max Imdahl liest Erwin Panofsky », dans : Klaus Sachs-Hombach (éd.), *Bildtheorien : Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 2009, p. 214-234, ici p. 230.
- 22 Voir sur ce point Claus Volkenandt, « Bildfeld und Feldlinien. Formen des vergleichenden Sehens bei Max Imdahl, Theodor Hetzer und Dagobert Frey », dans : Lena Bader, Martin Gaier et Falk Wolf (éds.), *Vergleichendes Sehen*, Munich : Fink, 2010, p. 407-430, ici p. 416.
- 23 Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, *op. cit.*, p. 98.
- 24 *Id.*, « Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur » dans : *id.* : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 432.
- 25 *Id.*, *Giotto. Arenafresken*, *op. cit.*, p. 97.
- 26 Voir sur ce point Felix Thürlemann, « Ikonographie, Ikonologie, Ikonik », dans : Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, *op. cit.*
- 27 Imdahl, « Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur », dans : *id.*, *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 436.
- 28 *Id.*, *Giotto. Arenafresken*, *op. cit.*, p. 108.
- 29 Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris : Éditions de Minuit, 1990, p. 48-64.
- 30 *Id.*, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris : Macula, 1995, p. 369-380.
- 31 *Ibid.*, p. 167-250.
- 32 *Id.*, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 206.
- 33 Imdahl, « *Moderne Kunst* » dans : *Jahrbuch der Ruhr-Universität*, *op. cit.*, p. 94.
- 34 *Id.*, « Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur », dans : *id.*, *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 436.
- 35 *Id.*, *Giotto. Arenafresken*, *op. cit.*, p. 48.
- 36 *Ibid.*, p. 97.
- 37 *Ibid.*, p. 48.
- 38 *Ibid.*, p. 44.
- 39 *Ibid.*, p. 27.

- 40 *Ibid.*, p. 48.
- 41 *Ibid.*, p. 44.
- 42 *Ibid.*, p. 45.
- 43 *Ibid.*, p. 48.
- 44 *Id.*, « Cézanne – Braque – Picasso », dans : *id.*, *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 303.
- 45 Jürgen Stöhr, *Auch Theorien haben ihre Schicksale. Max Imdahl – Paul de Man – Beat Wyss. Eine Einführung in die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne*, Bielefeld : Transcript, 2010, p. 141-143, Voir aussi le texte « L'Iconique de Max Imdahl. Points de départ – procédés – portée » de Jürgen Stöhr dans ce volume, p. 97-111.
- 46 Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, *op. cit.*, p. 97.
- 47 Stöhr, *Auch Theorien haben ihre Schicksale*, *op. cit.*, p. 141.
- 48 *Ibid.*
- 49 Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, *op. cit.*, p. 94.
- 50 *Ibid.*, p. 93.
- 51 Imdahl, « Ikonik. Bilder und ihre Anschauung », dans : Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild ?*, *op. cit.*, p. 312.
- 52 *Id.*, *Giotto. Arenafresken*, *op. cit.*, p. 93.
- 53 *Ibid.*
- 54 *Ibid.*
- 55 Felix Thürlemann, « Ikonographie, Ikonologie, Ikonik », *op. cit.*, p. 223, note 23; ainsi que Stöhr, *Auch Theorien haben ihre Schicksale*, *op. cit.*, p. 144-149.
- 56 « Contentons-nous ici d'insister sur l'exigence d'une telle dialectique de la "présentabilité" : elle fondait pour tous la *virtualité* de l'image, et donc sa capacité transitoire, hasardeuse, symptomale, de faire apparition. » [Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris : Éditions de Minuit, 1990, p. 206].



## L'Iconique de Max Imdahl et sa fécondité pour le décroisement des savoirs

Qu'est-ce qu'une image ? Derrière l'apparente simplicité de cette question s'organise Outre-Rhin un discours académique sur les images et l'anthologie éponyme<sup>1</sup> éditée en 1994 par l'historien de l'art et philosophe Gottfried Boehm y occupe une place prépondérante. Parmi les écrits de référence publiés dans cet ouvrage, le chapitre correspondant au texte de l'historien de l'art Max Imdahl<sup>2</sup> est régulièrement cité au-delà du champ disciplinaire de l'histoire de l'art. Cette fortune induit des interprétations variées de l'œuvre d'Imdahl, mais le succès de son approche, l'*Iconique* (*Ikönik*), témoigne du nécessaire décroisement académique des études visuelles.

De fait, décisifs dans la sphère germanique, les travaux de Max Imdahl sont féconds dans de nombreuses disciplines relevant des sciences sociales.<sup>3</sup> Depuis une vingtaine d'années, se développent de nombreuses recherches empiriques qui cherchent à prendre en considération la relation entre la structure des œuvres et l'acte de les regarder.

De toute évidence, ce foisonnement d'études interdisciplinaires ne s'explique pas uniquement par la réception de l'anthologie de 1994, mais fait écho aux nombreux engagements de Max Imdahl, tant sur un plan scientifique que culturel ; sa participation aux activités du ZiF (*Zentrum für interdisziplinäre Forschung*) de Bielefeld aux côtés de l'historien Reinhart Koselleck,<sup>4</sup> son investissement culturel et civique dans le bassin industriel de Bochum, pour n'évoquer que ces activités, en témoignent. Cette capacité à s'affranchir des carcans académiques et à innover s'illustre particulièrement à travers les séminaires qu'il animait auprès des délégués du personnel de la société Bayer à Leverkusen. Les retranscriptions publiées de ces échanges entre l'historien de l'art et les personnels de l'industrie pharmaceutique rendent particulièrement tangible l'idée de cette tension entre l'acte du *regard regardant* (*sehendes Sehen*) et celui du *regard reconnaissant* (*wiedererkennendes Sehen*) qui fonde la possibilité du *regard connaissant* (*erkennendes Sehen*) dont se saisit l'*Iconique*. Cette dialectique devient d'autant plus explicite à travers ces publications et peut servir d'exemple pour alimenter de nouvelles recherches.

### UNE MÉTHODE HEURISTIQUE DÉDIÉE À TOUT PUBLIC

L'objet premier des séminaires organisés en 1979 et 1980 avec les personnels de l'industrie Bayer ne concernait pas directement la question des arts visuels mais s'inscrivait dans un programme culturel dont l'objectif consistait à interroger les préjugés, les *a priori*, qui irriguent les représentations sociales liées à l'art moderne.

Le dispositif induisait une prise de risque à la fois pour les participants profanes et pour l'expert car chacun était obligé de sortir d'une zone de confort, de faire preuve de réflexivité par rapport à son discours et ses pratiques. Les retranscriptions des débats publiés en 1982 témoignent d'un engagement des travailleurs et d'une bienveillance de Max Imdahl qui n'appuie jamais ses interventions d'arguments d'autorité. Au contraire, la discussion qu'il provoquait restait fondamentalement orientée vers ses interlocuteurs et il s'efforçait de rebondir sur les interventions de chacun. De fait, le dialogue instauré ne correspondait pas à une conversation, mais bien à une maïeutique orientée vers la prise de conscience et la mise à distance de l'expérience visuelle des participants au séminaire, les relances de l'historien de l'art laissant clairement entrevoir la structure des échanges et sa volonté d'accompagner ses interlocuteurs vers une compréhension des œuvres qui s'empare des interrogations partagées par les spécialistes. À ce titre, la prise en considération des écrits<sup>5</sup> relatant cette expérience permet de cerner concrètement les tenants et aboutissants de la démarche iconique d'Imdahl.

L'extrait suivant correspond à une séance au cours de laquelle Max Imdahl soumet la *Composition en rouge, jaune et bleu* de Piet Mondrian aux participants et l'accompagne d'une seconde reproduction amputée de la partie inférieure de l'œuvre contenant la surface bleue. L'échange se concentre sur la comparaison entre ces deux compositions.

« Imdahl : Alors ici, j'ai enlevé le bleu. Comment est-ce donc maintenant ?

*Participant* : Oui, il y a quelque chose qui manque en quelque sorte.

*P.* : Tout à fait, j'ai l'impression que le bleu, uniquement par sa couleur, agit exactement comme le rouge, malgré sa petite taille.

*I.* : C'est intéressant. Alors, vous diriez ainsi que le bleu a un tel degré d'obscurité comparé aux autres couleurs qu'il peut aussi, pour ainsi dire, produire un équilibre en dépit de sa plus petite dimension.

*P.* : Je ressens l'image modifiée comme plus calme.

*I.* : Ceci m'intéresse. Faisons le point sur vos impressions. Je ne peux qu'apprendre.

Qui pense que dans l'une des images il y aurait plus d'équilibre que dans l'autre?

Car le calme est aussi une question d'équilibre. »<sup>6</sup>

Cet extrait du dialogue promu par Max Imdahl est emblématique des échanges qui se sont déroulés pendant le séminaire. L'historien de l'art oriente la discussion vers l'expression des premières impressions des participants : cette résonance exprimée par chacun, puis son interrogation par Imdahl constituent le schème paradigmatique du dialogue. La maïeutique se déploie en évitant tout propos didactique sur la loi des contrastes simultanés ; le questionnement se concentre sur l'acte de regarder. Que signifie voir ? La suite de la retranscription du séminaire renforce cette perspective.

« *I.* : Puis-je poser une question ? Les lignes horizontales et verticales sont-elles effectivement de même largeur ?

*P.* : Non.

*I.* : Lesquelles sont plus larges ?

*P. : Les horizontales.*

*I. : Cela a-t-il un sens ?*

*P. : Oui.*

*I. : Lequel ?*

*P. : Ce sont des éléments porteurs.*

*I. : Éléments porteurs, ok... sinon encore un autre sens ?*

*P. : La division.*

*I. : La division – horizontale et verticale – bien, cela a-t-il un sens qu'elles soient de largeurs différentes ?*

*P. : Oui, la surface est plus haute que large, et si les lignes horizontales et verticales avaient la même importance, alors elles paraîtraient certainement plus importantes ou plus saillantes.*

*I. : Exactement. Ceci est très important, mesdames et messieurs, ce qui vient d'être dit, c'est-à-dire que l'image a deux directions, et que ces deux directions ressortent de manière permanente de l'image. Et en l'occurrence à l'état pur – à savoir l'horizontale et la verticale, ces deux directions font bien partie intégrante de l'image, c'est clair. Vous dites que l'image a un format vertical, et si je vous comprends bien, vous dites que les lignes verticales sont plus étroites – et que l'étréitesse souligne potentiellement plus fortement l'ascension. Tandis que les lignes horizontales sont plus larges et incarnent plus fortement quelque chose de reposant. »<sup>7</sup>*

Cherchant à souligner une spécificité du visuel, cet échange verbal accentue la dimension immanente de l'image et son possible impact sur l'existence du regardeur. Il n'est question ni de minimiser la subjectivité de celui qui regarde ni de cantonner le visuel à des propriétés hypostasiées, mais de comprendre cette herméneutique de l'image fondée sur la tension fondatrice entre l'image et son interprétant. Pour appuyer son propos, Imdahl revient et reformule par touches successives son approche.

« *I. : [...] nous parlons de choses qui sont liées à l'acte de regarder et à la compréhension par la vue. [...] Et donc je vous demande de discuter librement, que nous discutons ensemble librement de divers phénomènes de l'art moderne, où la question de savoir si c'est de l'art "ou si ce n'est pas de l'art" n'est pas en premier lieu fondamentalement importante, mais la question se pose de savoir combien de temps et avec quel dévouement et sérieux un phénomène particulier, par exemple ce que vous avez devant les yeux à travers ce qu'a peint le peintre, combien de temps ceci peut nous mobiliser. »<sup>8</sup>*

L'un des enjeux du séminaire consistait à dépasser certains jugements de valeur sur l'art moderne considéré comme élitiste et absurde, dénué de sens, pour l'envisager comme une expérience vitale et irremplaçable. Énoncer l'objet du programme culturel de la sorte peut donner la forte impression d'y voir une volonté d'imposer d'autres jugements de valeur et d'organiser une violence symbolique exposant la méconnaissance des ouvriers à la reconnaissance du savoir expert. Cependant, se cantonner à une telle analyse empêcherait de saisir la portée heuristique de la démarche de Max Imdahl et nous éloignerait du contenu et de la forme des discussions retranscrites. Plus fondamentalement, l'objet commun à partir duquel s'organise le séminaire peut se résumer,

avec les risques que cela comporte, par la question suivante : dans quelle mesure une œuvre nous occupe-t-elle, nous accapare-t-elle, nous travaille-t-elle, nous émeut-elle (au sens étymologique de mettre en mouvement) ?

Peu de temps après la publication de ces retranscriptions, l'historien de l'art et philosophe Gottfried Boehm, proche de Max Imdahl, présentait l'intérêt de l'expérience menée à Leverkusen dans un article du *Frankfurter Allgemeine Zeitung* et plaidait pour un glissement paradigmatique vers une approche plus ontologique de l'image.

« Au lieu d'étaler son savoir historique, on s'exerce à regarder. Ainsi un accord émerge qui combine l'expérience personnelle du spectateur à l'expérience offerte par l'art. Un pont naît qui ne pourrait être produit ni avec une polémique ni avec le savoir historique.

L'art abstrait fournit sans aucun doute son sens dans ces processus du regard. Il vise beaucoup plus la conscience, la manière de voir, que la médiation de tel ou tel message. [...]

Les possibilités de sens, d'inconfort et d'embarras recelées dans les œuvres d'art n'ont guère été découvertes par le public jusqu'à présent et n'ont été qu'imparfaitement traitées par la science. »<sup>9</sup>

La première série de séminaires eut suffisamment de succès, tant dans sa réception extérieure que dans la mémoire des participants, pour que deux autres séries soient proposées en abordant cette fois-ci la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle puis l'influence de la photographie sur la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle. La complexité *a priori* moindre de compréhension de l'art figuratif méritait aussi d'être mise à l'épreuve.

Proposant une séance à partir de *La leçon d'anatomie du docteur Nicolaes Tulp* de Rembrandt, l'historien d'art commence par isoler des têtes de l'œuvre pour ne montrer que celles-ci au public. La tête présentée comme « à droite » dans l'extrait suivant correspond à celle de Tulp. « Vous voyez ici deux têtes et il serait maintenant super, si vous pouviez essayer de me dire ce que vous ressentez. Quelle impression vous font ces têtes ? Qui sont ces gens ? Que font-ils ? Que fait par exemple celui à gauche ou que fait celui à droite ? Quel sentiment éprouvez-vous ? Est-ce que ce sont des portraits, ou que vous représentez-vous ? Que peut-on dire à ce propos ? »<sup>10</sup> Cette succession de questions peut donner l'impression d'aborder différentes dimensions du regard. Mais elle souligne plutôt l'objet de cette science de l'*Iconique* qui considère l'acte de regarder comme pourvoyeur de sens, sens suscité par une mise en résonance de l'imaginaire de celui qui regarde avec l'immanence de la structure de l'image regardée.

« Imdahl : C'est intéressant. Eh bien, regardons. Pouvez-vous imaginer que celui à droite ouvre sa bouche ?

Participant : Oui, un peu.

I. : Nous avons une interprétation populaire pour cela : il ne ferme plus sa bouche par étonnement, qu'en pensez-vous ?

P. : Oui, il semblerait, comme lorsque l'on regarde et que l'on est étonné par ce que l'on voit et que l'on...

I. : Hm, hm ; que l'on parle, vous pensez que c'est possible ?

P. : Non. Il faudrait maintenant savoir si c'est un détail d'une image ou si c'est un portrait.

I. : Cela, nous le découvrirons. Nous voulons tout d'abord regarder. Car quand on le sait, comprenez-vous, alors on ne regarde plus les têtes tout à fait de la même manière. »<sup>11</sup>

Il s'ensuit un échange au cours duquel Imdahl propose de considérer chaque tête séparément. Les travailleurs évoquent la possibilité pour l'une d'entre elles de se suffire en tant que portrait alors que l'expression de la seconde ne prend sens qu'en rapport à la première et ne pourrait s'autonomiser. Imdahl accompagne son public en reformulant son propos, en l'invitant à imaginer tel détail dans un autre contexte, à s'interroger sur son expression, l'action représentée.

L'échange se poursuit de la sorte et l'historien d'art dévoile la peinture dans son ensemble, attire l'attention sur certains éléments picturaux, puis expose et articule une interprétation historique et politique des motifs qu'il soumet aux employés de Bayer. Loin d'être un monologue, chaque mouvement de l'échange appelle des remarques et interprétations de chacun, avec leur divergence. Imdahl conclut par ces mots :

« Vous voyez, messieurs, comment nous pouvons discuter, si nous disposons des mêmes éléments qui conduisent à des idées très différentes. [...] Voilà pourquoi il est si important de parler ainsi, parce que l'on en tire quelque chose de complètement différent... C'est incroyablement stimulant pour moi. »<sup>12</sup>

Il peut paraître étrange, voire paradoxal, de passer par des retranscriptions de propos émis pour évoquer une démarche qui soutient et interroge la spécificité de l'acte de voir. Néanmoins, il faut avoir à l'esprit que ces dialogues émanent d'images regardées. Les procédés visuels exploités par Imdahl pour travailler l'Iconique sont à ce titre essentiels. Ce dernier se sert notamment du tracé de dessin et du déplacement de certains éléments picturaux pour mettre en évidence trois dimensions (la projection perspective, la planimétrie et la chorégraphie scénique)<sup>13</sup> qui selon lui constituent un premier niveau d'expérience visuelle qu'il nomme le *regard regardant* (*sehendes Sehen*). Or cette dimension du regard serait trop souvent minorée par les historiens de l'art. En effet, d'après Imdahl, l'approche iconologique promue dans sa discipline suite aux travaux d'Erwin Panofsky (1939) se contenterait de révéler le *regard reconnaissant* (*wiedererkennendes Sehen*), c'est-à-dire d'identifier dans les œuvres picturales des structures de sens qui informeraient l'expert sur la conception du monde propre à l'époque et au milieu dans lesquels elles ont été peintes. Ce faisant, l'impact de la structure formelle de l'image, sur celui qui la regarde, serait minimisé. Pour Imdahl, interroger la spécificité de l'image, cette production visuelle de sens, est fondamentale. Il incomberait plutôt à l'analyste de commencer par interroger ce *regard regardant*, c'est-à-dire de le prendre au sérieux, pour ensuite s'intéresser au *regard reconnaissant*, le tracé de dessin et les masques servant à se focaliser sur les dimensions formelles de l'œuvre.

L'originalité de l'approche se révèle à travers les questions qu'elle soumet aux pratiques académiques de recherche. En d'autres termes, les enjeux de la classification historique épuisent-ils la signification émanant de cette tension entre l'image et celui qui la regarde ? Dans quelle mesure la maîtrise d'une typologie des œuvres, par exemple un portrait ou une scène de genre, est-elle nécessaire pour saisir l'image ? Voit-on des aspects que la catégorisation, le mot, l'énoncé ne suffisent pas à exprimer ? Ce besoin linguistique, fondamentalement reconnu dans la démarche scientifique, ne pose-t-il pas problème pour l'acte de regarder une œuvre ? Ces questions ne cherchent

pas à appuyer le débat entre iconocentrisme et textocentrisme, mais alimentent une réflexion visant à ne pas épuiser le moment visuel de l'expérience esthétique et à ne pas réduire sa complexité. L'œuvre d'art n'apparaît pas déterminée une fois pour toute mais dévoile son sens à travers l'actualité du regard qui la porte.

### UNE FÉCONDITÉ INTERDISCIPLINAIRE

L'approche de Max Imdahl a inspiré, et continue d'inspirer, plusieurs chercheurs en sciences sociales confrontés aux limites des modèles linguistiques de leur discipline. L'intérêt réciproque des sociologues et des historiens de l'art ne représente pas une nouveauté en soi, les échanges interdisciplinaires ayant accompagné par phase le développement et l'essor de chacune de ces deux disciplines. Au cours des années 1990, l'influence de la méthodologie ternaire du sociologue Karl Mannheim sur celle de l'historien de l'art Erwin Panofsky est rappelée par divers travaux universitaires.<sup>14</sup> Acteur de cette remémoration, le sociologue Ralf Bohnsack va actualiser l'approche de Mannheim en accentuant son qualificatif de « méthode documentaire » pour étudier l'importance du savoir préreflexif des pratiques quotidiennes (savoir athéorique) dans la conduite des activités sociales.<sup>15</sup> Tenant compte des critiques attribuant aux études des savoirs pratiques une apologie du paradigme textuel au détriment du visuel, Bohnsack va chercher à inclure l'approche iconique de Max Imdahl dans son actualisation de la méthode documentaire. Si l'on reprend le schéma ternaire de Mannheim, Bohnsack va exploiter *l'Iconique* pour appuyer le premier mouvement de sa méthodologie, ceci lui permettant d'interroger les significations transmises par les images avant toute énonciation verbale de la part de ceux qui les regardent.

D'autres approches sociologiques font également écho aux travaux d'Imdahl. La sociologue Roswitha Breckner développe ainsi une analyse de segment<sup>16</sup> (*Segmentanalyse*) particulièrement judicieuse. S'inspirant des enseignements de l'historien de l'art, la sociologue viennoise cherche à maintenir la tension entre l'image et l'interprétant en commençant par réaliser plusieurs dessins sur l'image qui lui servent à circonscrire la perspective, la planimétrie et la chorégraphie scénique inhérente aux visuels qu'elle étudie. Breckner complète sa démarche en isolant successivement certains éléments picturaux pour énoncer ce qu'ils lui évoquent. Les informations contextuelles, intégrées au fur et à mesure, viennent alimenter les hypothèses émises.

De même, s'inscrivant dans la filiation herméneutique de sociologie du savoir (*wissenssoziologische Hermeneutik*), Jürgen Raab<sup>17</sup> et Michael Müller<sup>18</sup> accentuent chacun à leur manière la recherche des structures de savoir mobilisées par et avec l'image. Procédant également par dévoilement successif ou par analyse formelle de l'image, la prise en compte de *l'Iconique* leur permet d'étudier l'importance de l'activité du regard et de la circulation des images dans la construction communicationnelle d'une réalité partagée.

Ce rapide tour d'horizon témoigne de la fécondité des recherches de Max Imdahl en sciences sociales dans le monde germanique ; néanmoins les études menées exploitent la référence à *l'Iconique* au stade de l'analyse et non comme dispositif de récolte de données sur un terrain. En d'autres termes, par exemple dans le cadre d'une

sociologie des publics de musées d'art, pourquoi ne pas explorer cette approche en tenant compte de la richesse du dispositif mis en place avec les séminaires dédiés aux personnels de Bayer ? À ce titre, les lignes qui suivent présentent un dispositif d'enquête (Ikonikat<sup>19</sup>) qui tente de rendre hommage aux travaux précurseurs d'Imdahl, tout en l'adaptant à un objet sociologique.

### UNE MISE EN ŒUVRE EN CONTEXTE MUSÉAL

De manière à déployer cette démarche dans un contexte muséal, des groupes de visiteurs sont accompagnés d'un médiateur qui, face aux œuvres, fait s'afficher leur reproduction sur des tablettes tactiles. Chaque membre du groupe disposant d'une tablette, celui-ci peut désigner les éléments qui lui paraissent saillants et significatifs dans l'image. Le visiteur est ainsi amené à pointer, relever ou détourner des éléments perçus dans l'œuvre, en dessinant des segments ou des courbes à l'aide des tablettes. Plusieurs questions peuvent être posées par le médiateur mais nous nous en tiendrons, dans l'étude suivante, à une seule : « montrez-moi par le tracé ce qui attire votre regard ? ». Il est ainsi proposé au visiteur d'ajouter, sur l'image observée, des tracés désignant les éléments picturaux qui lui semblent essentiels. Les actions sur les tablettes sont visualisables en temps réel et le médiateur peut ensuite présenter les annotations visuelles de chacun à l'ensemble du groupe pour entamer une discussion collective face aux œuvres. En d'autres termes, le moment de l'énonciation verbale est retardé pour accentuer l'expression du regard.

Au cours de l'année scolaire 2015-2016, des médiateurs du Palais des Beaux-Arts de Lille vont proposer leur version d'un programme éducatif du FRAME,<sup>20</sup> qu'ils intitulent « à corps et à cris », à des classes issues de quartiers populaires dont les élèves ne sont pas familiers du musée.

Concepteur de la démarche Ikonikat,<sup>21</sup> nous avons été sollicité par le musée pour déployer le dispositif dans ce cadre. De manière à disposer d'éléments de comparaison, nous avons demandé à deux classes de dernière année du cycle primaire, l'une ayant suivi le programme, l'autre n'y ayant pas participé, de nous montrer grâce au tracé de dessin ce qu'ils estimaient voir de significatif dans les œuvres. La première classe ayant participé au programme « à corps et à cris » était composée de 17 élèves âgés de 10 ans (par la suite dans le texte, le « groupe Frame »), quant à la seconde classe, celle-ci était composée de 21 élèves du même âge, du même niveau scolaire et issus du même quartier mais n'ayant pas suivi l'action éducative (« groupe Novice »).

La première œuvre de l'étude, *Le Jugement de Salomon* de Jean-Baptiste Wicar (ill. 2A), était exploitée par l'équipe de médiation du musée pour aborder la notion de justice : cette peinture est présentée par les médiateurs et les conservateurs du musée comme une représentation allégorique d'une justice humaine rendue avec mesure. Deux femmes se disputent la maternité d'un enfant. L'une d'entre elles, venant de perdre son nourrisson, revendique être la mère de celui resté en vie. Pour reconnaître la mère authentique, Salomon use d'un stratagème et ordonne à un soldat de trancher l'enfant vivant en deux. La véritable mère s'oppose à l'acte du soldat, et acceptant de laisser son nourrisson à l'usurpatrice, cette dernière est dévoilée. Wicar

présente dans un style néoclassique une scène où, à gauche de la toile, les deux bébés sont présentés avec leur mère, le soldat brandit son glaive, et à droite, Salomon trône entouré de conseillers. Les deux ensembles sont reliés par une ligne de force qui assure une continuité entre le bras tendu de la mère s'opposant au soldat et celui de Salomon qui donne l'ordre à ce dernier d'arrêter.

Cette description de l'œuvre, et la signification symbolique que son auteur lui attribuait, est connue de la classe d'élèves ayant suivi le programme éducatif. Les tracés qu'ils effectuent, face à l'œuvre, sur des reproductions numériques de celle-ci, font état de cette connaissance. Des cartes de chaleur, générées en superposant l'ensemble des tracés effectués par les élèves,<sup>22</sup> nous permettent de visualiser qu'ils prennent en considération la chorégraphie scénique et la planimétrie de l'œuvre.

Grâce à cette visualisation des tracés des élèves (ill. 1 B), nous pouvons observer que les deux nourrissons, les mères, le glaive du soldat, le bras de la mère de l'enfant vivant, tout comme le bras tendu de Salomon et sa main gauche sur son cœur, sont mis en avant par les élèves comme éléments significatifs de la scène peinte. En d'autres termes, à travers les éléments picturaux qu'ils détournent, ces tracés exposent les détails permettant de saisir l'histoire figurée. La main sur le cœur de Salomon et son geste orienté vers le soldat viennent alimenter leur compréhension d'une justice humaine rendue avec raison, les enfants, les mères et le glaive fournissant des informations contextuelles complémentaires.

Les détournages des élèves correspondent à une lecture qui met en tension les éléments picturaux et une connaissance de cet épisode de l'ancien Testament. Cet énoncé prend davantage de sens si l'on compare les tracés effectués par le groupe Frame à ceux du groupe qui découvre l'œuvre.

Le groupe Novice a produit des tracés (ill. 1 C) qui se distinguent nettement de ceux du groupe Frame. Nous pouvons observer que les deux nourrissons et le glaive focalisent l'attention alors que Salomon est considéré comme secondaire et que sa main gauche sur son cœur est absente des détournages effectués. Ceux-ci sont plus étendus et moins concentrés sur des détails de la peinture et ne soulignent pas la dimension planimétrique de l'œuvre, à l'inverse de ceux du groupe précédent, mais néanmoins les trois éléments saillants se dégagent avec précision, cantonnant la chorégraphie scénique à gauche de l'œuvre. Pour les élèves de cette classe, la peinture de Wicar est d'une violence absolue car un soldat tue des bébés. En aucun cas, la représentation allégorique de la justice ne leur apparaît comme une possibilité. Au contraire, ils expriment une compréhension de l'œuvre aux antipodes de celle transmise par les médiateurs du musée aux enfants du groupe Frame. Cette opposition entre le regard profane des élèves et celui présenté par le discours muséal produit soit de la curiosité soit une attitude qui s'apparente au désintéressement et qui peut exprimer un ressenti par les profanes d'une violence symbolique émanant des experts.<sup>23</sup>

Le fait de pouvoir identifier par le tracé cette lecture permet ainsi de faire évoluer le discours muséal, et de cerner les éléments qui font diverger les appréciations. L'absence de focalisation sur Salomon par le groupe Novice peut s'expliquer pour des raisons passées inaperçues jusqu'alors. En effet, lors des échanges verbaux qui suivent



l'exploitation des tablettes, les raisons évoquées par les enfants à propos de cette mise en retrait de Salomon renvoient au genre qu'ils attribuent au personnage. Selon eux, la toge et les cheveux longs correspondent à des attributs féminins et ils n'imaginent pas qu'une femme puisse s'opposer à l'acte d'un homme brandissant un glaive. Outre le fait que cette représentation genrée de l'autorité mériterait d'être interrogée dans le cadre d'une prolongation du programme éducatif, la signification attribuée par les enfants du groupe Novice à cette scène procède différemment de ceux du groupe Frame, c'est-à-dire qu'en termes de processus, le sens se déploie à différents niveaux selon les groupes. En effet, autant les enfants ayant suivi le projet « à corps et à cris » développent une lecture signifiée par leur tracé faisant la synthèse entre une prise en considération de l'immanence de l'image et un savoir contextuel, autant ceux découvrant l'œuvre développent une lecture indicielle avec un regard structuré par une reconnaissance de représentations sociales issues de leur vécu. En effet, les détails picturaux détournés sont mis en avant pour exposer une réalité qui serait celle de la scène peinte avec ses liens de contiguïté ou de causalité, à la différence d'une mise en relation symbolique qui transcenderait la scène représentée et renverrait à un code assurant l'acte de Salomon à l'idée de justice.

La seconde œuvre face à laquelle les élèves ont été amenés à relever les éléments qui leur semblaient significatifs ne figurait pas dans le corpus d'œuvre soumis aux élèves ayant suivi le programme éducatif. Par conséquent, aucun des deux groupes ne disposait d'information concernant les intentions du peintre Jacques-Louis David.

Ce tableau, intitulé *Bélisaire demandant l'aumône* (ill. 2A), fut peint par David en 1781 pour entrer à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Elle reprend la légende de Bélisaire, général romain victorieux de plusieurs campagnes militaires, dont la popularité auprès de ces troupes vint à contrarier l'empereur Justinien. Celui-ci ordonna que l'on bannisse Bélisaire et que ses yeux soient crevés pour éviter tout risque de soulèvement contre le pouvoir impérial. La scène représentée par David fait figurer Bélisaire assis sur les marches d'un édifice monumental demandant l'aumône avec un enfant dans ses bras. L'enfant tient dans ses mains le casque de général du militaire déchu. Une femme verse une obole dans le casque et un soldat exprime un geste de stupeur en assistant à la scène. La ligne de force principale court de la tête du soldat vers celle de Bélisaire. David cherchait à mettre en relation l'effroi du soldat et la vue de son général mendiant devant cet édifice incarnant l'ordre social. Le discours muséal concernant cette œuvre met en exergue la volonté de David de présenter une scène allégorique de la méconnaissance du mérite par le pouvoir en place.

Chacun des deux groupes d'élèves, à la suite de leur mise en situation face à la toile de Wicar, ont produit des tracés de dessin sur les tablettes dédiées. Comme évoqué précédemment, autant de tracés ont été réalisés, avec une distribution homogène, par les deux classes. Néanmoins des différences notoires sont visualisables.

En effet, le groupe Frame (ill. 2B) s'est focalisé sur l'expression des gestes et des visages des personnages. Seules les parties supérieures des corps sont particulièrement mises en valeur. Le mouvement des bras du soldat, les mains de la femme, de l'enfant et de Bélisaire, ainsi que leur tête sont mise en avant. La mise en relation des

zones détournée tient compte de cette ligne de force entre la tête du soldat et Bélisaire. À cela s'ajoute une zone notable entre les deux colonnes de l'édifice monumental qui attire les regards. En questionnant les élèves sur la signification de ces derniers tracés, l'explication fournit concernait non pas une affirmation mais un questionnement à propos de ce qui était figuré dans la pénombre. Selon ce groupe, les éléments qui se détachent, à peine visibles entre les colonnes, ont une importance pour saisir la scène. Quand bien même ils étaient incapables de lui attribuer une signification concrète, ils souhaitaient mettre en avant ce détail qui leur semblait essentiel. Ces différents éléments nous permettent d'énoncer que, même s'ils ne disposent pas d'information contextuelle, les élèves du groupe Frame tiennent compte de la composition dans la construction du sens et explore la peinture dans cette perspective.

Quant au groupe Novice, nous pouvons observer (ill. 2 C) qu'il s'est focalisé sur les trois personnages du soldat, de la femme et de Bélisaire, associant l'enfant à ce dernier. En effet, les élèves de ce groupe ont détourné précisément chaque personnage de la tête aux pieds. Le quatrième élément qui ressort de la superposition de leurs tracés concerne la zone de l'image où se rencontre les mains de la femme, de l'enfant et du général déchu, autour du casque de ce dernier. Sachant que la quantité de tracés était identique, toute proportion gardée, entre les deux groupes, il est frappant de constater que ce second groupe se concentre particulièrement sur ces personnages et se focalise uniquement sur la chorégraphie scénique les reliant. Lorsque les élèves étaient amenés à s'exprimer par la suite sur ce qu'ils avaient montré, ils mettaient en avant le fait que le soldat venait de surprendre une femme en train de donner une obole à un mendiant. Son geste signifiait non seulement la stupeur mais également la réprobation de la situation. De fait, nous retrouvons dans ce cas les caractéristiques d'une lecture indicielle, qui part d'un indice s'inscrivant dans la singularité de la scène peinte et qui n'aurait pas de portée signifiante indépendamment de celle-ci.

En somme, la méthode soutenue par le dispositif Ikonikat nous permet d'étudier empiriquement la mise en relation d'œuvres picturales et les regards des divers publics dans un contexte muséal. Nous avons pu observer, par l'analyse des tracés sur les œuvres, plusieurs types d'activités du regard sur une image identique, ce qui soutient la thèse d'une diversité de niveaux de production visuelle de sens, que l'on peut qualifier sémiotiquement de symboliques ou d'indiciels mais qui font état d'une différence d'interprétation liée à une prépondérance de *regard reconnaissant* pour les enfants n'ayant pas suivi le programme éducatif au détriment dans ce cas de l'expression d'un *regard regardant*. Au contraire, les élèves sensibilisés aux œuvres suite à cette action éducative soutiennent cette tension entre l'acte du *regard regardant* et celui du *regard reconnaissant*, et ils questionnent davantage la production visuelle de sens.

De surcroît, l'identification de cette multiplicité de lectures permet également à l'institution muséale de s'interroger sur sa politique des publics, notamment en termes de médiation. Le regard expert peut aussi bénéficier de la prise en compte de ces regards multiples, sources potentielles d'une redécouverte des œuvres et d'une conception participative du musée.

L'Iconique de Max Imdahl, en polarisant son objet sur l'acte de regarder, offre des pistes fécondes au développement des études visuelles. Certes, en se focalisant sur une analyse de regards contemporains sur les œuvres, une critique de cette approche soulignant son éloignement du geste de l'artiste, ou y voyant de manière réductrice une conception universalisante du regard, peut sembler commode. Bien au contraire, l'herméneutique qui sous-tend la démarche d'Imdahl permet le déploiement d'une réflexion qui tient compte de l'épaisseur historique et sociale qui accompagne l'acte de regarder. En effet, la discursivité du visuel n'est pas sous-estimée,<sup>24</sup> l'Iconique permet la mise à distance nécessaire pour l'interroger. Cette perspective est partagée par de nombreuses recherches méconnaissant les travaux de Max Imdahl, gageons que la réception francophone de cette œuvre y contribue davantage.

- 1 Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild ?*, Munich : Fink, 1994.
- 2 Max Imdahl, « Ikonik. Bilder und ihre Anschauung », dans : Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild ?*, *op. cit.*, p. 300-324.
- 3 Par exemple, Ralf Bohnsack, *Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode*. Opladen : Barbara Budrich, 2009 ; Roswitha Breckner, *Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*, Bielefeld : Transcript, 2010 ; Jürgen Raab, *Visuelle Wissenssoziologie. Theoretische Konzeption und materiale Analysen*, Konstanz : UVK, 2008.
- 4 Ils co-animeront, entre autres, un séminaire en 1976 intitulé « Todesbilder und Totenmale. Politische Ikonologie zwischen Kunst und Politik ».
- 5 Souligné dans l'original. Les abréviations « I. » et « P. » figurant dans la retranscription des dialogues correspondent respectivement à « Imdahl » et à « Participant ».
- 6 Max Imdahl, « Arbeiter diskutieren moderne Kunst. Seminare im Bayerwerk Leverkusen. Josef Albers, Piet Mondrian, François Morellet », in : Jürgen Stöhr (éd.), *Ästhetische Erfahrung heute*, Cologne : DuMont, 1996, p. 208.
- 7 *Ibid.*, p. 209.
- 8 *Ibid.*, p. 216.
- 9 Gottfried Boehm, « Einübung in das Sehen "Arbeiter diskutieren moderne Kunst" », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.01.1983, 4, p. 18.
- 10 Walter Scharf, Eberhard Weise (dir.), *Diskussionen über Malerei mit Max Imdahl. Seminare mit Vertrauensleuten der Bayer AG Leverkusen*, Leverkusen : Hausdruckerei der Bayer AG Leverkusen, 1988, p. 22.
- 11 *Ibid.*, p. 23.
- 12 *Ibid.*, p. 39.
- 13 Voir aussi le texte de Mira Fliescher dans cette édition, p. 45.
- 14 Notamment : Joan Hart, « Erwin Panofsky and Karl Mannheim : A Dialogue on Interpretation », *Critical Inquiry*, 1993, vol. 19, no. 3, p. 534-566.
- 15 Ralf Bohnsack, *Qualitative Bild- und Videointerpretation. op. cit.*
- 16 Roswitha Breckner, *Sozialtheorie des Bildes, op. cit.*
- 17 Jürgen Raab, *Visuelle Wissenssoziologie, op. cit.*
- 18 Michael R. Müller, « Bildcluster. Zur Hermeneutik einer veränderten sozialen Gebrauchsweise der Fotografie », *Sozialer Sinn*, 2016, vol. 17, no. 1, p. 95-141.
- 19 Abréviation de « Ikonik Analysis Toolkit », [www.ikonikat.org](http://www.ikonikat.org).

- 20 En 2014, l'association de coopération culturelle franco-américaine French American Museum Exchange (FRAME) a initié le programme éducatif « Des Maux, des Musées, des Mots / Curating a Culture of Respect » entre les musées de Strasbourg en France, le Clark Art Institute de Williamstown aux États-Unis et des établissements scolaires de chaque ville. L'objectif du programme consiste à sensibiliser à la problématique de la violence, voire la prévenir, chez les élèves en exploitant l'espace muséal comme scène propice au questionnement sur différentes formes de violence (« de l'intimidation au harcèlement en passant par l'isolement, la différence et l'injustice »). En 2015, le Palais des Beaux-Arts de Lille rejoint le dispositif et invite plusieurs écoles de Lomme, une commune attenante, à y participer.
- 21 Conçue et coordonnée par Mathias Blanc, développée informatiquement par Julien Wylleman, François Gabrielli et Cécile Picard-Limpens.
- 22 Plus les tracés se superposent, plus la couleur de ceux-ci change du bleu foncé au blanc, en passant successivement par le bleu clair, le vert, le jaune, l'orange puis le rouge.
- 23 Ce constat a été corroboré par un test effectué avec une reproduction numérique de l'œuvre auprès de 40 adultes qui ne fréquentent pas les musées. Ils appuyaient leurs tracés par des remarques du type « ce n'est pas pour moi, je n'y comprends rien ». Leur lecture était identique à celles des enfants du groupe Novice.
- 24 Boris Traue, « Visuelle Diskursanalyse. Ein programmatischer Vorschlag zur Untersuchung von Sicht- und Sagbarkeiten im Medienwandel », *Zeitschrift für Diskursforschung*, 2013, vol. 2, no. 1, p. 117-136.



Ill. 1 A Jean-Baptiste Wicar, *Le jugement de Salomon*, 1785, huile sur toile, 96 x 150 cm, Peinture originale, Lille, Palais des Beaux-Arts

Abb. 1 A Jean-Baptiste Wicar, *Le Jugement de Salomon*, 1785, Öl auf Leinwand, 96 x 150 cm, Originalgemälde, Lille, Palais des Beaux-Arts

Ill. 1 B Carte de chaleur par fréquences d'apparition des tracés d'élèves ayant suivi l'action du Frame

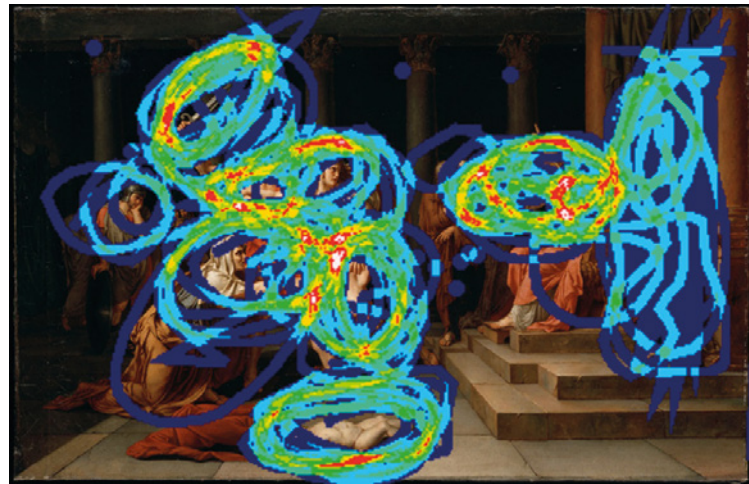


Abb. 1 B Heatmap mit den Einzeichnungen der Schüler der Frame-Gruppe

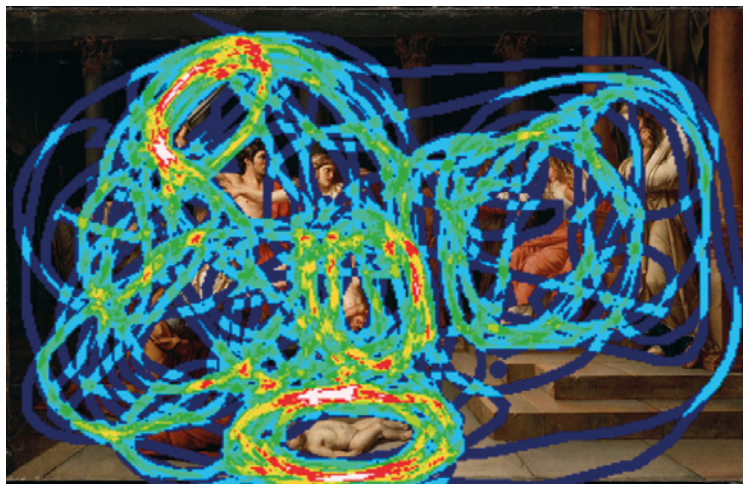


Abb. 1 C Heatmap mit Einzeichnungen der Schüler der Novizen-Gruppe

Ill. 1 C Carte de chaleur par fréquences d'apparition des tracés d'élèves Novices, n'ayant pas suivi l'action du Frame

Abb./Ill. 1 A © Palais des Beaux-Arts de Lille/RMN | Abb./Ill. 1 B © Palais des Beaux-Arts de Lille/RMN & Julien Wylleman, Ikonikat | Abb./Ill. 1 C © Palais des Beaux-Arts de Lille/RMN & Julien Wylleman, Ikonikat



III.2A Jacques-Louis David, *Bélisaire demandant l'aumône*, 1781, Huile sur toile, 288 × 312 cm, peinture originale, Lille, Palais des Beaux-Arts

Abb. 2A Jacques-Louis David, *Bélisaire demandant l'aumône*, 1781, Öl auf Leinwand, 288 × 312 cm, Originalgemälde, Lille, Palais des Beaux-Arts

III.2B Carte de chaleur par fréquences d'apparition des tracés d'élèves ayant suivi l'action du Frame

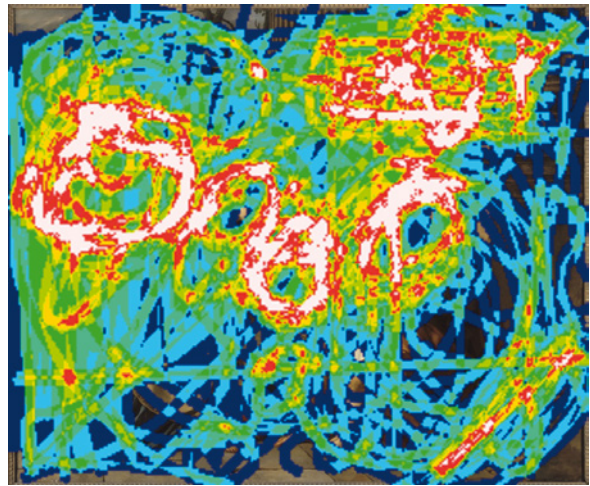


Abb. 2B Heatmap mit den Einzeichnungen der Schüler der Frame-Gruppe

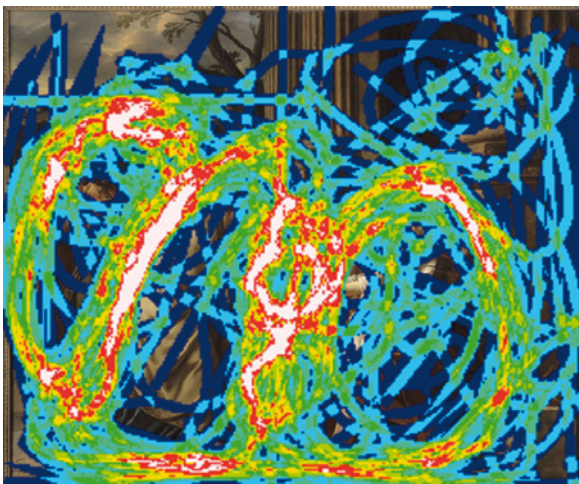


Abb. 2C Heatmap mit Einzeichnungen der Schüler der Novizen-Gruppe

III.2C Carte de chaleur par fréquences d'apparition des tracés d'élèves Novices, n'ayant pas suivi l'action du Frame

## Max Imdahls Ikonik und ihr positiver Einfluss auf die Entgrenzung des Wissens

Was ist ein Bild? Hinter dieser scheinbar so einfachen Frage organisierte sich in Deutschland ein akademischer Diskurs über Bilder, in dem die 1994 veröffentlichte gleichnamige Anthologie<sup>1</sup> des Kunsthistorikers und Philosophen Gottfried Boehm eine wichtige Rolle spielt. Über das Fach der Kunstgeschichte hinaus wird ein in diesen Sammelband aufgenommener Text des Kunsthistorikers Max Imdahl<sup>2</sup> besonders häufig zitiert. Auch wenn Imdahls Ansatz durchaus zu unterschiedlichen Interpretationen Anlass geben kann, zeugt doch der Erfolg der von ihm geprägten *Ikonik* von der Notwendigkeit, die akademische Erforschung von Bildern disziplinär zu öffnen. In Deutschland wirkte sich die eingehende Rezeption von Imdahls Arbeiten besonders fruchtbar auf die sozialwissenschaftlichen Disziplinen aus.<sup>3</sup> So befassen sich seit gut zwanzig Jahren zahlreiche empirische Studien mit dem Verhältnis zwischen der Struktur von Kunstwerken und dem Akt des Betrachtens.

Dabei erklärt sich diese Fülle an interdisziplinären Studien nicht nur aus der Rezeption der 1994 erschienenen Anthologie, sondern auch aus den zahlreichen wissenschaftlichen und kulturellen Initiativen Max Imdahls: darunter etwa seine Arbeit am Zentrum für interdisziplinäre Forschung (ZiF) in Bielefeld zusammen mit dem Historiker Reinhart Koselleck<sup>4</sup> oder sein kulturelles und bürgerliches Engagement im Industriegebiet um Bochum. Seine Fähigkeit, immer wieder erfindungsreich über den akademischen Tellerrand hinauszublicken, spiegelte sich beispielhaft in den Seminaren, die er für Mitarbeiter der Bayer AG Leverkusen veranstaltete. Die veröffentlichten Protokolle dieser Diskussionen zwischen einem Kunsthistoriker und Angestellten der Pharmaindustrie veranschaulichen eindringlich die Spannung zwischen dem *sehenden Sehen* und dem *wiedererkennenden Sehen*, auf der die Möglichkeit des *erkennenden Sehens* der Ikonik beruht. Die aus den Seminarprotokollen sprechende Dialektik kann richtungsweisend für weitere Forschungen genutzt werden.

### EINE HEURISTISCHE METHODE FÜR ALLE

Die in den Jahren 1979 und 1980 für die Bayer-Mitarbeiter organisierten Seminare befassten sich nicht direkt mit der Bildenden Kunst als solcher, sondern standen im Kontext eines Kulturprogramms, das die Vorurteile der gesellschaftlichen Vorstellungen zur modernen Kunst hinterfragen sollte. Der Seminaraufbau setzte sowohl seitens der Teilnehmer als auch seitens des Experten die Bereitschaft voraus, die eigene Komfortzone zu verlassen, um den vertrauten Diskurs und die gewohnten

Praktiken zu überdenken. Die 1982 veröffentlichten Protokolle zeigen die Motivation der Arbeiter und das Wohlwollen Max Imdahls, der nie mit Pauschalargumenten in die Diskussion eingreift. Das Gespräch bleibt im Gegenteil immer stark auf die Seminarteilnehmer ausgerichtet, deren Beiträge Imdahl aufzugreifen und weiterzuverfolgen versucht. Der daraus entstehende Dialog gleicht einer mäeutischen Gesprächsführung, in deren Verlauf die Seminarteilnehmer sich allmählich ihrer visuellen Erfahrung bewusst werden und sie reflektieren lernen sollen. Die Einwürfe des Kunsthistorikers lassen die Dialogstruktur deutlich werden und zeugen von seiner Absicht, die Teilnehmer an ein Verständnis der Kunstwerke heranzuführen, das sich die Fragestellungen der Spezialisten zu eigen macht. Die schriftlichen Aufzeichnungen<sup>5</sup> helfen dabei, die Hintergründe und Zusammenhänge der Imdahl'schen Ikonik konkret zu erfassen.

Der folgende Auszug bezieht sich auf eine Sitzung, in der Max Imdahl die Teilnehmer mit Piet Mondrians *Komposition in Rot, Blau und Gelb* (1930) konfrontierte und ihnen eine zweite Abbildung zeigte, bei der die untere Hälfte des Gemäldes mit der blauen Fläche fehlte. Der Austausch konzentriert sich auf den Vergleich zwischen beiden Kompositionen.

»Imdahl: So hier habe ich das Blau mal weggemacht. Wie ist [das] denn jetzt?

*Teilnehmer: Ja, da fehlt irgendwie etwas.*

*T.: Genau, ich habe den Eindruck, daß das Blau nur durch die Farbe genau so stark wirkt wie das Rot, trotz seiner Kleinheit.*

*I.: Das wäre doch interessant. Dann würden Sie also sagen, das Blau hat einen so starken Dunkelheitsgrad gegenüber den anderen Farben, daß es sozusagen auch in seiner kleineren Dimension das Gleichgewicht herstellen kann.*

*T.: Das geänderte Bild empfinde ich als ruhiger.*

*I.: Das würde mich interessieren. Laßt uns das noch mal durchchecken, wie Ihre Meinungen sind. Ich kann dabei nur lernen. Wer ist der Meinung, daß das eine ausgewogener wäre als das andere? Denn Ruhe ist auch Ausgewogenheit.«<sup>6</sup>*

Dieser Dialogausschnitt ist bezeichnend für die Diskussionen, die sich während des Seminars ergeben. Der Kunsthistoriker richtet das Gespräch immer an den ersten Eindrücken der Teilnehmer aus: Die Resonanz jedes einzelnen und das Nachfragen Imdahls konstituieren das paradigmatische Dialogschema. Indem keinerlei didaktische Äußerungen zum Gesetz der Simultankontraste vorgebracht werden, kann sich die Mäeutik ungehindert entfalten. Imdahls Fragen beschränken sich allein auf den Akt des Betrachtens: Was bedeutet sehen? Die Fortsetzung der Aufzeichnungen verstärkt diese Perspektive.

»I.: Darf ich mal eine Frage stellen? Sind eigentlich die waagerechten und die senkrechten Linien gleich breit?

*T.: Nein.*

*I.: Welche sind breiter?*

*T.: Die waagerechten.*

*I.: Hat das einen Sinn?*

*T.: Ja.*



I.: Welchen?

T.: *Sind tragende Elemente.*

I.: Tragende Elemente, okay ... Sonst noch ein Sinn?

T.: *Auch der Einteilung.*

I.: Der Einteilung – das Waagerechte und das Senkrechte – gut, hat das einen Sinn, daß die verschieden breit sind?

T.: *Ja, die Bildfläche ist höher als breit, und wenn er die senkrechten Linien genau so stark machen würde wie die waagerechten, fielen sie wahrscheinlich mehr ins Gewicht, oder mehr ins Auge.*

I.: Richtig. Das ist ganz wichtig, meine Damen und Herren, was hier gesagt wird, daß nämlich das Bild zwei Richtungen hat, und die zwei Richtungen kommen ja in dem Bild permanent vor. Und zwar in Reinkultur – nämlich Waagerechte und Senkrechte, und diese beiden Richtungen sind ja Bestandteile des Bildfeldes selbst, ist ja klar. Es wurde von Ihnen gesagt, daß das Bild ein Hochformat ist, und wenn ich Sie richtig verstehe, sagen Sie, daß die senkrechten Linien schmaler sind – das ist ja praktisch nur eine – und das Schmale möglicherweise stärker das Aufwärts betont. Während die waagerechten Linien breiter sind und stärker etwas Ruhendes verkörpern.«<sup>7</sup>

Indem der verbale Austausch eine visuelle Besonderheit herauszuarbeiten versucht, unterstreicht er die immanente Dimension des Bildes und seine mögliche Wirkung auf den Betrachter. Dabei geht es weder darum, die Subjektivität des Betrachtenden zu schwächen, noch das Visuelle auf verdinglichte Eigenschaften zu beschränken, sondern um das Verständnis einer Bildhermeneutik, die auf der Grundspannung zwischen Bild und Interpreten beruht. Behutsam verfolgt Imdahl seinen Ansatz weiter:

»[...] wir reden über Sachen, die mit dem Sehen zu tun haben und mit dem Verstehen vom Sehen zu tun haben. [...] Und deswegen möchte ich Sie bitten, daß Sie doch frei einfach diskutieren, daß wir zusammen frei diskutieren über verschiedene Erscheinungen der modernen Kunst, wobei die Frage, ob das nun Kunst ist, oder keine Kunst ist, zunächst mal nicht so furchtbar wichtig ist, sondern die Frage stellt sich, wie lange und mit welchem Einsatz und mit welchem Ernst kann ein bestimmtes Phänomen, was man vor Augen geführt bekommt durch den Maler zum Beispiel, wie lange kann einen das beschäftigen.«<sup>8</sup>

Es gehörte zu den Zielen dieses Seminars, Werturteile über die als elitär, absurd und sinnlos erachtete moderne Kunst zu überwinden und sie statt dessen als eine wichtige, unersetzliche Erfahrung zu erleben. Dabei kann durchaus der Eindruck entstehen, dass in Wirklichkeit andere Werturteile durchgesetzt werden sollen und eine symbolische Autoritätsgewalt organisiert werden soll, die die Unkenntnis der Arbeiter der Anerkennung des Expertenwissens aussetzt. Eine solche Sicht würde jedoch die heuristische Dimension des Imdahl'schen Ansatzes verkennen und sich von Inhalt und Form der Gesprächsprotokolle entfernen. Der Gegenstand des Seminars ließe sich eher mit folgenden Fragen umschreiben: Wie stark beschäftigt und vereinnahmt uns ein Kunstwerk, wie spricht es uns an, wie bewegt es uns (im etymologischen Sinne von »uns in Bewegung setzen«)?

Kurz nach Veröffentlichung der Gesprächsprotokolle stellte der mit Max Imdahl befreundete Kunsthistoriker und Philosoph Gottfried Boehm das Leverkusener Experiment in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vor und plädierte für eine paradigmatische Verschiebung zu einem eher ontologisch geprägten Bildverständnis.

»Statt historisches Wissen auszubreiten, versucht man sich in Einübungen in das Sehen. So bildet sich ein Umgang heraus, der die eigenen Erfahrungen der Betrachter mit dem Erfahrungsangebot der Kunst verbindet. Eine Brücke entsteht, die weder mit Polemik noch mit historischem Wissen zu erzeugen wäre. Zweifellos vermittelt abstrakte Kunst ihren Sinn vor allem in anschaulichen Prozessen. Sie zielt viel mehr aufs Bewußtsein, auf die Weise des Sehens, als auf die Vermittlung dieser oder jener Botschaft. [...] Das in den Kunstwerken enthaltene Angebot an Sinn, an Befremdlichkeit und Betroffenheit ist vom Publikum bislang kaum entdeckt, auch von der Wissenschaft nur unvollkommen herausgearbeitet worden.«<sup>9</sup>

Die erste Seminarreihe war sowohl in ihrer öffentlichen Rezeption als auch bei den Teilnehmern so erfolgreich, dass zwei weitere Sequenzen angeboten wurden, die sich diesmal mit der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts und dem Einfluss der Fotografie auf die Malerei des 19. Jahrhunderts beschäftigten. Auch die auf den ersten Blick geringere Komplexität der figurativen Kunst verdiente eine eingehendere Betrachtung. In einer Sitzung zu Rembrandts Gemälde *Die Anatomie des Doktor Tulp* (1632) begann Imdahl damit, seinen Zuhörern nur die auf dem Gemälde dargestellten Köpfe zu zeigen. Der Kopf, der im folgenden Auszug als »der rechte« bezeichnet ist, gehört Nicolaes Tulp. »Sie sehen hier 2 Köpfe und jetzt wäre es mal ganz toll, wenn Sie mal versuchen könnten zu sagen, was Sie da empfinden. Was haben Sie für einen Eindruck von den Köpfen? Was sind das für Leute? Was tun die? Was tut z. B. der linke oder was tut der rechte? Was haben Sie da für ein Gefühl? Sind das Portraits, oder was stellen sie vor? Kann man dazu etwas sagen?«<sup>10</sup> Imdahls rasch aufeinanderfolgende Fragen scheinen zunächst verschiedene Dimensionen des Betrachtens anzusprechen. Sie unterstreichen jedoch eher den Gegenstand der Ikonik, die den Akt des Betrachtens als sinnstiftend wertet: Der Sinn ergibt sich aus einem Resonanzverhältnis zwischen der Vorstellungswelt des Betrachtenden und der in der Bildstruktur verankerten Immanenz.

»I.: Das ist ja interessant. Na, wollen wir mal gucken. Könnten Sie sich vorstellen, daß der rechte den Mund öffnet?

T.: *Ja ein bißchen auf.*

I.: Eine volkstümliche Deutung haben wir dafür gefunden: Er kriegt den Mund nicht mehr zu vor Erstaunen; oder was meinen Sie?

T.: *Ja, er sieht so, als wenn man etwas guckt und ist erstaunt darüber und man hat ...*

I.: Aha; daß es spricht, halten Sie das für möglich?

T.: *Nein. Man müßte jetzt wissen, ob das ein Bildausschnitt ist, oder ob das ein Portrait ist.*

I.: Das kriegen wir noch heraus. Wir wollen erst mal gucken. Aber wenn man das weiß, verstehen Sie, dann guckt man sich die Köpfe nicht mehr so genau an.«<sup>11</sup>

In dem nun folgenden Gespräch schlägt Imdahl vor, jeden Kopf für sich zu betrachten. Die Arbeiter geben dabei an, dass sie sich zum Beispiel eines der Gesichter als eigenständiges Porträt vorstellen können, während ein anderer Gesichtsausdruck nur im Bildkontext seinen Sinn erhält und nicht isoliert denkbar ist. Imdahl begleitet seine Zuhörer, indem er ihre Ausführungen aufgreift und sie auffordert, sich einzelne Details in einem anderen Zusammenhang vorzustellen und die Gesichtsausdrücke und die dargestellte Handlung zu hinterfragen. Im Laufe dieses Dialogs enthüllt der Kunsthistoriker allmählich das ganze Gemälde, weist auf bestimmte Bildelemente hin und präsentiert den Bayer-Mitarbeitern schließlich eine politische und historische Interpretation der einzelnen Motive. Statt zu monologisieren, fordert er jeweils die unterschiedlichen Bemerkungen und Interpretationen seiner Gesprächspartner heraus. Imdahl schließt mit folgenden Worten: »Sie sehen, meine Herren, wie man sich unterhalten kann, wenn man ganz ähnliche Grundlagen hat, die dann zu ganz verschiedenen Vorstellungen führen. [...] Deswegen ist es auch so wichtig, daß man mal so spricht, denn Sie holen aus der Sache ja was vollständig Anderes heraus ... das ist für mich ungeheuer anregend.«<sup>12</sup>

Es mag seltsam oder gar paradox anmuten, ausgerechnet Gesprächsprotokolle heranzuziehen, um die Besonderheiten des Sehens zu erforschen. Dabei sollte man jedoch bedenken, dass die zitierten Dialoge stets aus der Bildbetrachtung hervorgehen. Die von Imdahl für die ikonische Anschauung benutzten visuellen Verfahren spielen diesbezüglich eine entscheidende Rolle: Vor allem die Schemazeichnungen und Überzeichnungen sowie die Verschiebung einzelner Bildelemente können die drei Dimensionen (Perspektive, Planimetrie und szenische Choreografie) herausarbeiten,<sup>13</sup> die für Imdahl die erste visuelle Erfahrungsebene des *sehenden Sehens* konstituieren – eine von Kunsthistorikern leider oft unterschätzte Dimension des Betrachtens. Imdahl zufolge begnüge sich der seit Erwin Panofskys maßgeblichem Beitrag (1939) in seinem Fach verbreitete ikonologische Ansatz mit dem *wiedererkennenden Sehen*: Damit meint er die Bildanalyse von Sinnstrukturen, die dem Spezialisten die für den Entstehungskontext des Gemäldes charakteristischen Informationen liefern. Bei dieser Methode werde jedoch die Wirkung der formalen Bildstruktur auf den Betrachter vernachlässigt. Für Imdahl hingegen ist die Besonderheit des Bildes als visuelle Sinnproduktion entscheidend. Insofern sollte sich der Bildanalyst zunächst auf das *sehende Sehen* einlassen und sich erst danach dem *wiedererkennenden Sehen* zuwenden, wobei Schemazeichnungen und partielle Verdeckungen von Bildpartien beim Herausarbeiten der formalen Bildaspekte helfen können.

Die Originalität dieses Ansatzes zeigt sich an den Fragen, die er der akademischen Forschung aufgibt. Kann die historische Einordnung die im Spannungsfeld zwischen Bild und Betrachter entstehende Bedeutung ausschöpfen? In welchem Maße ist eine Typologie der Kunstwerke – etwa ein Portrait oder eine Genreszene – für das Bildverständnis nötig? Sieht man Aspekte, die sich nicht nur durch Kategorisierungen, Wörter und satzförmige Aussagen ausdrücken lassen? Stellt das für die wissenschaftliche Vorgehensweise so zentrale Sprachbedürfnis für den Akt des Betrachtens nicht ein Problem dar? Diese Fragen versuchen nicht, die Debatte zwischen

Ikonozentrismus und Textzentrismus zu verschärfen, sondern wollen vielmehr die komplexe visuelle Seite der ästhetischen Erfahrung stärken. Das Kunstwerk erscheint nicht als endgültig determiniert. Es offenbart seinen Sinn in der Aktualität des jeweiligen Blickes.

#### INTERDISZIPLINÄRE FRUCHTBARKEIT

Max Imdahl inspirierte und inspiriert noch immer zahlreiche sozialwissenschaftliche Forscher, die an die Grenzen der sprachlichen Modelle ihres Faches stoßen. An sich ist das wechselseitige Interesse von Soziologen und Kunsthistorikern nichts Neues, der interdisziplinäre Austausch war phasenweise sogar prägend für die Entwicklung und den Aufschwung beider Fächer. In den 1990er Jahren machten mehrere wissenschaftliche Arbeiten darauf aufmerksam, welchen Einfluss die ternäre Methode des Soziologen Karl Mannheim auf die Arbeiten Erwin Panofskys<sup>14</sup> hatte. Der Soziologe Ralf Bohnsack, Initiator dieser Neubelebung, sollte Mannheims Ansatz aktualisieren und dessen »dokumentarische Methode« bemühen, um die Bedeutung des präreflexiven Wissens der Alltagspraktiken (atheoretisches Wissen) für die gesellschaftlichen Aktivitäten zu untersuchen.<sup>15</sup> Bohnsack versuchte dabei, der Kritik gerecht zu werden, die der Untersuchung des praktischen Wissens vorwirft, das textuelle Paradigma gegenüber dem visuellen zu bevorzugen. Um darauf zu antworten, bemühte sich Bohnsack, den ikonischen Ansatz Max Imdahls in seine dokumentarische Methode zu integrieren. Wenn man Mannheims Dreierschema zugrunde legt, nutzt Bohnsack die Ikonik für die erste Stufe seiner Methodologie, um noch vor jeder verbalen Äußerung der Betrachter die von den Bildern übertragenen Bedeutungen analysieren zu können.

Auch andere soziologische Ansätze beziehen sich auf Imdahls Arbeiten. Die Wiener Soziologin Roswitha Breckner entwickelte auf dieser Grundlage etwa ihre hochinteressante *Segmentanalyse*.<sup>16</sup> Die Ideen des Kunsthistorikers aufgreifend, versucht sie, die Spannung zwischen Bild und Interpret aufrechtzuerhalten: Dafür trägt sie verschiedene Schemazeichnungen in das Bild ein, um dessen Perspektive, Planimetrie und szenische Choreografie zu analysieren. Breckner vervollständigt diesen Ansatz, indem sie verschiedene Bildelemente separat auf ihre Aussage hin untersucht. Die kontextuellen Informationen werden erst nach und nach integriert, um die bisher aufgestellten Hypothesen zu stützen. In der Tradition der *wissenssoziologischen Hermeneutik* praktizieren Jürgen Raab<sup>17</sup> und Michael Müller<sup>18</sup> jeweils auf ihre Weise die Erforschung visueller Wissensstrukturen. Auch sie unterziehen das Bild zunächst einem allmählichen Enthüllen oder einer formalen Analyse und können mithilfe der Ikonik die visuelle Aktivität und den Bilderfluss in der Kommunikationskonstruktion einer geteilten Wirklichkeit untersuchen.

Dieser kurze Überblick zeigt, wie fruchtbar sich Max Imdahls Ansatz auf die deutschen Sozialwissenschaften ausgewirkt hat. Ihnen ist die Tatsache gemeinsam, dass sie die Ikonik als Analyseinstrument, nicht aber für eine konkrete Datensammlung einsetzen. Aber ließe sich dieser Ansatz im Hinblick auf das Verfahren der Bayer-Seminare zum Beispiel nicht auch auf eine soziologische Untersuchung

des Museumspublikums anwenden? Im Folgenden wollen wir das Umfrage-Tool »Ikonikat«<sup>19</sup> vorstellen, das Imdahls wegweisende Arbeiten zu würdigen und auf ein soziologisches Forschungsobjekt anzuwenden versucht.

#### UMSETZUNG IM MUSEALEN KONTEXT

Bei der praktischen Anwendung dieses Ansatzes im musealen Kontext werden die Besuchergruppen von einem Kunstvermittler begleitet; auf einem Tablet können sie dabei Reproduktionen der jeweiligen Kunstwerke aufrufen. Jeder Besucher kann die Bildelemente bezeichnen, die ihm besonders bemerkenswert und bedeutsam erscheinen, indem er mithilfe der Tablets bestimmte Segmente ausgrenzt oder einkreist, während der Kunstvermittler diesen Prozess durch diverse Fragen begleitet. Im Folgenden wollen wir uns auf seine Aufforderung konzentrieren, die unmittelbar ins Auge springenden Bildelemente zu kennzeichnen. Die Zeichnungsmuster auf dem Tablet lassen sich in Echtzeit nachverfolgen, sodass der Kunstvermittler alle visuellen Randbemerkungen mit der Gruppe teilen und eine gemeinsame Diskussion über die Kunstwerke anregen kann: Der Augenblick der verbalen Äußerung wird also bewusst hinausgezögert, um zuerst den Blick sprechen zu lassen.

Während des Schuljahres 2015/2016 haben Kunstvermittler des *Palais des Beaux-Arts* in Lille ein pädagogisches Programm des französisch-amerikanischen Vereins *Frame*<sup>20</sup> (die in Lille benutzte Version trägt den Titel »à corps et à cris«) mit Schülern aus benachteiligten Vierteln erprobt, die zuhause nicht an die Museumskultur herangeführt werden. Als Entwickler von Ikonikat<sup>21</sup> wurden wir vom Museum mit der Umsetzung dieses Projekts beauftragt. Für die entsprechenden Vergleichsdaten haben wir zwei Klassen aus dem letzten Grundschuljahr (die eine hatte an dem pädagogischen Programm teilgenommen, die andere nicht) gebeten, für uns auf den Tablets zu markieren, was sie auf den Kunstwerken für besonders wichtig hielten. Die erste Klasse, die an dem Programm teilnahm, bestand aus 17 zehnjährigen Schülern (im Folgenden als »Frame-Gruppe« bezeichnet), während sich die zweite Klasse aus 21 zehnjährigen Schülern aus demselben Viertel zusammensetzte, die kein Vorwissen hatten (»Novizen-Gruppe«).

Das erste Kunstwerk, *Das Urteil des Salomon* (1785, Abb. 1 A) von Jean-Baptiste Wicar, war vom Museumsteam im Hinblick auf den Gerechtigkeitsbegriff ausgewählt worden: Kunstvermittler und Kuratoren präsentieren das Gemälde im Allgemeinen als Allegorie einer maßvollen menschlichen Gerechtigkeit. Zwei Frauen beanspruchen dasselbe Kind als ihres. Eine der beiden, deren Säugling gerade gestorben ist, gibt sich als Mutter des noch lebenden Kindes aus. Um die richtige Mutter zu erkennen, nimmt König Salomon eine List zu Hilfe und befiehlt einem Soldaten, das lebende Kind in zwei Hälften zu teilen. Die richtige Mutter verwehrt sich gegen das Eingreifen des Soldaten, überlässt der Mutter des verstorbenen Kindes freiwillig ihren Säugling und stellt sie damit als Betrügerin bloß. Im neoklassizistischen Stil zeigt Wicar auf der linken Bildseite die beiden Kinder mit ihren Müttern sowie den bereits das Schwert zückenden Soldaten, während auf der rechten Seite Salomon mit seinen Beratern dargestellt ist. Zwischen den beiden

Figurengruppen verläuft eine Kraftlinie, die den Arm der gegen den Soldaten einschreitenden Mutter mit der Einhalt gebietenden Geste Salomons verknüpft. Die Schüler, die das pädagogische Programm absolviert hatten, kannten diese Beschreibung des Kunstwerks und die symbolische Bedeutung, die der Maler ihm zuschrieb. Die Einkreisungen, die sie vor dem Gemälde auf den digitalen Reproduktionen vornahmen, spiegelten dieses Wissen. Aus den Heatmaps, die sich aus den übereinandergelegten Zeichnungsmustern der Schüler ergeben,<sup>22</sup> geht deutlich hervor, dass sie die szenische Choreografie und die Planimetrie bei ihrer Bildanalyse berücksichtigen.

Anhand der Einkreisungen (Abb. 1 B) lässt sich beobachten, dass die Schüler die beiden Säuglinge, die Mütter, das Schwert des Soldaten, den Arm der richtigen Mutter sowie den ausgestreckten Arm Salomons und die linke Hand auf seinem Herzen als zentrale Elemente hervorheben. Mit anderen Worten isolieren ihre Zeichnungsmuster alle Details, die das Verständnis der dargestellten Geschichte erlauben. Die Hand auf dem Herzen Salomons und seine Geste in Richtung des Soldaten verweisen in ihren Augen auf die vernunftgeleitete menschliche Gerechtigkeit, während die Kinder, die Mütter und das Schwert die ergänzenden kontextuellen Informationen liefern. Die von den Schülern vorgenommenen Ausschnitte entsprechen einer Bildlektüre, die ein Spannungsfeld zwischen den Bildelementen und der Kenntnis der alttestamentarischen Geschichte eröffnet.

Die Novizen-Gruppe produziert indes Zeichnungsmuster (Abb. 1 C), die sich deutlich von denen der Frame-Gruppe unterscheiden: Nun fesseln die beiden Säuglinge und das Schwert die Aufmerksamkeit, während Salomon als nebensächlich behandelt wird und auch seine linke Hand auf dem Herzen nicht hervorgehoben wird. Die Umkreisungen sind weitflächiger und weniger auf einzelne Details des Gemäldes konzentriert. Anders als in der Frame-Gruppe betonen sie nicht die planimetrische Dimension, arbeiten aber dennoch deutlich die drei Hauptelemente heraus und siedeln den Schwerpunkt der szenischen Choreografie auf der linken Bildseite an. Für die Kinder dieser Schulklasse geht von Wicars Gemälde eine ungeheure Gewalt aus, da ihrer Auffassung nach ein Soldat mit der Tötung von Kleinkindern beschäftigt scheint. Sie kommen nicht im Entferntesten auf den Gedanken, dass es sich um eine allegorische Darstellung der Gerechtigkeit handeln könnte. Im Gegenteil, sie bringen ein Verständnis des Kunstwerks zum Ausdruck, das der an die Kinder der Frame-Gruppe vorab vermittelten Interpretation diametral entgegengesetzt ist. Der Gegensatz zwischen dem profanen Blick der Schüler und dem musealen Diskurs kann Neugier erzeugen, aber auch für ein gewisses Desinteresse sorgen, das möglicherweise mit dem Gefühl einer von den Experten ausgeübten symbolischen Gewalt einhergeht.<sup>23</sup>

Diese aus den Zeichnungsmustern abgeleitete Bildlektüre kann zu einer Ausdifferenzierung des musealen Diskurses beitragen und dabei helfen, die Elemente zu ermitteln, die für die abweichenden Einschätzungen verantwortlich sind. Das mangelnde Interesse der Novizen-Gruppe an der Figur Salomons lässt sich so zum Beispiel aus bisher unbeachteten Gründen erklären. Bei der verbalen Auswertung der

Tablets wurde deutlich, dass Salomon deshalb keine Beachtung fand, weil ihm das falsche Geschlecht zugeordnet wurde: Seine Toga und das lange Haar entsprachen in den Augen der Kinder weiblichen Attributen, und ihrer Meinung nach vermag eine Frau gegen einen Mann mit gezücktem Schwert nichts auszurichten (diese genderspezifische Repräsentation der Autorität sollte im Rahmen einer Verlängerung des pädagogischen Programms befragt werden). Unverkennbar verläuft die Sinnkonstituierung bei den Kindern der Novizen-Gruppe anders als bei den Teilnehmern der Frame-Gruppe: Während die vorbereiteten Kinder eine Deutung entwickeln, die eine Synthese aus Bildimmanenz und kontextuellem Wissen darstellt, praktizieren diejenigen, die das Werk unvorbereitet entdecken, eine indizienorientierte Lektüre, die auf dem Wiedererkennen persönlich erlebter gesellschaftlicher Vorstellungen beruht. Tatsächlich betonen die eingekreisten Bildelemente die vermeintliche Realität der dargestellten Szene mit ihren internen Kausalzusammenhängen, während im Falle der anderen Gruppe eine symbolische Verknüpfung stattfindet, die über die dargestellte Szene hinausweist und Salomons Handeln mit dem abstrakten Gerechtigkeitsgedanken assoziiert.

Das zweite Gemälde, das die Schüler auf seine bedeutungstragenden Elemente untersuchen sollten, gehörte nicht zu den von der Frame-Gruppe vorab analysierten Werken, sodass keine der beiden Gruppen über entsprechende Informationen zu den Absichten des Malers verfügte. Jean-Jacques Davids Gemälde *Bélisaire demandant l'aumône* [*Belisar bittet um Almosen*, Abb. 2 A] entstand 1781 und sollte seinem Urheber die Aufnahme in die Académie royale de peinture et de sculpture ermöglichen. Es bezieht sich auf den römischen General Belisar, der mehrere Feldzüge erfolgreich für sich entschieden hatte und bei seinen Truppen nach Ansicht Kaiser Justinians zu beliebt wurde. Der Kaiser befahl, Belisar zu verbannen und ihm die Augen auszustechen, um jedes Risiko eines Aufstands gegen seine Macht zu vermeiden. David stellt Belisar als Bettler mit einem Kind auf dem Arm auf den Stufen eines monumentalen Gebäudes dar. Das Kind hält den Helm des gestürzten Generals in den Händen. Eine Frau wirft einen Obulus in den Helm, während im Hintergrund ein Soldat fassungslos die Szene verfolgt. Die wichtigste Kraftlinie verbindet den Kopf Belisars mit dem des Soldaten. David wollte vor dem herrschaftlichen Bauwerk, das die gesellschaftliche Ordnung verkörpert, den Schrecken des Soldaten mit dem Blick seines bettelnden Generals verbinden. Der museale Diskurs zu diesem Kunstwerk betont Davids Absicht, eine Allegorie auf die von den Machthabern verkanteten soldatischen Verdienste zu illustrieren. Nach ihrem Experiment mit dem Gemälde Wicars hielten nun beide Schülergruppen ihre Eindrücke zu Davids Darstellung auf den Tablets fest. Obwohl beide Klassen gleich viele und homogen verteilte Zeichnungsmuster eintrugen, lassen sich entscheidende Unterschiede erkennen. Die Frame-Gruppe (Abb. 2 B) konzentrierte sich vor allem auf den Ausdruck der Gesten und Gesichter; nur die oberen Körperteile wurden betont: die Armbewegungen des Soldaten, sowie Hände und Köpfe der Frau, des Kindes und Belisars. Die eingekreisten Zonen verweisen auf die Kraftlinie zwischen Belisar und dem Gesicht des Soldaten; dazu kommt eine weitere zeichnerische Verdichtung zwischen den

beiden monumentalen Säulen. Als Erklärung für diese Gewichtung nannten die Schüler keine eindeutige Deutungshypothese. Sie fragten sich vielmehr, welche Rolle die zwischen den Säulen im Halbdunkel liegenden Bildelemente für die dargestellte Szene spielen könnten. Obwohl sie ihnen keine konkrete Bedeutung zuschreiben konnten, wollten sie trotzdem dieses ihrer Meinung nach wichtige Detail hervorheben. Unsere Auswertung zeigt, dass die Schüler der Frame-Gruppe auch ohne kontextuelle Informationen die Bildkomposition für die Sinnkonstruktion heranziehen.

Die Novizen-Gruppe (Abb. 2 C) bezog sich vor allem auf die drei Figuren des Soldaten, der Frau und des mit dem Kind assoziierten Belisar. Tatsächlich kreisten die Schüler alle drei Personen von Kopf bis Fuß ein. Das vierte Element, das sich aus den einander überlagernden Zeichnungen herauskristallisiert, ist die Bildzone, in der sich die Hände der Frau, des Kindes und des gefallenen Generals über dem Helm begegnen. Da sich der Anteil der Zeichnungsmuster zwischen beiden Gruppen in etwa die Waage hält, ist die Tatsache, dass sich die Novizen-Gruppe ausschließlich auf die szenische Choreografie und das Verhältnis der Figuren zueinander konzentriert, umso auffälliger. Als sich die Schüler zu den eingekreisten Schwerpunkten äußern sollten, betonten sie vor allem die Präsenz des Soldaten, der eine Frau beim Verteilen von Almosen überrascht: Seine Handbewegung drücke nicht nur Verblüffung, sondern auch Tadel aus. Erneut finden wir hier die Merkmale einer indiziengeleiteten Lektüre, die sich auf ein Indiz im Kontext der gemalten Szene bezieht, das für sich genommen keinerlei Aussagekraft hätte.

Ikonikat empfiehlt sich als geeignete Methode, um das Wechselverhältnis zwischen Gemälde und Betrachter im musealen Kontext empirisch zu untersuchen. Die Analyse der Schülerzeichnungen konnte sehr unterschiedliche Perspektiven auf ein und dasselbe Bild herausarbeiten. Damit wird die These einer Diversität der visuellen Sinnproduktion gestützt, die sich in semiotischer Hinsicht als symbolisch oder indiziell bezeichnen lässt: Während bei denjenigen Kindern, die nicht an dem pädagogischen Programm teilgenommen haben, das *wiedererkennende Sehen* über das *sehende Sehen* die Oberhand behält, bewegen sich die Kinder, die sich vorab mit den Kunstwerken beschäftigt hatten, in einem Spannungsfeld zwischen *sehendem* und *wiedererkennendem Sehen*; sie hinterfragen vermehrt die visuelle Sinnproduktion. Nicht zuletzt kann die museale Institution dank der empirisch zutage geförderten Interpretationsvielfalt vor allem im Hinblick auf die Kunstvermittlung ihre Publikumpolitik überdenken. Auch die Experten profitieren von den vielfältigen Perspektiven, die zu Neuentdeckungen der Kunstwerke und einer partizipativen Gestaltung des Museums Anlass geben können.

Indem Max Imdahls Ikonik sich auf den Akt des Betrachtens fokussiert, liefert sie fruchtbare Anstöße für Studien über Bilder. Es mag bequem sein, diesen Ansatz zu kritisieren, weil er sich vermeintlich auf zeitgenössische Betrachtungsformen konzentriert und sich daher von der Künstlerintention entfernt oder einer verallgemeinernden Auffassung des Betrachtens Vorschub leistet. Doch die Imdahls Idee zugrundeliegende Hermeneutik ermöglicht eine Denkbewegung, die die historische



und gesellschaftliche Dimension des Betrachtens miteinschließt. Tatsächlich wird die Diskursivität des Visuellen nicht unterschätzt,<sup>24</sup> die Ikonik schafft vielmehr erst die nötige Distanz, um sie zu hinterfragen. Diese Perspektive findet sich bereits in zahlreichen Forschungsarbeiten, die Max Imdahls Ansatz noch nicht berücksichtigen: Man darf hoffen, dass die französische Rezeption seines Werks ihr noch weiter zum Durchbruch verhilft.

- 1 Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1994.
- 2 Max Imdahl, »Ikonik. Bilder und ihre Anschauung«, in: Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, S. 300–324.
- 3 Zum Beispiel: Ralf Bohnsack, *Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode*, Opladen: Budrich, 2009; Roswitha Breckner, *Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*, Bielefeld: Transcript, 2010; Jürgen Raab, *Visuelle Wissenssoziologie. Theoretische Konzeption und materiale Analysen*, Konstanz: UVK, 2008.
- 4 Imdahl und Koselleck organisierten zum Beispiel 1976 eine gemeinsame Forschergruppe mit dem Titel »Todesbilder und Totenmale. Politische Ikonologie zwischen Kunst und Politik«.
- 5 Die kursivierten Stellen sind im Original unterstrichen. Die in den Protokollen benutzten Abkürzungen »I.« und »T.« beziehen sich jeweils auf »Imdahl« und »Teilnehmer«.
- 6 Max Imdahl, »Arbeiter diskutieren moderne Kunst. Seminare im Bayerwerk Leverkusen (Josef Albers, Piet Mondrian, François Morellet)«, in: Jürgen Stöhr (Hg.), *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln: DuMont, 1996, S. 208.
- 7 Ebd., S. 209.
- 8 Ebd., S. 216.
- 9 Gottfried Boehm, »Einübung in das Sehen ›Arbeiter diskutieren moderne Kunst‹«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.1.1983, Nr. 4, S. 18.
- 10 Walter Scharf und Eberhard Weise (Hg.), *Diskussionen über Malerei mit Max Imdahl. Seminare mit Vertrauensleuten der Bayer AG Leverkusen*, Leverkusen: Hausdruckerei der Bayer AG Leverkusen, 1988, S. 22.
- 11 Ebd., S. 23.
- 12 Ebd., S. 39.
- 13 Vgl. auch den Beitrag von Mira Fliescher in diesem Heft, S. 35.
- 14 Vgl. vor allem Joan Hart, »Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A Dialogue on Interpretation«, in: *Critical Inquiry*, 1993, Bd. 19, Nr. 3, S. 534–566.
- 15 Bohnsack, *Qualitative Bild- und Videointerpretation*, op. cit.
- 16 Breckner, *Sozialtheorie des Bildes*, op. cit.
- 17 Raab, *Visuelle Wissenssoziologie*, op. cit.
- 18 Michael R. Müller, »Bildcluster. Zur Hermeneutik einer veränderten sozialen Gebrauchsweise der Fotografie«, in: *Sozialer Sinn* 17, Heft 1, 2016
- 19 Abkürzung für »Ikonik Analysis Toolkit«, [www.ikonikat.org](http://www.ikonikat.org).

- 20 Im Jahr 2014 hat der Verein für französisch-amerikanische Zusammenarbeit French Regional American Museum Exchange (FRAME) das pädagogische Programm »Des Maux, des Musées, des Mots / Curating a Culture of Respect« zwischen den Straßburger Museen und dem amerikanischen Clark Art Institute in Williamstown sowie verschiedenen Schulen in beiden Städten ins Leben gerufen. Ziel des Programms war die (vorbeugende) Sensibilisierung der Schüler für die Gewaltproblematik, wobei der museale Raum als geeignete Bühne genutzt wurde, um unterschiedliche Gewaltformen zu hinterfragen (»von der Einschüchterung über Isolierung, Andersartigkeit und Ungerechtigkeit bis hin zum Mobbing«). Ab 2015 nahm auch das *Palais des Beaux-Arts de Lille* an diesem Programm teil und lud mehrere Schulen aus der Nachbargemeinde Lomme zum Mitmachen ein.
- 21 Entworfen und koordiniert von Mathias Blanc, elektronische Entwicklung von Julien Wylleman, François Gabrielli und Cécile Picard-Limpens.
- 22 Je stärker die Zeichnungen einander überlagern, desto mehr verändert sich deren Farbe von Dunkelblau zu Weiß: über Hellblau, Grün, Gelb, Orange und schließlich Rot.
- 23 Dieses Ergebnis wurde durch einen Test mit einer digitalen Reproduktion an 40 Erwachsenen bestätigt, die keine regelmäßigen Museumsbesucher waren. Sie begleiteten ihre Zeichnungsmuster mit Kommentaren wie »das ist nichts für mich, ich verstehe überhaupt nichts davon«. Ihre Bildlektüre war mit derjenigen der Novizen-Gruppe identisch.
- 24 Boris Traue, »Visuelle Diskursanalyse. Ein programmatischer Vorschlag zur Untersuchung von Sicht- und Sagbarkeiten im Medienwandel«, in: *Zeitschrift für Diskursforschung*, 2, 2013, Heft 1, S. 117–136.

## Max Imdahls Ikonik. Ausgangspunkte – Verfahren – Reichweite

Nicht am Tropf von fremden Sekundärtexten gewinnen Werke ihren Sinn, sondern das künstlerische Sein ist an die konkrete Anschauung gebunden. Dass das Kunstwerk ein Sehangebot ist, »das alle mitgebrachten Erfahrungen oder alle sprachlich mitzuteilenden Ereignisvorstellungen im Ausdruck einer anschaulichen und nur der Anschauung möglichen Evidenz übersteigt«,<sup>1</sup> war das kostbare Desiderat der Kunsttheorie Max Imdahls. Er setzte auf dieses Bildvermögen. Das tiefe Vertrauen in die Phänomenalität der Werke entstand historisch gesehen parallel zur Entbegrifflichung der Kunst wie sie im späten 19. Jahrhundert etwa mit dem Schaffen von Paul Cézanne und den Impressionisten aber auch mit den neuen Malereitheorien von John Ruskin und Konrad Fiedler einsetzte. Hier fand Imdahl seine eigenen Ausgangs- und Ansatzpunkte. Das Kunstbild war nun »die Veranlassung eines sehenden, nicht aber eines wiedererkennenden Sehens, das auf schon mitgebrachte Erfahrungen, Gewissheiten, d. h. auf begriffliche Besitztümer zurückgreift«. <sup>2</sup> Man setzte mit dem Entstehen der modernen Kunst auf eine »isolierte Tätigkeit des Gesichtsinns«. <sup>3</sup> Mit der einsetzenden Verflüchtigung des Gegenstandes aus dem Bild verschwand auch die Verfügungsgewalt der begrifflichen Identifizierung über die Malerei. Bei widerständiger sprachlicher Benennbarkeit des Dargestellten überschrieb man nach und nach dem Auge und der Bildanschauung eine eigenständige Erkenntnisfunktion. Es sollte eine Erkenntnis werden, »die dem Medium des Bildes zugehört und grundsätzlich nur dort zu gewinnen ist«. <sup>4</sup>

Für diejenigen, die ein *close reading* der Kunstwerke schon wieder aufgegeben oder nie versucht haben, klingen die Texte Imdahls wie Briefe aus der Vergangenheit, aus einer Epoche, die uns kürzlich noch Jetztzeit war. Wer heute von einem Hochschul-Hochsitz blickt, sieht unter sich die ästhetische Moderne, zu der man immer mehr den Kontakt verliert. Und man hört noch Imdahls prägende Worte: »Die Frage, ob es mich betrifft oder nicht betrifft, was es auch sei, diese Frage ist primär«. <sup>5</sup> Imdahls Anschauungslehre fällt in die Zeit, als es noch Dias gab und der Hörsaal ganz verdunkelt wurde, damit das projizierte Einzelwerk monumental auf der Leinwand erscheinen konnte. Aber nicht alle kunsthistorischen Institute wählten die gleichen Dias aus. Die Unterschiede sind sehr aufschlussreich. Das Credo hätte damals in den 1980er Jahren lauten können: Zeig mir deine Dias und ich sage dir, wer du bist. In Imdahls Diathek im vierten Stock des Uni-Neubaus in Bochum gab es Diarahmen, die wie unbenutzt wirkten. Dazu zählten zum Beispiel Abbildungen von Arbeiten Kasimir Malewitschs oder Yves Kleins, weil Imdahl es stets ablehnte, möglicherweise spirituellen Hirngespinnsten hinterher zu jagen.

Andere waren stark abgenutzt. Das hatte aber nur vordergründig damit zu tun, wie der Institutschef die Reproduktionen in seine Vorlesungen zu befördern pflegte: nämlich nach Möglichkeit in der Hosen- oder Sakkotasche. Diese Art des provisorischen Transports war aber nur möglich, wenn die Bilder, die die Dias zeigten, ohne allzu viel Kontext auskamen. Sie mussten selbstevident sein, wenn man sie nur lange genug ansah. Als Beat Wyss als Nachfolger Imdahls später diese Bilder in den Diaschränken vorfand, waren diese – wie Wyss bemerkte – so ausschnitthaft verklebt, dass nur das Kunstwerk übrig blieb und zu sehen war. Jeglicher Kontext um die Werke herum, die Wand, der Raum, der Hintergrund waren geschwärzt und weggetilgt. Es handelte sich meist im wahrsten Sinne des Wortes um schwarzes Isolierband, das dafür sorgte, dass das Licht des Projektors wirklich nur das Werk aufscheinen ließ. Der Schweizer Beat Wyss las die Rahmungsregie der Dias als Hinweis auf die symbolische Ordnung am Bochumer Institut. In »der Schule Max Imdahls«<sup>6</sup> manifestierte sich das In-sich-selbst-Stehen der Kunst in der Umgebungslosigkeit, mit der die Werke in den Lichtbildern auftauchten. Wenn Imdahl seine Dias für seine Vorlesungen in die Hosentasche steckte, kam er außerdem meistens mit einigen wenigen aus. Die Dias in der Hosentasche wogen für ihn schwerer als Bücher, die man an das Katheder herantragen lässt, um aus ihnen den jeweiligen Zeitgeist – Panofsky hätte noch gesagt: die Weltanschauungseinheit – zu zitieren. Imdahl kam stets leichtfüßig in den Hörsaal, weil die ganze wertvolle erkenntnistiftende ästhetische Erfahrung zwischen zwei kleinen Glasscheiben im Diarahmen eingefangen und bewahrt war. Sie blies sich erst in der Projektion im Hörsaal zur Anschauungserkenntnis auf. War das Kunstwerk erst einmal um ein Mehrfaches vergrößert und an die Wand projiziert, genügte es sich selbst. In der Dunkelheit sah man dann nicht mehr, dass auch Imdahl zuweilen ablas. Allerdings rezitierte er dann seine eigenen Textwerke, in denen es nicht eine Formulierung zu viel oder zu wenig gab. Imdahls Vorlesungen waren charismatische Aufführungen der Werke, die zur Sprache kamen. Er hatte die Gabe, die Kunst vor den Augen des Plenums zu einem existentiellen Erlebnis werden zu lassen.

Max Imdahl sprach etwas lapidar von einer »vorkünstlerischen Sinnschicht«, wenn er außerbildliche Beziehungen, die »Außenpolitik« der Werke, meinte.<sup>7</sup> Diese vorkünstlerische Schicht, um die es der Ikonografie, der Ikonologie, den heutigen *gender-*, *culture-* und all den anderen *studies* (hätte Imdahl gesagt) nur geht –, diese Diskursfixiertheit, hat mit dem eigentlichen immanenten Bildsinn nicht viel zu tun. All das Wiedererkennbare, die Narrationen, die Kodierungen, die Ideologien und Materialitäten – das Bild saugt all dies immer schon auf und überformt es ästhetisch. Mit all dem Figürlichen und Geschichtlichen hilft sich das Werk in seine eigene Existenz und Präsenz. Das Resultat ist viel mehr als die Summe seiner Voraussetzungen. Am Ende stelle sich die Frage nach der »Bildlichkeit«.<sup>8</sup> Wenn ein Bild fertig ist, »offenbart [es] sich selbst«. »[Z]um Zweck seiner Selbstoffenbarung« scheint dieser werkgestiftete Eigensinn das Material, die Farbe und die Sujets nur zu benutzen.<sup>9</sup> Das Bild nimmt alles »in Gebrauch«. Der eigentliche Bildgegenstand sei letztlich die phänomenologische, künstlerische Form selbst. Zur Begründung musste

Imdahl nur seinen Gießener Lehrer zitieren: »Das Verstehen des Kunstwerkes als Gesamtphänomen kann auf keinem dinglichen Vorwissen beruhen«, schrieb Günther Fiensch schon 1961 in *Form und Gegenstand*.<sup>10</sup> Jede »vorkünstlerische Sinnschicht« sei sekundär »gemessen« an dem »Selbstaussdruck des Bildes«, setzte Imdahl später nur noch nach. Anders sei es nicht »erschöpfend zu diskutieren«. »Die Bildlichkeit als solche und die durch sie hervorgebrachte Ordnungsevidenz [ist] eine Evidenz, die über alles mitgebrachte Wissen [...] hinausgeht.« – Im Dialog mit dem Werk, im phänomenologisch-hermeneutischen Sinnverstehen, geht es um reine »Sinnselbstbegründung«.<sup>11</sup>

Zurück in die damalige Diathek der Uni Bochum: Das Klebeband schützte so in den Vorlesungen das autonome Werk vor den eigenen und fremden Kontexten, die Imdahls Suche nach einem erkennenden Sehen gestört hätten. Solange man den Lichtprojektionen an der Wand sowohl einen Sinn von überzeitlicher Geltung als auch von permanenter Aktualität ansah, waren übrigens auch alle möglichen Dias miteinander vergleichbar. Ein Wandfresko Giottos könnte etwa parallel zu einem Bild François Morellets projiziert werden. Die Doppelprojektion ersetzte die mühseligen historischen Herleitungen. In der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen offenbarte sich die universelle Architektur des autonomen Tafelbildes. Arnold Gehlen hatte dies etwa zeitgleich »Selbstdurchklärung«<sup>12</sup> des Bildes genannt. So stellten sich etwa bei den Arenafresken völlig neue Anschauungserlebnisse ein. Ein an der gegenstandslosen Kunst geschultes formalästhetisches *sehendes Sehen* entdeckte die Bildstrukturen Giottos auf bisher unbekannte Weise. Für die Bilder in der Arenakapelle sei es die »bestimmende Frage, ob jene Kraft zur Sichtbarmachung eines an sich Unsichtbaren, die in der gegenstandslosen Kunst sich gleichsam radikalisiert, nicht auch in der gegenständlichen Kunst wirksam ist«.<sup>13</sup>

Zunächst einmal galt aber für Imdahl: Durch die neue Realistik, die sich in den Arbeiten Giottos zeigte, war ein »einfühlbarer Erlebnisraum« geschaffen.<sup>8</sup> Max Imdahls Formel vom »Eben-Hier« und »Eben-Jetzt« der Ereignisse, die sich vor den Augen des Betrachters abspielen sollen, meinte eine Konzentration auf diese wörtlich-reale, »weltliche Tatsächlichkeit«, die die Kirchenfresken präsentieren. Wie im Einzelnen der räumliche und choreografisch-szenische »Aktualitätsausdruck« ausfällt, ist dabei relativ. Das Dargestellte konnte so, könnte aber auch anders ins Bild gesetzt worden sein. Es gibt immer einen narrativen Spielraum von Lösungen. Imdahl sagte dazu, das Szenische sei einerseits also »auf Kontingenz hin offen«.<sup>14</sup>

Was sich aber als Bildhandlung abspielt, ist andererseits im Bibeltext vorab schon vorfestgelegt. Giottos christologische und mariologische Episoden sind insofern von Anfang an vollkommen unbeliebig und in ihrem Verlauf unzufällig. Die Ereignisse selbst haben »providentiellen Rang«<sup>15</sup> – sie sind heilsgeschichtlich unveränderbar und folgen der Vorsehung eines Schöpfers. Genau diese Determiniertheit des irdischen Geschehens durch einen göttlichen Heilsplan können die Bilder nun auch, so Imdahls Basisthese, zweifelsfrei bildlogisch und vollkommen eigengesetzlich deutlich machen. Es müsste Giotto nur gelungen sein, der zeitraubend sich hinziehenden Linearität der Heiligen Schrift die unmittelbare Evidenzerfahrung durch

ein eminentes Bild gegenüberzustellen. Im gemalten Fresko müsste sich der eigentlich undarstellbare Masterplan Gottes, der sich durch die Heilige Schrift zieht, auf den Punkt bringen lassen. Auf diese Weise wäre auch die medienspezifische (Überbietungs-) Leistung des Bildes bewiesen. Bilder transzendieren alle Text- und Ereignisreferenzen. Wenn sich die Teleologie göttlicher Fügung nur blitzartig als Notwendigkeitszusammenhang im Bild zeigen könnte, hätten die gemalten Bildwerke eine einzigartige Eigenschaft: In ihnen könnte sich ein vorentschiedener Weltenlauf in jeweils einem Bild simultan zur »Sichtbarkeitsoffenbarung«<sup>16</sup> verdichten. Dazu müssten die Betrachtenden nur ›hinter‹ die figurative Bildwelt auf das zugrunde liegende Bildfeld schauen.

Für Imdahl war die Sache klar: Solange die christlichen Ikonen ihr Selbstsein noch mit der kopräsenten Anwesenheit des Verbildlichten teilen mussten, konnte es keine klare Identität von Bildlichkeit geben. Erst Giottos gemalte Rahmen schlossen das Animistische endgültig aus. Das Bild konnte sein autonomes Eigenleben beginnen. Daher hat Imdahl sich zeitlebens immer wieder für Giotto interessiert, weil er in dessen Bildern die Geburtsszenen der »Identität« von Bildlichkeit sah. In Imdahls Denkansatz musste also für die Ereignisbilder Giottos eine Verbindung geschaffen werden zwischen zwei Sphären: der relativen Wahrscheinlichkeit von Naturnachahmung und der relativen szenischen Plausibilität einerseits und der »absoluten« und »invariablen Notwendigkeit«<sup>17</sup> des christlichen Heilsplans andererseits.

Die Modernität und Innovativität des Imdahl'schen Ansatzes lag dabei darin, die Wandmalereien Giottos nicht nur ikonographisch zu entziffern, sondern zugleich auch gegenstandsindifferent, *sehend* zu sehen. Imdahl verschwieg die großen Giotto-Analysen von Hans Jantzen, Theodor Hetzer, Friedrich Rintelen oder auch Max Dvorák nicht. Gerade sie hatten ihn buchstäblich mit der Nase auf die zunächst einmal »von metaphysischen Beziehungen unabhängige künstlerische Gesetzmäßigkeit«<sup>18</sup> gestoßen. Ein in der Bildkomposition angelegtes strenges »Feldliniensystem«<sup>19</sup> auf der Bildoberfläche auszumachen, war keine Kunst mehr, nachdem schon auf die auffällige formalästhetische Eigengesetzlichkeit der Werke Giottos hingewiesen worden war. Letztere wird sichtbar, wenn man szenische und perspektivische Bezeichnungswerte zugleich als Bildwerte einer idealisierten »planimetrischen Bildordnung«<sup>20</sup> mitsieht. Aber Imdahls ›Ahnen‹ konnten mit den formalen Sichtbarkeitswerten noch keine erkenntnisstiftende Bildleistung verbinden.

So »stimmen« Theodor Hetzers »Messungen« zwar, aber »was kann es letztlich besagen«, dass etwa die Position einer Figur »ein Fünftel und nicht etwa ein Sechstel oder ein Viertel der Bildbreite absteckt?«, hatte Imdahl polemisch gefragt.<sup>21</sup> Die Netzzeichnungen Hetzers waren Imdahl noch zu schematisch. Angeleierte Rasterfahndungen nach Goldenen Schnitten und nach harmonischen Maßen brachten im Allgemeinen wenig. Außerdem waren sie viel zu rechtwinklig gedacht. Mit ihrer Hilfe ließen sich keine Bilddynamiken erkennen. Erst die flächigen Abstraktionen des Bochumers konnten im Fall Giottos Inhalt und Form so miteinander verknüpfen, dass alles einen höheren Sinn ergab. Das *sehende Sehen* sieht, wie die Syntax der Bilder unmittelbar als Moment szenischer Spannungssteigerung fungiert. Löste

man aber das »Feldliniensystem« wieder von seiner gegenständlich-figürlichen Aussage ab, würde es wertlos – Millimeterpapier-Formalismus.

Imdahl fertigte zum Beispiel – so wie früher, als er noch selbst malender Künstler gewesen war – zu Giotto's *Erweckung des Lazarus* (um 1305) ein gleichsam gegenstandsloses Bild an. Seine Flächenanalyse wird dabei selbst zu einem konkretistischen Bild. Schlägt man sein berühmtes Giotto-Buch auf, stehen sich die Reproduktion des Giotto-Freskos auf der linken Seitenhälfte und die Abbildung der Abstraktionswerte auf der rechten als gleichwertige Sehangebote gegenüber (Abb. 1, 2). Als gegenstandsloses Bild mutet der ›Imdahl‹ neben der Giotto-Abbildung beinahe wie ein Werk Morellets an (Abb. 3). Man könnte fast sagen, Imdahl habe einen Giotto in ein erkenntnisgenerierendes Bild der Konkreten Kunst umgewandelt. Solch ein monumentaler Morellet hing zudem in Imdahls ›Arbeitszimmer‹: Er befand sich in der Kunstsammlung der Ruhr-Universität (Abb. 4). Imdahl war gleichzeitig der Leiter der Sammlung und hatte dieses Bild 1975 eigens angekauft. Der Zukauf Konkreter Kunst fand gleichzeitig mit der intensiven Auseinandersetzung mit Giotto statt. Man lief unweigerlich auf das Riesenformat des Morellet zu, wenn man durch das universitätseigene Museum ging.

So ist auch Giotto's Bild der *Gefangennahme* (um 1305) »ein dem sehenden Sehen evidentestes syntaktisches Gefüge«. <sup>22</sup> Imdahl markierte einen imaginären Schrägwert, der »die Bedingung einer semantischen Komplexität« bereithält (Abb. 5, 6). »Durch eben jene Schräge« ist »das Blickgefälle von Jesus auf Judas herab aufgenommen und zu einem bildbeherrschenden Ausdruck erhoben«. »Die Schräge ist eine der wichtigsten szenischen Sinn ergebenden Erfindungen [...], denn in ihr sind offensichtliche Daten der Unterlegenheit und der Überlegenheit Jesu wechselseitig ineinander transformiert [...]«. Szenisch muss Jesus im Akt der Gefangennahme der im irdischen Geschehen Unterlegene, der hilflos Gefangengenommene sein. Aber so wie er im Bildganzen verankert wird, ist Gottes Sohn zugleich als der zeitlos Überlegene erfahrbar. Denn die imaginär anwesende Schräge macht die Bildhandlung alternativlos: Sie wird zum Teil der Vorsehung.

»[D]abei gewinnt der aktuelle, als ein erlebbares Eben-Jetzt [des Geschehens] gegenwärtige Augenblick selbst ikonische Notwendigkeit und auch Dauer wiederum durch die Schräge, indem diese als formaler Kompositionswert die Position [...] der Figuren invariabel aufeinander bezieht. Alles ist notwendig und sinnvoll so, wie es ist, es sei denn alles wäre anders«. <sup>23</sup> »Der ikonischen Betrachtungsweise oder eben der Ikonik wird das Bild zugänglich als ein Phänomen, in welchem gegenständliches, wiedererkennendes Sehen und formales, *sehendes Sehen* sich ineinander vermitteln zur Anschauung einer höheren, die praktische Seherfahrung sowohl einschließenden als auch prinzipiell überbietenden Ordnung und Sinntotalität«. <sup>24</sup>

Dabei stellt sich die zugrunde liegende planimetrische Bildordnung als die einzige Systematik heraus, die völlig invariabel ist. Sie bezieht ihre ›absolute‹ Unverrückbarkeit dadurch, mit Rücksicht auf das gegebene Bildformat angelegt zu sein. Es ist eigentlich ganz einfach: Die Ausdruckswerte der szenischen Handlung und der räumlichen Anordnung sind – rein flächig gesehen – »in Bindung an eine

höhere Ordnung«<sup>25</sup> geschaffen. Nur insofern kann im Bild nichts mehr verrückt oder destabilisiert werden. Die formalästhetische Strenge diszipliniert die szenische Bildhandlung und dichtet sie gegen willkürliche Veränderungen ab. Was immer im Bild »Eben-Hier« und »Eben-Jetzt« auf der Ebene der Narration passiert, wird auf diese Weise »verabsolutiert [...] zu einem So-und-nicht-Anders als einem schlechthin Unabänderlichen«.<sup>26</sup> Wenn die »planimetrische Bildordnung« ein ästhetisches »Ganzheitssystem«<sup>27</sup> ergibt, ist auch das darin verbildlichte Geschehen als endgültig aufzufassen. Es wird unverrückbar und »endgültig verortet«, weil die gegenständlichen Ausdruckswerte diese formale »absolute, in sich selbst und auf sich selbst bezügliche Notwendigkeit« bedingen wie auch aus ihr resultieren.<sup>28</sup>

Die Kirchgänger werden zu Augenzeugen der Bildmechanismen. Denn »die invariable Ganzheitsstruktur der planimetrischen Komposition [ist] ein System höherer Ordnung und als dieses Ausdruck einer absoluten, nichtkontingenten Notwendigkeit, welche das Gebaren der je einzelnen Figur sowohl bedingt als auch übergreift«.<sup>29</sup> Dem rein *wiedererkennenden Sehen* des bildlich erzählten Ereignisses bleibt dieser »Ausdruck von Providenz«, von göttlicher Vorsehung, »grundsätzlich verschlossen«.<sup>30</sup>

Imdahl schnitzte an seiner Mimesis der Bilder so lange, bis seine Texte selbst un-nachahmlich wurden. So schuf er Textwerke, die in ihren Annäherungen die gleiche Einmaligkeit erreichen, wie das, was sie einholen wollten. Sie machen es den Lesern bis heute schwer, ›vollendetere‹ Passagen für das intensive Erleben der Werke zu finden. Max Imdahls Sprache will das Endgültige auch endgültig formulieren. Die Verbalisierung dessen, was ästhetisch zu erfahren war, ist deshalb so akribisch und kunstvoll gestrickt, weil sie sich der Komplexität des Werks durch die Akrobatik ihrer Beschreibung anschmiegen wollte. Imdahl war überzeugt davon, dass die ›Sehangebote‹ ein ikonisches Sehen »ja erzwing[en]«.<sup>31</sup> Die Ikonik ist aber bei Imdahl nicht das Küchenmädchen der Bilder. Und sie serviert keinen devoten Kommentar. Stattdessen bestätigen und erlösen sich die Bilder und die Methodik gegenseitig. Imdahl hatte seine Ergebnisse nie relativiert oder korrigiert – auch nicht im Detail. Er bezweifelte sogar, ob »[...] überhaupt über sie zu diskutieren« sei.<sup>32</sup> Die Giotto-Bilder bestätigen die Methode, wie umgekehrt die Methode das So-Sein des Bildes einsieht und quittiert. In den Giotto-Fresken besteht eine gegenseitige Geltungsfundierung zwischen Bildwelt und Bildfeld. Beides steigere sich zu einer höheren Einheit. Es besteht aber auch eine ebensolche Geltungsfundierung zwischen der Theorie und den Bildern selbst. Auch sie steigern gegenseitig ihren Wert. Der Absolutheit des Bildes entspricht die Absolutheit der ikonischen Evidenzerfahrung – »es sei denn, alles wäre anders«.<sup>33</sup> Während die Vorstellung vom »offenen Kunstwerk« Konkretisierungsspielräume verspricht, ist für Imdahl das Versprechen des Bildes und der es aufschließenden Methode ein und dasselbe: Das Bild sieht bis ins Detail seine kommende Deutung voraus und Max Imdahls Anschauungsvollzug ist die Erfüllung einer implizierten Bildverheißung. Kunstwerk und ikonisches Sinn-erleben sind wie füreinander geschaffen. Weil genau dies in den Schriften Imdahls immer wieder zum Ausdruck kommt, bleiben sie anhaltend faszinierend.



Auch wenn Freunde ihn zur Langsamkeit in der Überwindung der geschichtlichen Distanz mahnten – es sah für Imdahl wohl so aus, als kämen die Bildwerke der Kunstgeschichte ungebremst auf ihn zu. Es bedurfte keiner vermittelnden Reflexion auf historische Horizonte und Zeitenabstände, wie sie etwa Hans Robert Jauß zu dieser Zeit in Rechnung stellte. Die Fähigkeit des autonomen Kunstwerks, »über die Situation und Welt seiner Entstehung hinaus zu sprechen«,<sup>34</sup> bedurfte für Imdahl nicht der langen Arbeit der Horizontverschmelzung. Durch die gemalten Rahmen, die etwa Giotto seinen Wandbildern mitgegeben hatte, waren diese selber »absolut«. Man begegnet ihnen in der »Sphäre des Übergeschichtlichen«.<sup>8</sup> Auch wenn es den Laboranten einer Historisierung des Blicks nicht passen mochte, man musste nicht mit dem Hintergrundwissen von mittelalterlichen Frömmigkeitspraktiken in einer kalten Kirche auf nachgebetete Erleuchtung warten. Mit »abgedörrten Bildungskonserven«<sup>35</sup> im Rucksack kam man nicht auf den Höhepunkt der Bildanschauung. Auf Imdahls Niveau kümmerte man sich nicht um fleißige Rekonstruktionen längst vergangener Rezepte. Auch wer die invariable Ganzheitsstruktur der Bilder nicht bewusst wahrnehme, könne sich doch ihrer Wirkung nicht entziehen, davon war Imdahl überzeugt.

Für Imdahl ergab sich nun aber ein kleines Dilemma. Es bestand darin, dass sich mit der »absoluten Notwendigkeitsstruktur«, auf die er bei Giotto gestoßen war, vor allem auch das Kunstbild selbst absolut gesetzt hatte. Max Dvorák hatte diese Unabhängigkeit und semantische Autonomie schon vorher bemerkt. Er hatte eine »unabhängige künstlerische Gesetzmäßigkeit« diagnostiziert.<sup>36</sup> Und er musste sich im Nachhinein dafür von Imdahl schulmeistern lassen. Denn die künstlerische Konzeption in den Bildern Giottos sei dennoch »nicht frei von metaphysischen Beziehungen«.<sup>37</sup> Man hatte also zwar einerseits das selbstevidente, eigengesetzliche und offenbar unverrückbare Flächensystem in der Anschauung direkt vor sich. Allerdings musste es andererseits unter allen Umständen semantisch vereinnahmt und fruchtbar gemacht werden. Das Bildsystem musste referieren. Anderenfalls drohte den heilsgeschichtlichen Bildquellen ein unschöner Konflikt. Imdahl selbst gab zu bedenken, dass es sich hierbei möglicherweise um eine unvorteilhafte »Rationalisierung des Ästhetischen«<sup>38</sup> handeln könnte. Was die Ikonik als Maximierung der religiösen Botschaft durch Maximierung der ästhetischen Information ansah, wäre unter Umständen ein sehr ungläubiges Glauben.

Die Erlösungsformel lautete also: Ästhetische Evidenz und metaphysische Providenz seien identisch. Die ästhetische Determiniertheit sorgt für die Lesbarkeit und Glaubwürdigkeit der außerästhetischen göttlichen Planerfüllung. Die Heilsgeschichte sollte ästhetisch »offenbart« und in einem »invariablen Sinnnganzen« zugleich erfüllt sein.<sup>39</sup> Damit der »Selbstwert des Schönen« keinen Selbstzweck bilden konnte, musste der Bochumer ihn endgültig und ursprungshaft an die christliche »Wirklichkeit« zurückgebunden denken. Daher gab Imdahl zu verstehen, ob nicht die »Idee der Schönheit als eine Idee von Notwendigkeit [...] ursächlich begründet ist, gerade auch in der Sichtbarkeitsoffenbarung heilsgeschichtlicher Providenz«.<sup>40</sup> Das Bild könnte also zur Ausbildung seiner immanenten »Notwendig-

keitsstruktur«<sup>8</sup> gezwungen worden sein, weil es die Aufgabe bekam, so etwas wie »Vorsehung« kommunizieren zu müssen. »Moderne« Schönheit werde gestiftet durch eine transzendente Gewolltheit. Die Metaphysik selbst offenbare dem Menschen die »Schönheit«.<sup>41</sup>

Der Vorsehungsglaube selbst lasse hier erst das autonom-ästhetische Tableau entstehen. Imdahls Bilddenken liegt zeitlich vor der Dekonstruktion. Andernfalls hätte er genauso gut umgekehrt formulieren können: Was göttliche Vorsehung ist, wird erst durch die Absolutheit der ästhetischen Zeichen gestiftet. Bei Jacques Derrida hatte es geheißen: »Gott selbst entspringt im Buch.«<sup>41</sup> Aber Imdahl war immer noch Katholik und daher formulierte er eben anders: »Zwar geht es Giotto nicht um das komponierte Bild wie um eine Garantie apriorischen Schönseins, vielmehr sucht er eine Vermittlung von providentieller Ereignisnotwendigkeit und sinnfälliger, un-mittelbar erlebnishafter Ereigniserfahrung«.<sup>43</sup> Das komponierte Bild sei eine Konsequenz dieses Anspruchs, »wie immer es, alsdann, als ein Selbstwert des Schönen entdeckt werden kann«.<sup>44</sup>

Imdahl unterstellt hier eine Vorgängigkeit des Referenziellen gegenüber einer Nachträglichkeit des Autonomen. Diese ist aber bildintern nicht unbedingt begründbar. Erst die Sichtbarkeitsoffenbarung einer göttlichen Notwendigkeit erzeuge gleichsam im Nachhinein die Vorstellung von einer inneren Selbstgesetzlichkeit des Bildes. Die Formel lässt sich aber eben genauso gut auch umkehren. Imdahl hatte zeitlebens zumindest versucht, den spaltenden inneren Widerspruch zwischen religiöser und ästhetischer Bildwahrnehmung abzuwehren. Er wollte seine Bilder nicht durch zwei Brillen sehen. Denn: »Indem Giotto jenen in einer Glaubensgewissheit vorgewussten Providenzcharakter heilsgeschichtlicher Ereignisse in eine Form sinnlicher Anschauung und Erfahrungsevidenz übersetzte, enthüllte er die [...] hinter allen Zufälligkeiten [...] waltenden Kräfte« und Ursächlichkeiten.<sup>45</sup>

Imdahls Idee einer Äquivalenz von der »Vollendetheit der Bildform« und der »Erfülltheit der Szene« stammt im Grunde schon aus den Analysen zur karolingischen Buchmalerei, die er in den Jahren 1955 und 1966 geschrieben hatte.<sup>46</sup> Dort heißt das invariable Bildgerüst noch fast harmlos »szenische Integrationsstruktur«.<sup>47</sup> Auch hier waren die Bildwerke schon eindeutig »anschauliches Konkretum für Transzendenz«.<sup>48</sup> Zum damaligen Zeitpunkt war der brillante Max Imdahl bereits in die Forschungsgruppe *Poetik und Hermeneutik* aufgenommen worden. Den engeren Zirkel der Gruppe bildeten ursprünglich so bekannte Geistesgrößen der BRD wie der Philosoph Hans Blumenberg, der Historiker Reinhart Koselleck und die Literaturwissenschaftler Wolfgang Iser und Hans Robert Jauß. In dem elitären und strengen Methodenclub blieb Imdahl lange Zeit der einzige Kunsthistoriker, den die westdeutsche Nachkriegs-Philosophie, -Hermeneutik und -Rezeptionsästhetik überhaupt für diskutabel hielt. In den frühen Bänden von *Poetik und Hermeneutik* lässt sich die Rolle des Ikonikers nachschlagen. In der Herrentruppe herrschte noch disziplinäre Aufgabenteilung wie in einem Regierungskabinett. Imdahl war dort so etwas wie der Entwicklungshilfeminister für Randzonen der hermeneutischen Galaxis – und die meisten anderen Kunsthistoriker außer dem Bochumer galten

dort methodisch betrachtet wohl als hinterwäldlerische Eingeborene, die häufig noch reine Stilgeschichte und Ikonographie betrieben – was diese ihrerseits wiederum nicht daran hinderte, in Imdahl einen kennerschaftlich Primitiven zu sehen, der besonders durch seine quellenkundliche Abstinenz und Lektüresistenz auffiel. Während der legendären *Poetik und Hermeneutik*-Tagungen schätzte man Imdahls innovatives *erkennendes Sehen* sehr. Einer seiner Vorträge trug zum Beispiel den Titel »Bildbegriff und Epochenbewusstsein«.49 Imdahl führte hier brillant vor, wie man von der Anschauungserfahrung ausgehend an Einzelwerken einen geschichtlichen Bewusstseinswandel ganz konkret miterleben kann.

Insider der Imdahl'schen Methodenpraxis treffen sich bis heute noch gerne in Bochum in der *Situation Kunst* – einem Imdahl gewidmeten Museum für Werke des Modernismus. Dort sind heute noch die Masterpieces im Original zu finden, an denen die Imdahl-Schüler die Modellanalysen so lange trainiert hatten, bis die Übertragung der Sehoperationen auf eigene Beispiele glückte.

Hinter jedem ikonischen Sehen steckt letztendlich ein eigenständig denkendes Auslegen. Am Ende geht es um Deutung. Der Erfinder der Ikonik selbst hatte vordergründig zwar immer so getan, als wären Sehen und Verstehen ›in nuce‹ das Gleiche. »Anschauungsevidenz« hatte er das immer wieder genannt. Man muss seine Texte aber genauer lesen, um die neuralgischen Punkte zu verstehen, wenn aus Werkerfahrung Welterkenntnis wird. Am besten kommt man dem in Imdahls eigenen Seh-Experimenten auf die Spur. Der Bochumer Institutsleiter hatte mehrfach mit Arbeitern im Bayerwerk Leverkusen moderne Kunst diskutiert. Die Protokolle dieser Sitzungen belegen, dass jede Verbalisierung des zu Sehenden früher oder später einen *Turnaround* zur Interpretation braucht. Imdahl fasste zum Beispiel die Beiträge der freiwilligen Teilnehmer in den Seminaren immer wieder zusammen. Für eine ›klassische‹ Mondrian-Lektion klang das dann so: »Vollkommen richtig! Das ist vollkommen richtig, was Sie da sagen! Wir verhalten uns senkrecht, während der Boden, auf dem wir uns befinden, waagrecht ist. Sie finden immer wieder den Kontrast von senkrecht und waagrecht. Im Grunde genommen ist dies das Koordinatensystem unserer eigenen Existenz und der Welt«.50 Von einem »Koordinatensystem unserer eigenen Existenz« hatte natürlich kein Teilnehmer gesprochen, sondern nur vom aufrechten Gang. Aber über die soufflierende Rede ihres Lehrers kamen die Laien-Probanden im Chemiewerk an den Bedeutungskern heran. Imdahl synthetisierte in der Industrieanlage in Leverkusen ›Sinn‹, so wie er es immer getan hatte. Das Angeschautete musste erst noch ausgewertet werden, sonst bliebe es Formalismus. Dieses Destillieren von ›Bedeutung‹ erklärt Imdahl so: »Und wir reden über Sachen, die mit dem Sehen zu tun haben und mit dem Verstehen von Sehen zu tun haben«.51 Früher hätte man dieses verstehende Sehen mit Schleiermacher »divinatorisch« genannt. Max Imdahls phänomenologisch-hermeneutisches, erkennendes Sehen blieb auch dann noch ein inhaltliches Sehen, wenn es »gegenstandsindifferent« sah. Die Ikonik wertet die Sehdaten eines *sehenden Sehens* sofort in Weltdeutung und Wirklichkeitsverständnis aus.

Und Imdahls Denkweise kreiste eigentlich immer um eine Apologie der Konkreten Kunst. Er experimentierte mit Begriffen wie »optisches Korrelat« oder »Ausdrucksäquivalenz«,<sup>52</sup> um gegenstandslosen Bildern ihren Wirklichkeitsbezug zu erhalten. Die ungegenständliche Malerei sollte zwar konkret sein. Aber deshalb sollte sie dennoch »nicht notwendig auf jeden semantischen Bezug auf eine außerhalb ihrer Seins- und Bedeutungsidentität liegende Wirklichkeit [verzichten]«. <sup>53</sup> In der Konkreten Kunst ist ein »optische[s] Korrelat einer an sich unsichtbaren Wirklichkeit«<sup>54</sup> zu erkennen. Der Titel eines seiner wichtigsten Bücher lautet deshalb auch *Bildautonomie und Wirklichkeit*.<sup>55</sup> Dieser Veröffentlichung liest man ab, wie mühsam es ist, die Tautologien auszutricksen, die sich die Malerei seit Malewitsch oder Alexander Rodtschenko eingehandelt hatte. Bei dem Suprematisten zum Beispiel versagte die Ikonik an der visuellen Unterkomplexität der Bildphänomene und der vergeistigten Kopflastigkeit des Künstlerkommentars. Um aber etwa einen Robert Delaunay, einen Josef Albers oder einen Günter Fruhtrunk zu verstehen, übertrug Imdahl das semiotische Prinzip, das er in den Tableaus Giottos entdeckt hatte, auf die moderne Kunst zurück: Die Werke wurden zu »Ausdrucksäquivalenzen für [...]« und zu »stellvertretenden Repräsentationsformen von [...]«.<sup>56</sup>

Das Radar der Ikonik reichte zwar durch die ganze Kunstgeschichte bis in die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts. Aber vor den ›postmodernen‹ Reinszenierungen der Moderne machte es Halt. Dass die Kunst ausschließlich über ihren eigenen Status verhandeln sollte, war der Ikonik zu wenig. Mit Chamäleons wie Sigmar Polke, Gerhard Richter, Martin Kippenberger oder John Armleder betraten nun Verdachtsfälle einer Degeneration und Formschwäche der Moderne die Bühne. Die Formen kommunizierten nicht mehr aus sich selbst heraus. Sie sinnierten im Meta-Modus nur noch über sich selbst. Ironie, Wiederaneignungen, Zitate, das Geflecht aus Paratexten und Diskursen lagen nun unter der Oberfläche der Werke. Imdahls Ikonik konnte sie nicht sehen und war auch nicht bereit, nach ihnen zu suchen. Als Max Imdahl verstarb, schwärmten seine Schüler aus. Viele gingen in die Kunstvermittlung, einige wurden bekannte Museumsdirektoren, wenige andere Professoren, die die Anschlüsse der Ikonik etwa an Wolfgang Kemp, Felix Thürlemann, Daniel Arasse, Louis Marin und Georges Didi-Hubermann herstellen. Dabei geht es vor allem auch darum, das *erkennende Sehen* Imdahls weiter an rezeptionsästhetische und narratologische Theoriebildungen ebenso anzubinden wie an Positionen, die über das Einzelwerk hinaus nach übergeordneten Bildsystemen fragen. Interessant wird es auch, wenn man das *sehende Sehen* der Ikonik etwa mit Hilfe von Theorien zum Detail zu einem noch genaueren und prozessualen Sehen der »Phänomenologie der Phänomene«<sup>57</sup> ausbaut. Dabei soll sich das *erkennende Sehen* darauf richten, wie genau die Erscheinungen im Bild eigenlogisch ausgeprägt sind und was in ihnen über das *wiedererkennende Sehen* hinaus zum Ausdruck kommt.

Methodologisch betrachtet stieß die Ikonik selbst schließlich mit der Bildinnovation der *Nonrelational Art* ab den 1960er Jahren auf ein vorläufiges Ende ihrer analytischen Reichweite. Bisher waren die Umrissformen innerhalb eines Bildes gemalt – nur »illusionär gegenwärtig« und malerisch begrenzt.<sup>58</sup> Das Bild selbst blieb

stets ein Rechteck. Nun aber entstand mit der *Nonrelational Art* der äußere Umriss des Bildes mehr oder weniger aus der unregelmäßigen Gestalt der Innenform selbst: Als *Shaped Canvas* bezeichnete man diese verselbstständigten Sonderformen der Bilderei. Für die Ikonik wurden die Bilder durch diese Vorgänge am Ende irrational – »eccentric«!<sup>59</sup> Sie hatten ihre viel zitierte »Notwendigkeitsstruktur« verloren. Imdahl hatte dieses Irrational-Werden des Tafelbildes, solange er noch konnte, an dem New Yorker Frank Stella verfolgt. Er hatte dessen Werkentwicklung zunächst euphorisch und dann zunehmend irritiert wahrgenommen. Vor seinem zu frühen Tod 1988 war die Tendenz für den Bochumer schon deutlich absehbar. Alles lief dabei auf eine »vollends irrationale Formkombinatorik«<sup>60</sup> hinaus. Und es ist so, als ob Imdahl doch noch ein letztes Mal auf Erwin Panofsky habe zurückkommen wollen. In diesem Irrational-Werden des Tafelbildes sah er – in Umkehrung zur Erfindung der Zentralperspektive wie bei Panofsky beschrieben – die »symbolische Form«, »Welt auch als ein nicht zu Bewältigendes zur anschaulichen Erfahrung zu bringen«.<sup>61</sup> Innerhalb der *Relational Art* aber liefert die Ikonik bis heute äußerst überzeugende Bildanalysen. Max Imdahls unverzichtbare Texte sind und bleiben gleichsam eine große ›Schule des Sehens‹. Sie erschließen immer von neuem das erkenntnistiftende Potential der autonomen Kunstwerke, sei es, dass es um ein Stilleben von Jean Siméon Chardin, eine Aktdarstellung von Pablo Picasso oder um eine Arbeit von Barnett Newman geht.

Der große Morellet, der bis heute in der Sammlung Ruhruniversität hängt, ließ sich übrigens auch noch auflösen, wenn man am Schreibtisch das Liniensystem mit dem Lineal nur lange genug erforschte (Abb. 7). Aber das so ermittelte Ergebnis lässt sich dem Originalwerk eigentlich nicht ansehen (Abb. 4, 6). Daher hatte sich hier, für Imdahl ganz evident, »im Lichte des Einfachen, Simplen, die Ungewissheit zur Gewissheit«<sup>62</sup> unwiderrufflich ins Werk gesetzt.

- 1 Max Imdahl, »Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur« [1979], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III. *Reflexion – Theorie – Methode*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996, S. 424–463, hier S. 432. 1996 widmete sich die französische Zeitschrift *Pratiques. Réflexions sur l'art*, Nr. 1, 1996 Max Imdahl mit einem einführnden Aufsatz von Thomas Jansen: »Le regard provoqué. Observations sur l'oeuvre scientifique de Max Imdahl« sowie Originaltexten von Imdahl selbst zu Josef Albers, Gotthard Graubner, François Morellet, Norbert Kricke, Jan J. Schoonhoven und Richard Serra, übersetzt von Isabelle Ewig. Umfassender zum hier vorgelegten Text: Jürgen Stöhr, *Auch Theorien haben ihre Schicksale. Max Imdahl – Paul de Man – Beat Wyss. Eine Einfühlung in die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne*, Bielefeld: Transcript, 2010.
- 2 Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik* [1980], München: Fink, 1988, S. 89. Dort auch zur Kunsttheorie Konrad Fiedlers.
- 3 Ibid.
- 4 Ibid.
- 5 Max Imdahl, TV-Aufzeichnung des WDR, in: Christoph Böll (Regie), *Sehenden Auges – Hommage an Max Imdahl*, 2010.
- 6 Beat Wyss, »Ikonographie des Unsichtbaren«, in: Jürgen Stöhr (Hg.), *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln: DuMont, 1996, S. 360–380, hier S. 361.

- 7 Max Imdahl, »Kreide und Seide«, in: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*. (= *Poetik und Hermeneutik*, Bd. X), München: Fink, 1983, S. 359–363, hier S. 361.
- 8 Begriffe und Formulierungen, die von Imdahl immer wieder verwendet wurden und seine Schriften regelrecht durchziehen, werden hier und im Folgenden nicht mit Nachweisen versehen.
- 9 Imdahl, »Kreide und Seide«, op. cit., S. 361.
- 10 Günther Fiensch, *Form und Gegenstand. Studien zur niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts*, Köln: Böhlau Verlag, 1961.
- 11 Ibid.
- 12 Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt a. M.: Klostermann, 1986, S. 124.
- 13 Max Imdahl, »Kontingenz – Komposition – Providenz. Zur Anschauung eines Bildes von Giotto« [1980], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 465–500, hier S. 490.
- 14 Imdahl, »Kontingenz – Komposition – Providenz«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 492, S. 472 und S. 475.
- 15 Ibid., S. 465.
- 16 Ibid., S. 488.
- 17 Ibid., S. 481.
- 18 Ibid., S. 488.
- 19 Der Begriff »Feldliniensystem« stammt von Theodor Hetzer, vgl. Theodor Hetzer, »Giotto – seine Stellung in der Europäischen Kunst« [1941], in: Gertrude Berthold (Hg.), *Schriften Theodor Hetzers*, Bd. I.: *Giotto – Grundlegung der neuzeitlichen Kunst*, Stuttgart: Verlag Urachhaus, 1981, S. 31–204.
- 20 Auch diese Formulierung stammt aus Theodor Hetzers Aufsatz, »Giotto – seine Stellung in der Europäischen Kunst«, *ibid.*
- 21 Max Imdahl, »Rembrandts ›Nachtwache‹. Überlegungen zur ursprünglichen Bildgestalt« [1966], in: *Gesammelte Schriften. Zur Kunst der Tradition*, Bd. II, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996, S. 397–430, hier S. 411.
- 22 Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, op. cit., S. 93.
- 23 Ibid., S. 93ff.
- 24 Ibid., S. 92f.
- 25 Imdahl, »Kontingenz – Komposition – Providenz«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 481.
- 26 Ibid., S. 481f.
- 27 Ibid., S. 486.
- 28 Ibid.
- 29 Ibid., S. 479.
- 30 Ibid.
- 31 Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, op. cit., S. 93.
- 32 Max Imdahl, »Hans Holbeins Darmstädter Madonna – Andachtsbild und Ereignisbild«, in: ders. (Hg.), *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?*, Köln: DuMont 1986, S. 9–40, hier S. 38.
- 33 Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, op. cit., S. 93.
- 34 Hans Robert Jauß, *Wege des Verstehens*, München: Fink: 1994, S. 357.
- 35 Beat Wyss, *Trauer der Vollendung: Von der Ästhetik des deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne*, München: Matthes u. Seitz, 1985, S. 195.

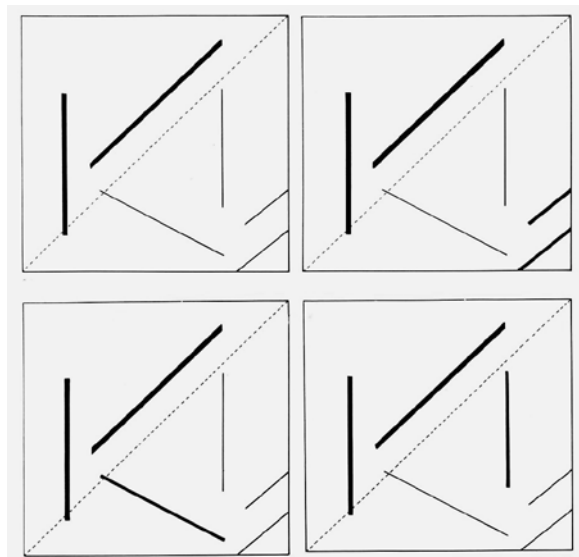
- 36 Ibid., S. 28.
- 37 Imdahl, »Kontingenz – Komposition – Providenz«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 488.
- 38 Max Imdahl, »Modi im Verhältnis zwischen ästhetischer und semantischer Information« [1968], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 274–281, hier S. 281.
- 39 Imdahl, »Kontingenz – Komposition – Providenz«, in: *Gesammelte Schriften*, Band III, op. cit., S. 493.
- 40 Ibid., S. 489.
- 41 Imdahl, »Kontingenz – Komposition – Providenz«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 489.
- 42 Jaques Derrida, »Edmond Jabès und die Frage nach dem Buch« [1964], in: idem, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972, S. 102–120, hier S. 117.
- 43 Imdahl, »Kontingenz – Komposition – Providenz«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 489.
- 44 Ibid.
- 45 Ibid., S. 488.
- 46 Imdahl, »Rembrandts ›Nachtwache‹. Überlegungen zur ursprünglichen Bildgestalt«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, op. cit., hier S. 412.
- 47 Max Imdahl, »Über einige narrative Strukturen in den Arenafresken Giotto«, in: Reinhart Koselleck, Wolf-Dieter Stempel (Hg.), *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, (= *Poetik und Hermeneutik*, Bd. V), München: Fink, 1973, S. 155–174, hier S. 165.
- 48 Max Imdahl, »Die Miniaturen des karolingischen Malers Luithard« [1955], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, op. cit., S. 33–66, hier S. 66.
- 49 Max Imdahl, »Bildbegriff und Epochenbewusstsein«, in: Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck (Hg.), *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, *Poetik und Hermeneutik*, Bd. XII, München: Fink, 1987, S. 221–242.
- 50 Max Imdahl, *Arbeiter diskutieren moderne Kunst. Seminare im Bayerwerk Leverkusen*, Berlin: Rembrandt Verlag, 1982, S. 53.
- 51 Ibid., 148.
- 52 Imdahl, »Kontingenz – Komposition – Providenz«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 469.
- 53 Max Imdahl, *Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mittenwald: Mäander Kunstverlag, 1981, S. 70f.
- 54 Imdahl, »Kontingenz – Komposition – Providenz«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III., op. cit., S. 490.
- 55 Imdahl, *Bildautonomie und Wirklichkeit*, op. cit.
- 56 Max Imdahl, »Ikonik – Bilder und ihre Anschauung«, in: Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München: Fink, 1994, S. 300–324, hier S. 318.
- 57 Michael Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart: Verlag Urachhaus Johannes M. Mayer, 1990, S. 28.
- 58 Imdahl, »Arpoador II« [1979], in: Kunisch (Hg.), *Erläuterungen zur Modernen Kunst. 60 Texte von Max Imdahl, seinen Freunden und Schülern*, Bochum: Kunstsammlungen der Ruhruniversität Bochum, 1990, S. 261–266, hier S. 263.
- 59 Max Imdahl, »Sanbornville II (Frank Stella)« [1970], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, op. cit., S. 194–227, hier S. 212.
- 60 Imdahl, »Arpoador II«, in: Kunisch, *Erläuterungen zur Modernen Kunst*, op. cit., hier S. 264.
- 61 Max Imdahl, »Bildbegriff und Epochenbewusstsein«, in: Herzog, Koselleck (Hg.), *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, *Poetik und Hermeneutik*, op. cit., hier S. 226.
- 62 Imdahl, »Arpoador II«, in: Kunisch, *Erläuterungen zur Modernen Kunst*, op. cit., S. 318f.



Ill. 1 Giotto, *La résurrection de Lazare*, 1305, fresque, Église de l'Arena de Padoue, Padoue

Abb. 1 Giotto, *Erweckung des Lazarus*, 1305, Fresko, Arenakapelle, Padua

Abb./Ill. 1 Giotto, *Erweckung des Lazarus*, 1305, Fresko, Arenakapelle, Padua, aus: Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, München: Wilhelm Fink, 1996, Abb./Ill. 34 | Abb./Ill. 2 Max Imdahl, *Kompositions-Bild zu Erweckung des Lazarus*, 1980, aus: Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, München: Wilhelm Fink, 1996, Abb./Ill. 45



Ill. 2 Max Imdahl, *Kompositions-Bild zu La résurrection de Lazare*, 1980

Abb. 2 Max Imdahl, *Kompositions-Bild zu Erweckung des Lazarus*, 1980





Abb. 4 François Morellet, *4 trames superposées* 22°5 - 67°5 - 112°5 - 157°5, 1975, Acryl auf Leinwand, Raumansicht, © Kunstsammlung Ruhr-Universität Bochum

Ill. 4 François Morellet, *4 trames superposées* 22°5 - 67°5 - 112°5 - 157°5, 1975, acrylique sur toile, vue de salle, © collection d'objets d'arts, Ruhr-Universität Bochum



Abb. 3 Morellet, *Geometree*, 1983, Siebdruck, 63,8 × 49,8 cm, © Zane Bennett Contemporary Art, Santa Fe

Ill. 3 François Morellet, *Geometree*, 1983, sérigraphie, 63,8 × 49,8 cm, © Zane Bennett Contemporary Art, Santa Fe

Abb./Ill. 3 François Morellet, *Geometree*, 1983, Zane Bennett Contemporary Art  
| Abb./Ill. 4 François Morellet, *4 trames superposées* 22°5 - 67°5 - 112°5 - 157°5, 1975, Acryl auf Leinwand, Raumansicht, Kunstsammlung Ruhr-Universität Bochum, Pressestelle.



Abb. 5 Giotto, *Gefangennahme*, 1305, Fresko, Arenakapelle, Padua

Ill. 5 Giotto, *l'Arrestation de Jésus*, 1305, fresque, Église de l'Arena de Padoue, Padoue



Ill. 6 Max Imdahl, *Diagonale imaginaire dans l'Arrestation de Jésus*, 1980

Abb. 6 Max Imdahl, *Imaginäre Bilddiagonale in Giottos Gefangennahme*, 1980

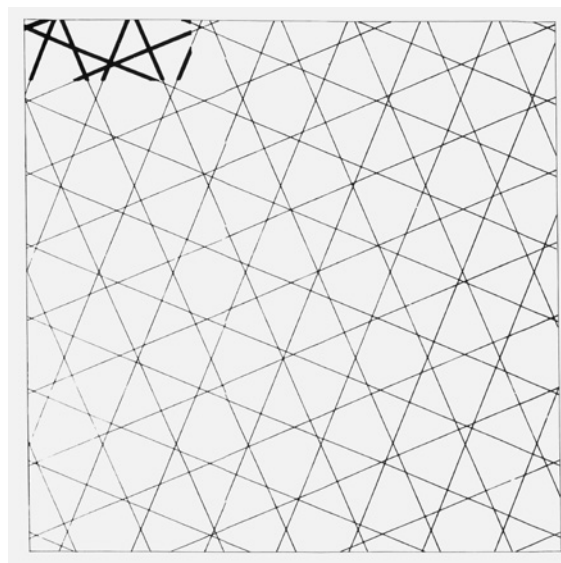


Abb. 7 Max Imdahl, *François Morellet, ohne Titel*, 1975

Ill. 7 Max Imdahl, *François Morellet, sans titre*, 1975

Abb./Ill. 5 Giotto, *Gefangennahme*, 1305, Fresko, Arenakapelle, Padua, aus: Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, München: Wilhelm Fink, 1996, Abb./Ill. 43M | Abb./Ill. 6 Max Imdahl, *Imaginäre Bilddiagonale in Giottos Gefangennahme*, 1980, aus: Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, München: Wilhelm Fink, 1996, Abb./Ill. 45 | Abb./Ill. 7 Max Imdahl, *François Morellet, ohne Titel*, 1975, aus: Max Imdahl, *Arbeiter diskutieren moderne Kunst. Seminare im Bayerwerk Leverkusen*, Berlin: Rembrandt Verlag, 1982, S./p. 153

## L'Iconique de Max Imdahl. Points de départ – procédés – portée

Les œuvres d'art ne tirent pas leur sens de textes issus d'une littérature secondaire qui leur est étrangère et dont on les irriguerait au goutte-à-goutte, l'être artistique est au contraire lié à la contemplation concrète des œuvres. Le fait que l'œuvre d'art soit une proposition visuelle « qui excède toutes les expériences rapportées ou toutes les représentations d'événements pouvant être partagées au moyen de la parole par l'expression d'une évidence visuelle et qui ne soit réalisable que dans l'ordre visuel »,<sup>1</sup> voilà ce qu'aspirait à démontrer plus que tout la théorie de l'art de Max Imdahl. Il misait sur ce pouvoir de l'image. Cette foi profonde en la phénoménalité des œuvres d'art fait son apparition parallèlement à la « dé-conceptualisation » de l'art à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, telle qu'elle fut initiée par exemple par l'œuvre de Paul Cézanne et celle des impressionnistes, mais aussi par les nouvelles théories picturales de John Ruskin et de Konrad Fiedler. Imdahl y trouva des impulsions qui lui servirent à étayer sa propre réflexion. L'image artistique offrait à présent « l'occasion de [porter sur elle] un regard regardant (*sehendes Sehen*), et non pas un regard reconnaissant (*wiedererkennendes Sehen*) qui ne reposerait que sur des expériences rapportées, des certitudes, c'est-à-dire des outils conceptuels. »<sup>2</sup> Avec la naissance de l'art moderne, on misait sur une « activité autonome du sens de la vision. »<sup>3</sup> Avec la disparition progressive de l'objet dans l'espace du tableau, c'est aussi l'identification conceptuelle qui perdait le pouvoir qu'elle exerçait sur la peinture. Confronté à cette résistance de la représentation picturale à sa désignation par le langage, on conféra peu à peu une fonction cognitive propre à l'œil et à la contemplation du tableau. Il s'agissait d'en faire une connaissance « qui appartienne au médium de l'image et qui ne soit par principe possible d'acquérir que dans et par l'image. »<sup>4</sup>

Pour ceux qui ont d'ores et déjà abandonné un *close reading* des œuvres d'art ou qui ne s'y sont jamais essayé, les textes d'Imdahl sentent déjà le papier jauni de lettres qui nous proviendraient d'une époque dont, il y a peu, nous étions encore contemporains. À qui la considère du haut d'une chaire d'université, s'offre la vue plongeante sur une modernité esthétique avec laquelle nous perdons progressivement le contact. Et l'on entend encore résonner les mots marquants d'Imdahl : « La question de savoir si cela me concerne ou non, quelle que soit la nature de l'objet, cette question est première. »<sup>5</sup> La théorie de la contemplation d'Imdahl coïncide avec une époque où il y avait encore des diapositives et où il fallait plonger l'amphithéâtre dans l'obscurité, afin que l'œuvre singulière ainsi projetée puisse apparaître de façon monumentale sur l'écran. Mais les instituts d'histoire de l'art ne choisissaient pas tous les mêmes diapositives. Sur ce point, les différences sont très éclairantes. Dans les années 1980, on aurait pu formuler le credo de l'époque comme suit : montre-moi tes diapos et je te

dirai qui tu es. Dans la diathèque d'Imdahl au quatrième étage du nouveau bâtiment de l'université de Bochum, il y avait des diapositives qui semblaient n'avoir jamais servi. On compte au nombre de celles-ci des reproductions de travaux de Casimir Malevitch ou d'Yves Klein par exemple, parce qu'Imdahl se refusa toujours à poursuivre d'éventuelles chimères spirituelles.

D'autres en revanche présentaient de fortes marques d'usure. Cela n'avait toutefois à voir de prime abord qu'avec la façon dont le chef de l'institut avait l'habitude de transporter les reproductions sur son lieu de cours : selon toute vraisemblance dans les poches de son pantalon ou de sa veste. Ce type de transport provisoire n'était cependant possible que lorsque les images reproduites sur les diapos pouvaient être montrées sans avoir besoin d'être replacées dans un contexte plus large. Elles devaient être évidentes par elles-mêmes, pourvu qu'on les regardât assez longtemps. Lorsque Beat Wyss, successeur d'Imdahl à la tête de l'Institut, trouva plus tard ces images dans les armoires où étaient stockées les diapos, celles-ci étaient, comme Wyss le remarqua, pourvues de bandes d'adhésif formant une réserve de sorte qu'il ne restait à voir que l'œuvre d'art seule. Le moindre élément de contexte autour des œuvres, le mur, la pièce, le fond étaient obscurcis et masqués. Il s'agissait la plupart du temps d'un ruban adhésif, d'un *masking tape* au sens propre du terme, ayant pour effet que la lumière du projecteur ne laisse vraiment apparaître que la seule image. Beat Wyss, d'origine suisse, lisait cette mise en scène ou plutôt cette mise « en cadre » des diapos comme une référence à l'ordre symbolique en vigueur à l'Institut de Bochum. Dans « l'école de Max Imdahl »,<sup>6</sup> c'est l'immanence de l'art qui se manifestait, en dehors de tout contexte, et c'est en lui que les œuvres présentées dans les diapos apparaissaient. Lorsqu'Imdahl glissait ses diapos dans la poche de son pantalon en prévision de ses conférences, il n'en sélectionnait la plupart du temps que quelques-unes. Au fond de sa poche, ces diapos avaient pour lui bien plus de poids que les pesants volumes que l'on faisait porter jusqu'au pupitre pour convoquer le *Zeitgeist* approprié – ou comme l'aurait encore dit Panofsky : « l'unité de la vision du monde » – à grand renfort de citations. Imdahl, lui, arrivait toujours d'un pas vif et léger dans l'amphithéâtre, parce que l'expérience esthétique, la source précieuse de la connaissance, tenait toute entière entre les deux petites vitres de la diapo, bien à l'abri. Elle ne se déployait pleinement en tant que connaissance acquise par l'expérience visuelle qu'au moment de la projection des images dans l'amphithéâtre. Dans la mesure où l'œuvre d'art était tout d'abord plusieurs fois agrandie et projetée au mur, elle se suffisait à elle-même. Dans l'obscurité, on ne pouvait plus voir ensuite qu'il arrivait même à Imdahl de lire de temps à autre des extraits à voix haute. Il ne citait alors néanmoins que ses propres écrits, à la formulation ni trop diserte ni trop concise. Les conférences d'Imdahl étaient des mises en scène exerçant un fort charisme, dans lesquelles il faisait parler les œuvres. Il avait le don de transformer l'art en une expérience existentielle sous les yeux ébahis de l'assemblée.

Max Imdahl évoquait de manière quelque peu lapidaire une « couche de sens pré-artistique », pour désigner les relations extrinsèques à l'image, la « politique étrangère » des œuvres.<sup>7</sup> Cette couche pré-artistique qui n'est rien d'autre que l'enjeu

de l'iconographie, de l'iconologie, des études de genre, des études culturelles et de toutes les autres *studies* (aurait dit Imdahl), cette fixation sur le discours n'a en fait pas grand-chose à voir avec le sens immanent de l'image. Tout ce qui est reconnaissable, les narrations, les codages, les idéologies et les aspects matériels, tout cela est toujours déjà absorbé par l'image qui le transfigure de manière esthétique. À l'aide de tous ces éléments figuratifs et historiques, l'œuvre accède à sa propre existence et présence. Mais ce qui en résulte excède de beaucoup la somme de ses conditions. À la fin, c'est la question de l'« iconicité »<sup>8</sup> qui se pose. Lorsqu'un tableau est fini, il se « révèle lui-même ». Ce sens propre généré par l'image n'utilise le matériau, la couleur et les sujets qu'« aux fins de son auto-révélation ».<sup>9</sup> Le tableau fait « feu de tout bois ». Le sujet à proprement parler du tableau ne serait *in fine* que la forme artistique, elle-même phénoménologique. Pour justifier cela, Imdahl n'a besoin que de citer son maître de Gießen : « La compréhension de l'œuvre d'art comme un phénomène total ne peut reposer sur aucune connaissance objective préalable », comme l'écrivait déjà Günther Fiensch en 1961 dans *Forme et Objet (Form und Gegenstand)*.<sup>10</sup> Il suffit ensuite à Imdahl de compléter : toute « couche de sens pré-artistique » ne serait « mesurée » que de manière secondaire à l'aune de « l'expression propre du tableau ». Il ne serait pas possible autrement de « discuter [le sujet] à fond ». « L'iconicité en tant que telle et l'évidence d'ordre qui en résulte [est] une évidence qui dépasse [...] tout savoir rapporté ». Dans le dialogue avec l'œuvre, dans le déchiffrement phénoménologico-herméneutique de son sens, il en va d'une pure « autofondation du sens. »<sup>11</sup>

Mais revenons-en à la diathèque de l'université de Bochum, telle qu'elle se présentait à l'époque : dans le cadre des conférences, le ruban adhésif se chargeait d'isoler l'œuvre autonome de tout contexte, qu'il lui soit propre ou étranger, qui aurait pu gêner Imdahl dans sa quête d'un *regard connaissant (erkennendes Sehen)*. Dès lors que l'on accordait aux images projetées au mur aussi bien une validité anhistorique qu'une actualité permanente, toutes les autres diapos devenaient potentiellement comparables entre elles. Une fresque murale de Giotto pouvait par exemple être projetée parallèlement à un tableau de Morellet. Cette double projection remplaçait les laborieuses recherches de filiations historiques. Dans cette présentation simultanée d'œuvres non contemporaines l'une de l'autre se manifestait l'architecture universelle du tableau autonome. Arnold Gehlen avait nommé cela à peu près à la même époque « auto-clarification »<sup>12</sup> de l'image. C'est ainsi que de nouvelles expériences visuelles pouvaient être faites, dont les fresques de l'église de l'Arena [chapelle des Scrovegni] offrent un bon exemple. Un *regard regardant (sehendes Sehen)* formé à l'esthétique formelle de l'art non figuratif s'avérait être capable de déceler les structures sous-jacentes aux tableaux de Giotto d'une manière jusque-là inédite. En ce qui concerne les images de la chapelle de l'église de l'Arena, la « question déterminante [était] de savoir si ce pouvoir de rendre visible quelque chose d'invisible en soi, qui se radicalise pour ainsi dire dans l'art non figuratif, ne serait pas également à l'œuvre dans l'art figuratif. »<sup>13</sup>

Mais le postulat qu'en tire Imdahl dans un premier temps est le suivant : à travers le nouveau réalisme qui se fait jour dans les travaux de Giotto, c'est un nouvel « espace

d'expérience pour l'empathie [Einführung] » qui est créé.<sup>8</sup> La formule de Max Imdahl du « juste là » et du « juste maintenant » des événements qui doivent se dérouler sous les yeux du spectateur signifiait une concentration sur cette « factualité profane », littérale et réelle, que présentent les fresques de l'église. Ce faisant, la question de savoir comment « l'expression d'actualité » spatiale et scéno-chorégraphique se réalise effectivement, est relative. Le représenté pouvait avoir été mis en image de cette manière, mais il aurait pu aussi bien l'être autrement. Car il y a toujours une marge de manœuvre narrative. Imdahl disait à ce propos que le scénique était d'un certain côté « ouvert à la contingence. »<sup>14</sup>

Mais d'un autre côté, ce qui se joue en termes d'action dans le tableau est d'ores et déjà fixé en amont dans le texte de la Bible. De ce point de vue, le choix des épisodes christologiques et mariologiques que fait Giotto n'est dès le départ aucunement arbitraire, pas plus que leur enchaînement n'est le fruit du hasard. Les événements eux-mêmes ont une « valeur providentielle »<sup>15</sup> – ils sont du point de vue de l'Histoire Sainte immuables et se conforment à la providence d'un Créateur. Selon la thèse de base d'Imdahl, c'est précisément cette détermination des événements terrestres par un dessein de Salut divin que les images peuvent à présent également rendre évidente, en mettant en œuvre une logique picturale ne laissant aucune place au doute et en répondant pleinement à des lois propres. Il suffirait pour cela à Giotto d'avoir réussi à opposer à la linéarité de l'Écriture Sainte, qui demande du temps pour être appréhendée, l'expérience immédiate de l'évidence au moyen d'une image « éminente ». La fresque peinte devrait permettre de ramasser le plan divin général qui traverse l'Écriture Sainte et qui est en soi non représentable. De cette manière, on pourrait également faire la preuve de la performance (accrue) spécifique au médium de l'image. Les images transcendent toutes les références à des textes et à des événements. Si la téléologie de la Providence divine pouvait se montrer même de manière fugace dans l'image sous la forme d'un rapport nécessaire, alors les tableaux peints auraient une propriété unique en son genre : en eux pourrait se condenser la formule d'un monde en cours d'exécution, sous la forme, en chaque image, d'une « révélation de l'ordre du visible. »<sup>16</sup> Pour cela, il suffirait aux spectateurs de porter leur regard sur le champ iconique sous-jacent, caché « derrière » le monde pictural figuratif qui s'offre à leurs yeux.

Pour Imdahl, la chose était entendue : tant que les icônes chrétiennes devaient encore partager leur être propre avec la présence simultanée de ce qui était représenté, il ne pouvait y avoir d'identité claire de l'iconicité. Seuls les cadres peints par Giotto excluent définitivement la part animiste du tableau. L'image pouvait commencer à mener son existence propre et autonome. C'est pourquoi Imdahl s'est toute sa vie durant intéressé à Giotto, parce qu'il voyait dans ses tableaux autant d'actes de naissance de l'« identité » de l'iconicité. Dans les éléments de réflexion d'Imdahl à propos des tableaux-événements de Giotto, il fallait donc que soit réalisé un lien entre deux sphères : celle de la vraisemblance relative de l'imitation de la nature et de la relative plausibilité scénique d'une part, et celle de la « nécessité invariable » et « absolue »<sup>17</sup> du plan de Salut chrétien d'autre part.

La modernité et le caractère innovant de la tentative d'interprétation d'Imdahl résidaient ce faisant en ce qu'il essayait non seulement de déchiffrer les fresques murales de Giotto sur un plan iconographique, mais simultanément de les regarder de manière « intensive », en étant indifférent au sujet représenté. Imdahl ne passa pas sous silence les grandes analyses de Giotto faites par Hans Jantzen, Theodor Hetzer, Friedrich Rintelen ou Max Dvorák. C'est précisément eux qui lui avaient littéralement mis sous le nez le fait que « l'œuvre d'art réponde à des lois indépendamment de toute relation métaphysique ». <sup>18</sup> Le fait de déceler un « système de lignes de champ » <sup>19</sup> organisant la composition de l'image à la surface du tableau n'avait plus aucun secret pour lui, après que ces auteurs ont attiré son attention sur la présence frappante de règles régissant l'esthétique formelle propre aux tableaux de Giotto. Cette dernière devient visible, lorsqu'on considère les valeurs discursives organisant la scénographie et la perspective dans le même temps comme les valeurs plastiques d'une « composition planimétrique » <sup>20</sup> idéalisée. Mais les « maîtres » d'Imdahl ne pouvaient pas encore mettre les valeurs formelles de visibilité en lien avec une propriété de l'image génératrice de connaissance.

Ainsi, les « mesures » de Theodor Hetzer sont certes « justes », mais « que cela peut-il *in fine* signifier » qu'une figure, par sa position, « occupe un cinquième plutôt qu'un sixième ou un quart de la largeur du tableau ? », demandait Imdahl de manière polémique. <sup>21</sup> Les réseaux de lignes que traçait Hetzer étaient encore trop schématiques à ses yeux. Le quadrillage minutieux qu'il effectuait pour l'occasion, à la recherche de nombres d'or et de proportions harmonieuses, était en général peu fructueux. Qui plus est, ce quadrillage était dans sa conception trop fidèle à l'angle droit. Avec lui, aucune dynamique à l'œuvre dans le tableau ne pouvait être mise en évidence. Dans le cas de Giotto, seules les abstractions planes d'Imdahl pouvaient permettre de lier forme et contenu entre eux, de sorte que l'ensemble produisait un sens supérieur. Le *regard regardant* voit comment la syntaxe des images joue directement le rôle de moment décisif dans l'augmentation de la tension scénique. Mais si l'on découplait le « système de lignes de champ » de son contenu objectif-figuratif, alors il se viderait de son sens – et se réduirait à une sorte de formalisme de papier millimétré.

Imdahl réalisa par exemple un dessin abstrait de cette nature comme lorsqu'il était lui-même encore un artiste en activité – à partir de *La résurrection de Lazare* de Giotto. Son analyse de l'agencement des plans s'y transforme elle-même en un tableau concret. Si l'on ouvre son célèbre *opus* sur Giotto, on y trouve sur la page de gauche les reproductions de la fresque de l'Arena et sur la page de droite, la représentation correspondante des rapports de valeur abstraits ; elles se font face comme deux propositions visuelles d'égale valeur (ill. 1-2). Par comparaison avec la reproduction de Giotto, l'« œuvre d'Imdahl » en tant que tableau non figuratif fait l'effet d'un Morellet aux grands traits noirs (ill. 3). On pourrait presque dire qu'Imdahl a peint d'après Giotto un tableau d'Art Concret générateur de connaissance.

Il se trouve en outre qu'un tel Morellet monumental était accroché dans le « bureau » d'Imdahl : il appartenait à la collection d'art de l'université de la Ruhr (ill. 4). Imdahl était également directeur de la collection et avait lui-même acheté ce tableau en 1975.

L'acquisition d'Art Concret était donc contemporaine de l'étude approfondie et intensive de Giotto. On ne pouvait faire autrement que de tomber sur le format gigantesque de Morellet lorsqu'on traversait le musée de l'université.

Ainsi le tableau de Giotto de *l'Arrestation de Jésus* est-il lui aussi « une composition syntactique évidente pour le regard regardant (*sehendes Sehen*) ». <sup>22</sup> Imdahl y traçait une ligne oblique imaginaire, qui crée la condition d'une complexité sémantique (ill. 5-6). « C'est précisément par cette diagonale » que « la direction du regard de Jésus qui, venu d'en haut, tombe sur Judas est traduite et élevée au rang de forme d'expression dominante dans le tableau. » « La diagonale est l'une des inventions scéniques significatives les plus importantes [...], car en elle, les données manifestes de l'infériorité et de la supériorité de Jésus se voient alternativement transformées l'une en l'autre [...] ». Scéniquement parlant, Jésus doit, lors de l'arrestation, être celui qui est soumis à l'action terrestre, celui qui est fait prisonnier sans recours possible. Mais tel qu'il est ancré dans l'ensemble du tableau, le fils de Dieu apparaît dans le même temps comme celui qui est supérieur de toute éternité. Car cette diagonale présente dans l'imaginaire rend l'action représentée inéluctable : elle fait partie intégrante de la Providence. « [C]ependant, le moment présent, actuel en tant qu'un juste-maintenant [de l'action] dont il est possible de faire l'expérience, gagne lui-même en nécessité iconique et en durée, à nouveau grâce à la diagonale, dans la mesure où, en tant que valeur formelle de composition, elle rend les positions [...] des figures invariablement interdépendantes. Tout est nécessaire et signifiant tel qu'il est, à moins que tout ne soit différent ». <sup>23</sup> « L'image devient accessible à une vision iconique ou bien à l'*Iconique* même en tant que phénomène dans lequel une vision figurative, relevant de la reconnaissance, et une vision formelle, relevant du regard, se communiquent l'une à l'autre au service de la contemplation d'un ordre et d'une totalité de sens plus élevés, qui incluent aussi bien l'expérience visuelle pratique qu'elles l'excèdent par principe. » <sup>24</sup>

Ce faisant, la composition planimétrique sous-jacente au tableau se révèle être le seul système totalement invariable. Elle tire son « absolue » inamovibilité du fait qu'elle est adaptée en fonction du format du tableau considéré. C'est en fait tout simple : les valeurs d'expression de l'action scénique et de la disposition spatiale sont – en tant que pures surfaces – créées « en lien avec un ordre supérieur ». <sup>25</sup> C'est seulement dans cette mesure que rien ne peut plus être déplacé ou déséquilibré dans le tableau. La rigueur esthétique formelle discipline l'action scénique du tableau et la protège contre toute modification arbitraire. Quoi qu'il se produise « juste là » et « juste maintenant » sur le plan de la narration dans le tableau, cela se voit « absolutisé [...] en un ainsi-et-pas-autrement, qui équivaut à un pur immuable ». <sup>26</sup> Lorsque la « composition de l'image planimétrique » produit un « système [esthétique] intégral », <sup>27</sup> l'action qui y est représentée doit également être comprise comme définitive. Elle devient immuable et « définitivement fixée », parce que les valeurs d'expression figuratives conditionnent cette « nécessité » formelle, « absolue, autoréférentielle et fondée en elle-même », tout comme elles résultent d'elle. <sup>28</sup>

Les fidèles deviennent les témoins oculaires de ces mécanismes picturaux. Car « la structure totale invariable de la composition planimétrique [est] un système d'ordre



supérieur et en tant que tel, l'expression d'une nécessité absolue, non contingente, qui conditionne aussi bien qu'elle excède l'action de chacune des figures respectives ». <sup>29</sup> Cette « expression de la Providence », de la prévoyance divine reste « fondamentalement inaccessible » à la vision purement « reconnaissante » des événements racontés en images. <sup>30</sup>

Imdahl cisela sa *mimesis* des images dans le moindre détail, au point que ses textes eux-mêmes devinssent inimitables. Il composa des textes qui atteignent par leurs approches successives la même unicité que celle qu'ils cherchaient à circonscrire. Ils compliquent jusqu'à aujourd'hui la tâche aux lecteurs qui peinent à trouver des passages « plus achevés » restituant l'expérience intense qu'il fait des œuvres. La langue de Max Imdahl aspire à formuler l'aspect ultime de la peinture et à le rendre dans une langue elle aussi ultime. C'est pourquoi la mise en texte de ce dont il était possible de faire l'expérience esthétique, est tissée de manière aussi minutieuse et avec art, parce qu'elle voulait épouser les méandres de la complexité de l'œuvre à travers les circonvolutions de sa description. Imdahl était convaincu que les « propositions visuelles » « contraign[ent] littéralement » à une vision iconique. <sup>31</sup> Mais l'iconicité est tout sauf la servante des images. Et elle ne leur sert pas de commentaire dévot. Au lieu de cela, les images et la méthode se confortent et se délivrent mutuellement ; Imdahl n'a jamais relativisé ni corrigé ses résultats – pas même dans le détail. Il doutait même qu'il soit possible « [...] de les contester tout court ». <sup>32</sup> Les tableaux de Giotto confortent la méthode, comme à l'inverse la méthode entrevoit et valide l'être-tel du tableau. Dans les fresques de Giotto, le monde de l'image et l'espace du tableau se reconnaissent mutuellement et fondent leur validité respective. Ensemble, ils constituent une unité supérieure. Mais il existe également entre la théorie et les images elles-mêmes une telle reconnaissance réciproque de leur valeur respective. Elles aussi renforcent mutuellement leur valeur. À la valeur absolue de l'image correspond la valeur absolue de l'expérience d'évidence iconique – « à moins que tout ne soit différent ». <sup>33</sup> Tandis que la représentation de l'« œuvre d'art ouverte » promet un espace de jeu dans sa concrétisation, la promesse du tableau et celle de la méthode qui en révèle le contenu sont pour Imdahl une seule et même chose : l'interprétation future de l'image est inscrite en elle jusque dans son moindre détail et pour Imdahl l'accomplissement de l'acte de contemplation est l'accomplissement d'une promesse contenue dans l'image. L'œuvre d'art et l'expérience du sens iconique sont comme faites l'une pour l'autre. Parce que c'est précisément ce qui revient de manière récurrente sous la plume d'Imdahl, ses textes restent de bout en bout fascinants.

Bien que des amis l'aient exhorté à ralentir le tempo dans son ardeur à abolir la distance historique, Imdahl avait sans doute l'impression que les œuvres de l'histoire de l'art fonçaient sur lui à toute vitesse. Aucune réflexion intermédiaire sur les horizons historiques et les écarts entre les époques, comme Hans Robert Jauß par exemple les prenait en compte à l'époque, n'était alors nécessaire. La capacité de l'œuvre d'art autonome à « parler au-delà de la situation et du monde contemporains de sa création » <sup>34</sup> rendait pour Imdahl le long travail de convergence des horizons inutile. À travers les cadres peints que Giotto par exemple avait inclus dans ses fresques

murales, celles-ci devenaient elles-mêmes « absolues ». On en faisait la rencontre dans la « sphère de l’anhistorique ».<sup>8</sup> Même si cela devait déplaire aux laborantins d’une historicisation du regard, on n’avait plus besoin d’attendre l’illumination tant espérée, avec pour seul viatique les pratiques pieuses au Moyen-Âge, dans le froid d’une église. Ce n’est pas en remplissant son sac-à-dos « de culture desséchée en conserves »<sup>35</sup> (Beat Wyss) que l’on pouvait atteindre le sommet de la contemplation d’images. Au niveau atteint par Imdahl, on ne se préoccupait pas de reproduire fidèlement des recettes depuis longtemps obsolètes. Imdahl était persuadé que même celui qui ne percevait pas de manière consciente la structure intégrale invariable ne pouvait pour autant pas se soustraire à son effet.

Pour Imdahl en résultait cependant un petit dilemme. Il résidait dans le fait que par la « structure nécessaire absolue » qu’il avait rencontrée chez Giotto, l’œuvre d’art elle-même se voyait absolutisée. Max Dvorák avant lui avait déjà remarqué cette indépendance et cette autonomie sémantique. Il avait diagnostiqué une « indépendance des règles régissant l’œuvre d’art ».<sup>36</sup> Et il dut subir les remontrances faites *a posteriori* par Imdahl à ce sujet : malgré tout, la conception artistique dans les tableaux de Giotto ne serait « pas libre de toute relation métaphysique ».<sup>37</sup> On avait donc certes d’un côté le système de surfaces évident par lui-même, suivant des lois propres et apparemment intangibles, qui s’offrait directement à la contemplation. Mais d’un autre côté toutefois, il devait être tout de même pris en considération sur le plan sémantique et rendu productif. Le système du tableau devait donner ses références. Sans quoi un conflit des plus détestables menaçait les sources hagiographiques du tableau. Imdahl lui-même laissa entendre qu’il pouvait éventuellement s’agir en l’occurrence d’une « rationalisation de l’esthétique »<sup>38</sup> peu avantageuse. Le point de vue qui consisterait à voir l’*Iconique* comme une optimisation du message religieux par une optimisation de l’information esthétique, serait d’un certain point de vue une croyance pour le moins impie.

La formule mettant fin à ce dilemme fut donc formulée comme suit : l’évidence esthétique et la providence métaphysique seraient une seule et même chose. La détermination esthétique pourvoit à la lisibilité et à la plausibilité de la réalisation extra esthétique du plan divin. L’Histoire Sainte devait être « révélée » esthétiquement et dans le même temps être accomplie « dans un tout signifiant invariable. »<sup>39</sup> Afin que la « valeur intrinsèque du Beau » ne puisse former une fin en soi, l’historien d’art de Bochum devait le penser de manière ultime et originelle comme étant relié à la « réalité » chrétienne. C’est pourquoi Imdahl laisse entrevoir la question de savoir « si l’idée du Beau en tant que nécessité ne serait pas originellement fondée justement aussi dans la révélation dans l’ordre du visible de la Providence à l’œuvre dans l’Histoire Sainte ».<sup>40</sup> L’image pourrait avoir été contrainte de former sa « structure nécessaire »<sup>8</sup> immanente, parce qu’elle aurait reçu pour mission de devoir communiquer quelque chose s’apparentant à la « Providence ». La beauté « moderne » serait donc fondée par une volonté transcendante. La métaphysique elle-même révélerait à l’homme « l’essence du Beau. »<sup>41</sup>

C'est la croyance en la Providence elle-même qui serait en l'occurrence à l'origine de la création du tableau esthétique autonome. La pensée de l'image d'Imdahl émerge d'un point de vue historique avant le moment de la déconstruction. Autrement, il aurait aussi bien pu faire le postulat inverse : seul le caractère absolu du signe esthétique fonderait ce qui constitue la Providence divine. Jacques Derrida avait déclaré : « C'est Dieu lui-même qui naît du livre. »<sup>42</sup> Mais Imdahl était, quant à lui, catholique et c'est pourquoi il le formula justement autrement : « Certes, Giotto ne considère pas tant le tableau et sa composition comme garantie d'une beauté *a priori*, il cherche bien plus une communication de la nécessité des événements de nature providentielle et de l'expérience sensible directe de l'événement. »<sup>43</sup> Le tableau composé serait une conséquence de cette aspiration, « quelle que soit la façon dont il peut, ensuite, être découvert comme une valeur en soi du Beau. »<sup>44</sup>

Imdahl postule ici que le référentiel précède l'autonomie qui en découle. Cette dernière n'est cependant pas nécessairement justifiable d'un point de vue interne à l'image. Seule cette révélation dans l'ordre du visible d'une nécessité divine produirait ainsi *a posteriori* l'idée selon laquelle le tableau répond à des lois internes autonomes. Mais la formule peut tout aussi bien être renversée. Tout au long de sa vie, Imdahl avait tout au moins essayé de rejeter la contradiction interne qui divise l'image entre sa perception sous un angle religieux et sa perception sur un plan esthétique. Il ne voulait pas voir les tableaux à travers deux prismes différents. Car « Giotto, en traduisant le caractère préétabli de la Providence des événements de l'Histoire Sainte dans la certitude que donne la foi par une forme de contemplation et d'évidence de l'expérience sensibles, [...] révéla les [...] forces régnant [...] au-delà de toute contingence » et de toute causalité.<sup>45</sup>

L'idée d'Imdahl d'une équivalence de la « perfection de la forme de l'image » et de la « plénitude de la scène » prend en réalité sa source dans les analyses d'enluminures carolingiennes qu'il avait rédigées entre 1955 et 1966.<sup>46</sup> La structure invariable de l'image y est encore nommée de manière presque anodine « structure d'intégration scénique. »<sup>47</sup> Ici aussi les images constituaient déjà « un support concret et visible pour la transcendance. »<sup>48</sup> À l'époque, le brillant Max Imdahl avait déjà été admis dans le groupe de recherche *Poétique et herméneutique*. Le premier cercle était à l'origine constitué de sommités intellectuelles aussi connues en RFA que le philosophe Hans Blumenberg, l'historien Reinhart Koselleck et les théoriciens de la littérature Wolfgang Iser et Hans Robert Jauß. Dans ce cercle fermé appliquant une méthodologie stricte, Imdahl resta longtemps le seul historien d'art que la philosophie, l'herméneutique et l'esthétique de la réception d'après-guerre tinssent ensemble pour digne d'être pris en considération. On peut feuilleter longtemps les premiers tomes de *Poétique et herméneutique* à la recherche de contributions de l'iconicien. Dans ce groupe uniquement constitué d'hommes, les tâches étaient encore réparties par domaines, comme dans un cabinet de gouvernement. Imdahl y jouait le rôle de ce que serait à peu de choses près le ministre de l'aide au développement des confins de la galaxie herméneutique – et la plupart des historiens d'art autres que celui de Bochum devaient sans doute y passer d'un point de vue méthodique pour des autochtones arriérés, qui

pratiquaient encore une pure histoire des styles et de l'iconographie – ce qui ne les empêchait pas pour autant de voir en Imdahl un primitif averti, qui se faisait remarquer notamment par son abstinence en termes de citation des sources et une résistance à la lecture. Pendant les séminaires « Poétique et herméneutique », devenus désormais légendaires, l'innovant *regard connaissant* (*erkennendes Sehen*) d'Imdahl était tenu en grande estime. L'une de ses communications était intitulée par exemple *Conception de l'image et conscience d'époque* (*Bildbegriff und Epochenbewusstsein*).<sup>49</sup> Imdahl y exposait brillamment comment, en partant de l'expérience de la contemplation, on pouvait faire l'expérience tout à fait concrète d'un changement de conscience historique à l'épreuve d'œuvres singulières.

Des adeptes de la pratique méthodologique d'Imdahl se rencontrent encore jusqu'à aujourd'hui volontiers à Bochum au *Situation Kunst*, un musée réunissant en hommage à Imdahl des œuvres du modernisme. On y trouve aujourd'hui encore les chefs d'œuvres originaux sur lesquels les élèves d'Imdahl avaient testés les analyses-types et s'étaient entraînés jusqu'à ce que la transposition des opérations visuelles fonctionne à l'épreuve d'exemples qu'ils avaient choisis eux-mêmes.

Derrière chaque vision iconique il y a *in fine* une interprétation pensant de manière autonome. Car il s'agit bien pour finir d'interprétation. Chez l'inventeur de l'*Iconique*, tout laissait certes à penser que voir et comprendre étaient « *in nuce* » une seule et même chose. C'est ce qu'il nomme de manière récurrente « évidence de la contemplation ». Mais il nous faut lire les textes de manière plus précise pour saisir les points névralgiques où l'expérience de l'œuvre se transforme en connaissance universelle. C'est dans les propres expériences visuelles d'Imdahl que l'on s'en approche au plus près. Le directeur de l'Institut de Bochum avait discuté art moderne à plusieurs reprises avec des « ouvriers » de l'usine Bayer de Leverkusen. Les protocoles de ces séances prouvent que toute verbalisation de ce qu'il y a à voir nécessite tôt ou tard de négocier un « virage » vers l'interprétation. Imdahl reprenait par exemple régulièrement les interventions des volontaires participant à ces séminaires. Dans le cadre d'une leçon « classique » sur Mondrian cela donnait à peu près cela : « Tout à fait juste ! Ce que vous dites là, c'est tout à fait juste ! Nous nous mouvons à la verticale, tandis que le sol sur lequel nous nous trouvons est à l'horizontale. Vous retrouvez toujours ce contraste entre la verticale et l'horizontale. Dans le fond c'est le système de coordonnées régissant notre propre existence, ainsi que le monde. »<sup>50</sup> Naturellement, aucun des participants n'avait parlé de « système de coordonnées régissant notre propre existence », mais plutôt de la station debout et de la marche. Mais au moyen du discours de leur professeur procédant par suggestion, les cobayes volontaires non initiés de l'usine chimique s'approchaient du noyau dur du sens. Dans cette usine de Leverkusen, Imdahl synthétisait le « sens » comme il l'avait toujours fait. Ce qui était regardé devait encore être exploité, sans quoi il ne serait resté que pur formalisme. Cette distillation de la « signification », Imdahl l'explique comme suit : « Et nous parlons de choses qui ont à voir avec le regard et avec la compréhension du regard. »<sup>51</sup> Auparavant, avec Schleiermacher, on aurait nommé ce regard compréhensif « divinatoire ». Le *regard connaissant* (*erkennendes Sehen*) de nature phénoménologique-herméneutique défini

par Max Imdahl restait encore un regard portant sur le contenu, même lorsqu'il voyait de manière « indifférente à l'objet ». *L'Iconique* convertit les données visuelles d'un regard regardant (*sehendes Sehen*) en une interprétation du monde et une compréhension de la réalité.

Et la pensée d'Imdahl tournait en fait toujours autour d'une apologie de l'Art Concret. Il expérimentait avec des concepts comme le « corrélat optique » ou « l'équivalence expressive »,<sup>52</sup> afin de conserver le rapport à la réalité des tableaux non figuratifs. La peinture non figurative devait certes être concrète, mais elle ne devait pas pour autant « nécessairement [renoncer à] tout rapport sémantique avec une réalité se trouvant en dehors de sa propre identité d'être et de signification ». <sup>53</sup> Dans l'Art Concret, on peut reconnaître un « corrélat optique d'une réalité en soi invisible ». <sup>54</sup> C'est pourquoi l'un de ses ouvrages les plus importants est intitulé *Autonomie de l'image et réalité (Bildautonomie und Wirklichkeit)*.<sup>55</sup> On peut voir dans cette publication, combien il est laborieux de déjouer les tautologies auxquelles la peinture avait consenti depuis Casimir Malevitch ou Alexandre Rodchentko. Chez le suprématisme par exemple, *L'Iconique* se cassait les dents sur l'hypo-complexité visuelle des phénomènes ayant lieu dans le tableau et sur la surenchère intellectualisée et spirituelle du commentaire de l'artiste. Mais pour comprendre un Robert Delaunay, un Josef Albers ou un Günter Fruhtrunk par exemple, Imdahl transposait le principe sémiotique qu'il avait découvert dans les tableaux de Giotto à l'art moderne : les œuvres devenaient des « équivalences expressives de... » et des « formes de représentations tenant lieu de... »<sup>56</sup>

Le radar de la théorie iconique couvrait certes toutes l'histoire de l'art et ce, jusqu'aux années 1980 du XX<sup>e</sup> siècle. Mais il calait devant les adaptations « postmodernes » jouant la Modernité. Que l'art doive désormais exclusivement traiter de son propre statut, cela était un substrat trop mince pour la théorie iconique. Avec des caméléons tels que Sigmar Polke, Gerhard Richter, Martin Kippenberger ou John Armleder, des cas douteux, cristallisant le soupçon de dégénération et de faiblesse formelle de la modernité, faisaient à présent leur entrée en scène. Les formes ne communiquaient plus rien d'elles-mêmes. Elles ne réfléchissaient plus qu'à elles-mêmes et rien d'autre, à la manière d'un métalangage. L'ironie, les réappropriations, les citations, l'entrelacs de paratextes et de discours, tout cela se trouvait à présent sous la surface des œuvres, échappant à la théorie iconique d'Imdahl qui n'était pas prête à aller les chercher. Lorsque son inventeur mourut, ses disciples déchantèrent. Nombreux furent ceux qui devinrent intermédiaires sur le marché de l'art, quelques-uns firent des directeurs de musée de renom, un petit nombre embrassa la carrière de professeur, donnant la possibilité à Wolfgang Kemp, Felix Thürlemann, Daniel Arasse, Louis Marin et Georges Didi-Hubermann de nouer des contacts avec la théorie iconique. Il s'agissait ce faisant avant tout d'arrimer le regard connaissant (*erkennendes Sehen*) d'Imdahl aux théories d'esthétique de la réception et de narratologie en formation, ainsi qu'à des positions qui au-delà des œuvres singulières permettent d'interroger les systèmes visuels auxquels elles sont subordonnées. Cela devient également intéressant, lorsqu'on développe le regard regardant (*sehendes Sehen*) de *L'Iconique* à l'aide de théories du détail par exemple, en l'étendant à une vision encore une plus précise et processuelle

de la « phénoménologie des phénomènes. »<sup>57</sup> Au cours de ce processus, le *regard connaissant* doit chercher à déterminer à quel point ce qui apparaît dans le tableau répond à une logique propre, et au-delà du *regard reconnaissant*, ce qui s'exprime à travers ces phénomènes.

Avec les innovations visuelles du *Nonrelational Art* à partir des années 1960, la théorie iconique elle-même se heurtait finalement d'un point de vue méthodologique à une limite provisoire de sa portée analytique. Jusqu'à présent, les contours étaient dessinés à l'intérieur d'un tableau – seulement « présent de manière illusionniste » et limité au plan pictural.<sup>58</sup> Le tableau lui-même n'était toujours qu'un rectangle. Mais avec le *Nonrelational Art*, les limites externes du tableau étaient à présent plus ou moins déterminées par les contours irréguliers de la forme intérieure elle-même : on désignait ces formes particulières de l'art pictural, rendues libres et autonomes par le terme de *Shaped Canvas*. Pour la théorie iconique, ces tableaux devenaient à force irrationnels – « eccentric »<sup>59</sup> ! – par de tels procédés. Ils avaient perdu leur « structure nécessaire » maintes fois invoquée par Imdahl. Il suivit cette évolution vers l'irrationnel du tableau aussi longtemps qu'il le put, à l'exemple du peintre new-yorkais Frank Stella. Il avait tout d'abord accueilli l'évolution de son œuvre avec euphorie, avant de s'en irriter de plus en plus. Bien avant son décès prématuré en 1988, l'historien d'art de Bochum avait prédit cette tendance pour lui tout à fait prévisible. Tout y conduisait nécessairement à une « combinatoire formelle totalement irrationnelle. »<sup>60</sup> Et c'est comme si Imdahl avait voulu malgré tout une dernière fois revenir sur Erwin Panofsky. Dans cette évolution irrationnelle du tableau, il voyait – renversant ainsi l'invention de la perspective centrale telle qu'elle est décrite chez Panofsky – la « forme symbolique », « le monde même comme une chose non maîtrisable devant être rapportée à l'expérience sensible. »<sup>61</sup> Dans le champ du *Relational Art* en revanche, la théorie iconique livre jusqu'à aujourd'hui des analyses extrêmement convaincantes. Les textes indispensables de Max Imdahl constituent et offrent toujours une magistrale « école du regard ». Ils révèlent de manière toujours renouvelée le potentiel créateur de connaissance des œuvres d'art autonomes, qu'il s'agisse d'une nature-morte de Jean Siméon Chardin, d'un nu de Pablo Picasso ou d'une œuvre de Barnett Newman.

Le grand peintre François Morellet, qui est toujours exposé dans la collection de l'Université de la Ruhr, révélerait d'ailleurs aussi ses secrets, si, assis à son bureau, armé d'une règle, on se penchait assez longtemps sur son système de lignes (ill. 7). Mais l'œuvre originale ne laisse en fait rien transparaître du résultat que l'on obtiendrait par ce biais (ill. 4 et 6). Aussi, de manière tout à fait évidente pour Imdahl, « sous l'aspect de ce qui est simple et sans apprêts, l'incertitude en vue de la certitude »<sup>62</sup> s'était-elle insinuée de manière irréversible dans l'œuvre.

- 1 Max Imdahl, « Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur » [1979], dans : *Gesammelte Schriften*, t. III. *Reflexion – Theorie – Methode*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1996, p. 424-463, ici p. 432. Voir également les publications en français au sujet de Max Imdahl : Thomas Jansen, « Le regard provoqué. Observations sur l'œuvre scientifique de Max Imdahl ». Avec des textes originaux d'Imdahl au sujet de Josef Albers, Gotthard Graubner, François Morellet, Norbert Kricke, Jan J. Schoonhoven et Richard Serra, dans : *Pratiques. Réflexions sur l'art*, no. 1, 1996. Et pour un aperçu plus complet de ce qui est développé dans la présente contribution : Jürgen Stöhr, *Auch Theorien haben ihre Schicksale. Max Imdahl – Paul de Man – Beat Wyss. Eine Einführung in die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne*, Bielefeld : Transcript, 2010.
- 2 Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik* [1980], Munich : Fink, 1988, p. 89. À consulter également pour ses développements sur la théorie d'art de Konrad Fiedler.
- 3 *ibid.*
- 4 *ibid.*
- 5 Max Imdahl, captation télévisuelle de la chaîne WDR, dans : Christoph Böll (réal.), *Sehenden Auges – Hommage an Max Imdahl*, 2010.
- 6 Beat Wyss, « Ikonographie des Unsichtbaren », dans : Jürgen Stöhr (éd.), *Ästhetische Erfahrung heute*, Cologne : DuMont, 1996, p. 360-380, ici p. 361.
- 7 Max Imdahl, « Kreide und Seide », dans : Dieter Henrich, Wolfgang Iser (éds.), *Funktionen des Fiktiven. (= Poetik und Hermeneutik, t. X)*, Munich : Fink, 1983, p. 359-363, ici p. 361.
- 8 La mise à l'épreuve des concepts et formulations fréquemment utilisés dans les écrits de Max Imdahl ne sont pas l'objet de cet article.
- 9 Imdahl, « Kreide und Seide », *op. cit.*, p. 361.
- 10 Günther Fiensch, *Form und Gegenstand. Studien zur niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts*, Cologne : Böhlau Verlag, 1961.
- 11 *ibid.*
- 12 Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Francfort-sur-le-Main : Klostermann, 1986, p. 124.
- 13 Max Imdahl, « Kontingenz – Komposition – Providenz. Zur Anschauung eines Bildes von Giotto » [1980], dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 465-500, p. 490.
- 14 Imdahl, « Kontingenz – Komposition – Providenz », dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 492, p. 472 et p. 475.
- 15 *ibid.*, p. 465.
- 16 *ibid.*, p. 488.
- 17 *ibid.*, p. 481.
- 18 *ibid.*, p. 488.
- 19 Le terme « système de lignes de champ » provient des écrits de Theodor Hetzer, voir Theodor Hetzer, « Giotto – seine Stellung in der Europäischen Kunst » [1941], dans : Gertrude Berthold (éd.), *Schriften Theodor Hetzers*, t. I. : *Giotto – Grundlegung der neuzeitlichen Kunst*, Stuttgart : Verlag Urachhaus, 1981, p. 31-204.
- 20 Cette expression vient aussi de Hetzer, voir Theodor Hetzer, « Giotto – seine Stellung in der Europäischen Kunst », *ibid.*
- 21 Max Imdahl, « Rembrandts "Nachtwache." Überlegungen zur ursprünglichen Bildgestalt » [1966], dans : *Gesammelte Schriften. Zur Kunst der Tradition*, t. II, Frankfurt-sur-le-Main : Suhrkamp, 1996, p. 397-430, ici p. 411.
- 22 Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, *op. cit.*, p. 93.
- 23 *ibid.*, p. 93 et suiv.

- 24 *Ibid.*, p. 92 et suiv.
- 25 Imdahl, « Kontingenz – Komposition – Providenz », dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 481.
- 26 *Ibid.*, p. 481 et suiv.
- 27 *Ibid.*, p. 486.
- 28 *Ibid.*
- 29 *Ibid.*, p. 479.
- 30 *Ibid.*
- 31 Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, *op. cit.*, p. 93.
- 32 Max Imdahl, « Hans Holbeins Darmstädter Madonna – Andachtsbild und Ereignisbild », dans : *id.* (éd.), *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk ?*, Cologne : DuMont 1986, p. 9-40, ici p. 38.
- 33 Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, *op. cit.*, p. 93.
- 34 Hans Robert Jauß, *Wege des Verstehens*, Munich : Fink, 1994, p. 357.
- 35 Beat Wyss, *Trauer der Vollendung : Von der Ästhetik des deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne*, Munich : Matthes u. Seitz, 1985, p. 195.
- 36 *Ibid.*, p. 28.
- 37 Imdahl, « Kontingenz – Komposition – Providenz », dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 488.
- 38 Max Imdahl, *Modi im Verhältnis zwischen ästhetischer und semantischer Information* [1968], dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 274-281, ici p. 281.
- 39 Imdahl, « Kontingenz – Komposition – Providenz », dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 493.
- 40 *Ibid.*, p. 489.
- 41 Imdahl, « Kontingenz – Komposition – Providenz », dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 489.
- 42 Jaques Derrida, « Edmond Jabès und die Frage nach dem Buch » [1964], in : *idem*, *Die Schrift und die Differenz*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp 1972, p. 102-120, ici p. 117.
- 43 Imdahl, « Kontingenz – Komposition – Providenz », dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 489.
- 44 *Ibid.*
- 45 *Ibid.*, p. 488.
- 46 Imdahl, « Rembrandts „Nachtwache“. Überlegungen zur ursprünglichen Bildgestalt », dans : *Gesammelte Schriften*, t. II, *op. cit.*, ici p. 412.
- 47 Max Imdahl, « Über einige narrative Strukturen in den Arenafresken Giottos », dans : Reinhart Koselleck, Wolf-Dieter Stempel (éds.), *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, (= *Poetik und Hermeneutik*, t. V), Munich : Fink, 1973, p. 155-174, ici p. 165.
- 48 Max Imdahl, « Die Miniaturen des karolingischen Malers Luithard » [1955], dans : *Gesammelte Schriften*, t. II, *op. cit.*, p. 33-66, ici p. 66.
- 49 Max Imdahl, « Bildbegriff und Epochenbewusstsein », dans : Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck (eds.), *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein, Poetik und Hermeneutik*, t. XII, Munich : Fink, 1987, p. 221-242.
- 50 Max Imdahl, *Arbeiter diskutieren moderne Kunst. Seminare im Bayerwerk Leverkusen*, Berlin : Rembrandt Verlag, 1982, p. 53.
- 51 *Ibid.*, p. 148.
- 52 Imdahl, « Kontingenz – Komposition – Providenz », dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 469.
- 53 Max Imdahl, *Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mittenwald : Mäander Kunstverlag, 1981, p. 70 et suiv.



- 54 Imdahl, « Kontingenz – Komposition – Providenz », dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p.490.
- 55 Imdahl, *Bildautonomie und Wirklichkeit*, *op. cit.*
- 56 Max Imdahl, « Ikonik – Bilder und ihre Anschauung », dans : Boehm (éd.), *Was ist ein Bild ?*, Munich : Fink, 1994, p.300-324, ici p.318.
- 57 Michael Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart : Verlag Urachhaus Johannes M. Mayer, 1990, p.28.
- 58 Imdahl, « Arpodador II » [1979], dans : Kunisch (éd.), *Erläuterungen zur Modernen Kunst. 60 Texte von Max Imdahl, seinen Freunden und Schülern*, Bochum: Kunstsammlungen der Ruhruniversität Bochum, 1990, p.261–266, ici p.263.
- 59 Max Imdahl, « Sanbornville II (Frank Stella) » [1970], dans : *Gesammelte Schriften*, t. I, *op. cit.*, p.194-227, ici p.212.
- 60 Max Imdahl, « Arpodador II », dans : Kunisch, *Erläuterungen zur Modernen Kunst*, *op. cit.*, ici p.264.
- 61 Max Imdahl, « Bildbegriff und Epochenbewusstsein », dans : Herzog, Koselleck (éds.), *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein, Poetik und Hermeneutik*, *op. cit.*, ici p.226.
- 62 Imdahl, « Arpodador II », dans : Kunisch, *Erläuterungen zur Modernen Kunst*, *op. cit.*, p.318 et suiv.



Chapitre / Kapitel III

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

Les recensions / Die Rezensionen

S. 116



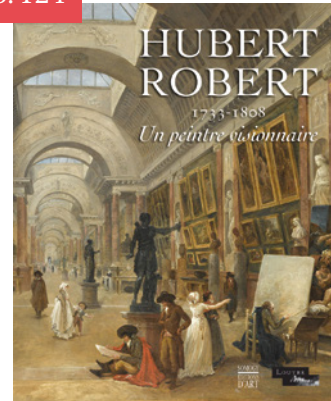
Musées de la Ville de Strasbourg (Hg.), *Dernière danse. L'imaginaire macabre dans les arts graphiques*, Ausst.-Kat., Galerie Heitz, Palais Rohan, Straßburg ; Straßburg : Éditions des Musées de la Ville de Strasbourg, 2016, 207 Seiten

p. 119



Guido Reuter, *Statue und Zeitlichkeit 1400-1800*, Petersberg : Michael Imhof Verlag, 2012, 208 pages

S. 124



Guillaume Faroult (Hg.), *Hubert Robert 1733-1808. Un peintre visionnaire*, Ausst.-Kat., Musée du Louvre, Paris & National Gallery, Washington ; Paris : Somogy Éditions d'Art, 2016, 543 Seiten

p. 140



Irene Below, Burcu Dogramaci (dir.), *Kunst und Gesellschaft zwischen den Kulturen. Die Kunsthistorikerin Hanna Levy-Deinhard im Exil und ihre Aktualität heute*, Munich : edition text + kritik, 2016, 358 pages

p. 140



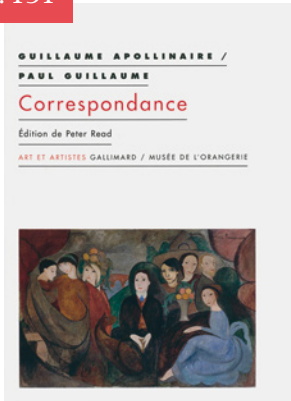
Heinrich Wölfflin, *Drei Münchner Vorlesungen Heinrich Wölfflins*, éd. par Hans Körner et Manja Winkens, Passau : Dietmar Klinger Verlag, 2016, 548 pages

S. 144



Angela Lampe (Hg.), *Paul Klee - L'ironie à l'œuvre*, Ausst.-Kat., Centre Pompidou, Paris & Musée national d'art moderne, Paris ; Paris : Édition Centre Pompidou, 2016, 328 Seiten

S. 131



Laurence Campa, Peter Read (Hg.), *Guillaume Apollinaire, Paul Guillaume: Correspondance, 1913–1918*, Paris: Gallimard, 2016, 192 Seiten

S. 131



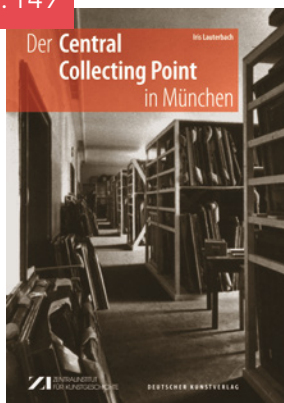
Laurence des Cars (Hg.), *Apollinaire: le regard du poète*, Ausst.-Kat., Paris, Musée de l'Orangerie, Paris: Gallimard, 2016, 320 Seiten

p. 136



Annabelle Görgen & Hubertus Gassner (dir.), *Dalí, Ernst, Miró, Magritte ... Surreale Begegnungen aus den Sammlungen Roland Penrose, Edward James, Gabrielle Keiller, Ulla und Heiner Pietzsch*, Munich: Hirmer, 2016, 288 pages

p. 149



Iris Lauterbach, *Der Central Collecting Point in München. Kunstschutz, Restitution, Neubeginn*, Munich: Deutscher Kunstverlag, 2015, 256 pages

S. 153



Denis Skopin, *La photographie de groupe et la politique de la disparition dans la Russie de Staline*, Paris: L'Harmattan, 2015, 236 Seiten

p. 156



Netzwerk Kunst & Arbeit et al. (éd.), *Art works. Ästhetik des Postfordismus*, Berlin: b\_books, 2015, 237 pages

# Musées de la Ville de Strasbourg (Hg.) *Dernière danse. L'imaginaire macabre dans les arts graphiques*

Claudia Denk



Ausst.-Kat., Straßburg:  
Éditions des Musées de  
la Ville de Strasbourg,  
2016, 207 Seiten

Der Tod, lange Zeit erfolgreich kollektiv verdrängt, erfährt in der gegenwärtigen Gesellschaft, der kunsthistorischen Forschung und nun auch im Ausstellungswesen eine neue Aufmerksamkeit. Als Thema ist er wieder in der ›Mitte‹ des Lebens angekommen, wie dies die Diskussionen um den ›humanen Tod‹ jenseits der Intensivmedizin oder um den Freitod angesichts unheilvoller Erkrankungen zeigen. In den Kulturwissenschaften wurden spätestens mit Jan Assmanns Forschungen zum kulturellen Gedächtnis die mit dem Totenkult verbundenen Materialisierungen und Visualisierungen in ihren eminent identitätsstiftenden Wirkkräften erkannt.<sup>1</sup> Nicht zuletzt Assmanns Forschungen bewirkten einen Methodenwechsel mit kontextuellen Analyseansätzen. Tendenziell zeichnet sich ein entscheidender Perspektivwechsel weg von den Toten hin zu den (Über-) Lebenden ab, wenn die (Todes-) Visualisierungen zunehmend auch im Hinblick auf ihre Auswirkungen auf nachfolgende Generationen gesehen werden. Auch wendet sich das Forschungsinteresse an der Memorialkultur neben den weit zurückliegenden klassischen Epochen mit dem Mittelalter, der Renaissance und dem Barock<sup>2</sup> nun der neueren Zeit zu. Berührungspunkte werden zunehmend überwunden. Die großen Zentralfriedhöfe des 19. Jahrhunderts, auf denen das Bürgertum seine Erfolge in Politik, Wirtschaft und Gesellschaft in aufwendigen Grabmälern sichtbar zu machen suchte, können nun in der Forschung und in der allgemeinen Wahrnehmung wieder ins Bewusstsein rücken.<sup>3</sup>

Hand in Hand mit dieser Entwicklung fügt es sich, dass auch das Thema der *danse macabre*, wie es besonders ausführlich der Basler Totentanz an der Friedhofsmauer der Predigerkirche (1440?) als alle Stände betreffendes *Memento mori* entfaltet, aktuell wieder gesellschafts- beziehungsweise ausstellungsfähig wird. Die Schrecken der Weltkriegserfahrungen und der Holocaust als prägendste kollektive Todestraumata der neueren Geschichte liegen nun zwei Generationen zurück. Die zeitliche Distanz macht es möglich, den Totentanz als ein seit Jahrhunderten virulentes Thema um Seuchen, Genozide und Kriegserfahrungen wieder aufzugreifen. Gerade widmet sich in Osnabrück ein ganzes Kulturjahr der *danse macabre*, wenn sich dort die wesentlichen Kulturinstitutionen der Stadt – das Theater Osnabrück, das Felix-Nussbaum-Haus, das Diözesanmuseum und die Kunsthalle – für interdisziplinär

ausgerichtete Ausstellungsprojekte, Installationen, Tanz- und Theateraufführungen zusammengeschlossen haben, um sich dem Thema anhand Mary Wigmans »Totentanz« (1926) zu nähern.<sup>4</sup>

Schon ein Jahr zuvor hatte die städtische Galerie Heitz im Straßburger Palais Rohan in einer größeren Ausstellung zum *Dernière danse. L'imaginaire macabre dans les arts graphiques* (21. Mai 2016 bis 29. August 2016) das Thema in seinem präferierten Medium, der Druckgrafik in Form von Holschnitt, Kupferstich und Fotomontage, aufgegriffen. Sie fand im Rahmen einer Ausstellungsreihe der Städtischen Museen Straßburgs (2016/17) statt, deren Ziel die Sichtbarmachung der eigenen deponierten Bestände ist. Ein inhaltliches und visuelles Echo bot das Museum Tomi Ungerer – Centre international de l'illustration. Das dem obsessiven (Todes-) Illustriator und Tabubrecher gewidmete Ausstellungshaus zeigte parallel *Rigor mortis et autres danses macabres* (15. April bis 16. Oktober 2016).

Die Ausstellung im Palais Rohan konnte aufgrund der besonderen topographischen Situation Straßburgs an der Grenze zu Deutschland auf einen breiten Fundus an Arbeiten von Künstlern beider Nationen zurückgreifen, darunter Albrecht Dürer, Tobias Stimmer, Jan van der Heyden, Johann Theodor de Bry oder Gustave Doré, Joseph Sattler, Max Klinger, George Grosz und John Heartfield. Das entfaltete Corpus beginnt mit Kapiteln zu Hans Holbeins Totentanzserie (1527), zu den Buchillustrationen der moralisierenden Publikationen des Straßburger Predigers Johannes Geiler von Kayserberg und Dürers »Ritter, Tod und Teufel« (1513). In lockerer chronologischer Anordnung werden auch Fabeln Lafontaines wie der »Tod und der Holzfaller« und mit dem »Mädchen und der Tod« sexuell aufgeladene Darstellungen aus den Jahren der großen Hexenverfolgungen sowie Antikriegsbilder neuerer Zeit gezeigt.

Die Essays sind der Popularität des Totentanz-Motivs in der deutschen Druckgraphik des 15. bis 17. Jahrhunderts (Frank Muller), seinem erneuten Aufflammen in der Kunst Straßburgs an der Wende zum 20. Jahrhundert (Florian Siffer) sowie in zwei Beiträgen seiner Verarbeitung in der Zeit der Weltkriege gewidmet. Hierbei konzentriert sich Philippe Kaenel mit Edmond Bille, Frans Masereel und Théophile-Alexandre Steinlen auf die Zeit um den Ersten Weltkrieg und Franck Knoery mit Käthe Kollwitz, George Grosz, Otto Dix und John Heartfield auf die visuellen Verarbeitungen der Kriegserlebnisse einzelner Künstler zwischen den Kriegen.

Zum Totentanz wurde in der letzten Zeit vor allem in Deutschland geforscht und ausgestellt, finden sich hier doch die großen Sammlungen, wie in Düsseldorf die Graphiksammlung »Mensch und Tod« der Heinrich-Heine-Universität und weitere reiche Bestände zum Thema in berühmten grafischen Kabinetten wie dem Herzog Anton Ulrich Museum in Braunschweig und der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel sowie schließlich dem Sepulkralmuseum in Kassel.<sup>5</sup> Auch in der Schweiz, besonders in Basel, gibt es eine reiche Forschungstradition. Demgegenüber ist der Totentanz in Frankreich, wie dies die Direktorin der Straßburger Museen Joëlle Pijaudier-Cabot auch in ihrem Vorwort (S. 21) hervorhebt, noch kaum im Rahmen von Forschungs- und Ausstellungsprojekten aufgegriffen worden. Umso verdienstvoller erscheint vor diesem Hintergrund das Ausstellungsprojekt. Auch wenn es

im Katalog nicht ausdrücklich angesprochen wird, zeigen die Beispiele, wie sehr gerade die im Zusammenhang des Todes entstandenen Bilder kollektive Erfahrungen widerspiegeln. Der großen existenziellen Not entsprechen die Visualisierungen in ihrer starken emotionalen Aussagekraft. Anhand berühmter oder weniger bekannter, dafür eindrücklicher Beispiele zeigte die Ausstellung, wie das Totentanzmotiv den kollektiv traumatisierenden Todeserfahrungen durch die Epochen hindurch eine signifikante visuelle Identität verliehen hat.

- 1 Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck Verlag, 1992.
- 2 Das Projekt »REQUIEM. Die römischen Papst- und Kardinalsgrabmäler der frühen Neuzeit« liefert Angaben zu wichtigen Publikationen und Sammelbänden zur Sozialgeschichte der Grabmal-kultur, URL: <http://requiem-projekt.de/> [letzter Zugriff: 5. 5. 2017].
- 3 Norbert Fischer, Rezension von Claudia Denk und John Ziesemer (Hg.), *Kunst und Memoria. Der Alte Südliche Friedhof in München*, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2014, in: *sehpunkte* 17, 2017, Nr. 2, URL: <http://www.sehpunkte.de/2017/02/25386.html> [letzter Zugriff: 5. 5. 2017].
- 4 <http://www.dansemacabre-osnabrueck.de/> [letzter Zugriff: 5. 5. 2017] sowie die dazugehörige Publikation: *Danse Macabre – Totentanz, Kooperationsprojekt der Stadt Osnabrück*, Ausst.-Kat., Osnabrück, Diözesan-Museum, Felix-Nussbaum-Haus und Kunsthalle; Berlin: Kerber Verlag, 2017.
- 5 Etwa Stefanie Knöll (Hg.), *Totentanz Reloaded. Zum Verhältnis von Original und Reproduktion*, Ausst.-Kat., Düsseldorf: Düsseldorf University Press, 2011 sowie Hartmut Freytag und Winfried Frey (Hg.), »Ihr müsst alle nach meiner Pfeife tanzen«. *Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer in Schweinfurt*, Ausst.-Kat., Wolfenbüttel: Harrassowitz Verlag, 2000.



# Guido Reuter

## *Statue und Zeitlichkeit 1400–1800*

Étienne Jollet



Petersberg : Michael Imhof  
Verlag, 2012, 208 pages

L'ouvrage de Guido Reuter est l'aboutissement d'une réflexion au long cours sur la temporalité en sculpture.<sup>1</sup> Si la question du temps dans les arts visuels fixes s'est peu à peu imposée dans l'historiographie allemande dans les années 1990, la sculpture est restée bien moins étudiée que la peinture et l'ensemble des pratiques bidimensionnelles.<sup>2</sup> Il est vrai que cela correspond à la proportion habituelle des études concernant les différents arts : les travaux sur la sculpture restent peu nombreux. Pourtant, il suffit, à l'instar de Guido Reuter, d'être capable de reconstituer ce corpus théorique pour qu'apparaisse, dans toute sa richesse, l'étendue de la réflexion menée durant la période moderne, selon les critères français, du début de la Renaissance à l'ère révolutionnaire (1400-1800).

Réflexion en acte, avant tout : l'auteur part de la *Sainte Véronique* de Francesco Mochi (1629-1640), du choc que produit son mouvement en avant jusque sur la couverture de l'ouvrage ; mais en l'associant immédiatement à ce qu'en dit l'historien Giovanni Battista Passeri dans la seconde moitié du siècle : l'abandon de fait de la relation de l'œuvre à l'étymon du terme qui la désigne, *sto*, « je me tiens debout ». Ainsi s'ouvre, dans une mise en tension entre l'œuvre et les catégories qui en rendent compte, une étude qui se veut à la fois chronologique et logique, qui fait se succéder huit chapitres où, selon les questions posées, l'accent est mis sur les œuvres ou sur les notions. Ainsi le premier propose-t-il une présentation des sources écrites de la Renaissance et de la période classique (approximativement le XVII<sup>e</sup> siècle) concernant la relation du temps aux arts visuels – ce qui inclut d'autant plus les arts bidimensionnels que le cadre de la réflexion est le *paragone*, la comparaison entre les arts. Avec à la clé la question de l'unité : celle de l'action, du lieu, du temps. Un outil central pour cela : le mouvement, puisque c'est lui qui rend le temps visible, parce qu'il définit des possibilités mettant en tension deux modalités temporelles que sont le moment et la durée. La tendance, dans la théorie artistique de la Renaissance (qui est ici principalement italienne), est à la valorisation du premier au détriment de la seconde, selon une modalité que l'auteur qualifie de *flüchtig*, de « fuyante », selon une modalité somme toute assez proche de ce qu'Aby Warburg a pu associer à la figure de la nymphe. On l'accompagnera donc au long des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, où l'emporte peu à peu une maîtrise de ce mouvement, notamment dans la réception.

Cependant reste toujours aussi forte l'injonction de l'instant, tel qu'il a été défini notamment par le seul traité théorique entièrement consacré à la sculpture durant la Renaissance : le *De Sculptura* de Pomponius Gauricus (1504). Reuter l'utilise pour rappeler la nécessité de penser l'œuvre comme un rapport, en l'occurrence entre l'objet et le regard du spectateur. C'est pourquoi il met en exergue des notions rhétoriques qui toutes définissent un rapport intensif à l'œuvre : l'*enargeia*, qui dit la puissance de l'effet produit sur le spectateur par la précision de la description du monde ; l'*emphasis*, qui dit l'importance relative que l'on donne à tel ou tel élément de l'œuvre ; l'*amphibolia*, qui correspond aux diverses ambiguïtés délibérées que l'on crée pour enrichir sémantiquement l'œuvre (ainsi ce guerrier peint par Polygnote, selon Pline l'Ancien, dont on ne sait s'il monte ou descend la muraille où il se trouve, ce qui peut être considéré comme un moyen de représenter son hésitation). La valorisation de l'instant se fait dès la Renaissance sous la plume de Lomazzo puis, au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, d'Orfeo Boselli, enfin sous celle mieux connue de Lessing, à propos du *Laocoon*. Cette étude, préparée par un *excursus* sur la réception de cette sculpture à l'époque moderne, notamment en ce qui concerne la temporalité, et prolongée par la mise en valeur des figures moins connues de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle que sont Basilius von Ramdohr et Wilhelm Heinse, qui tous deux poussent plus loin encore la condamnation de la temporalité perceptible en écartant la théorie de l'« instant fertile », ouvrant ainsi la porte à une conception de l'œuvre d'art caractérisée avant tout par son autonomie vis-à-vis du monde réel.

De fait, tout au long de la période moderne, la plus grande part de la réflexion sur la temporalité dans l'œuvre se situe à l'intérieur de celle-ci, c'est-à-dire dans ce qui en constitue la dimension essentielle : la narration. Tout d'abord dans l'étude des figures et de la temporalité qu'elle emporte avec elle du fait de leur ancrage historique : c'est le problème de l'*anacronismo*, celui qui se manifeste tout particulièrement dans les *Sacra conversazione* mais qui apparaît récurrent dans les groupes statuaire ; et puis de la « péripétie », celle que l'on connaît bien à propos de la peinture (cf. la *Manne* de Poussin et son commentaire par Charles Le Brun devant l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1667), mais dont l'auteur retrouve la trace dans la sculpture. Comment dire l'avant et l'après de l'action ? Par la pose relative des figures dans un groupe ? Par la mise à distance des figures, dans le cas de pendants ? La tendance lourde, qui apparaît plus clairement durant le XVIII<sup>e</sup> siècle de Shaftesbury à Goethe en passant par Diderot, consiste à jouer avant tout sur la dimension pathétique, au sens large – à l'effet sensible sur le spectateur : ce qui veut dire réduire le spectre spatial et temporel couvert par l'œuvre, de façon à favoriser un effet de haute intensité, une « catastrophe » qui permet de définir un « *pathetischer Ausdruck* », un effet pathétique intense.

Mais cela vaut pour des ensembles qui favorisent l'action. Reuter sait élargir la question temporelle en y incluant une modalité très importante dans la culture occidentale : la métamorphose, ce temps inscrit dans la matière des choses et des êtres, dont on connaît le rôle dans la définition des rapports entre le voir et le savoir à l'époque moderne. Mais l'auteur, en se concentrant sur le thème de Latone et le traitement qu'en font respectivement Domenico Pieratti, Gaspard et Balthazar Marsy et

Pierre-Étienne Monnot, lui associe la question de la pluralité : en l'occurrence, celle des figures, dans un espace ouvert. En effet, la fontaine de Latone des jardins de Versailles oblige à penser la relation avec un environnement dont les limites à la fois spatiales et temporelles ne sont pas fixes : si les grenouilles (les paysans de Lycie métamorphosés) font évidemment partie de l'histoire, qu'en est-il des courtisans qui se pressent autour du bassin ? Doit-on y voir la représentation de la vengeance royale après la fronde et l'offense faite à sa mère Anne d'Autriche, représentée ici en Latone ? En outre, la critique de la métamorphose en tant que telle va devenir de plus en plus virulente, au nom de la vraisemblance : ainsi chez Shaftesbury mais aussi plus tardivement chez Friedrich Justin Riedel et Karl Philipp Moritz, alors qu'Ernst Ludwig Daniel Huch la défend, tout en définissant des critères pour respecter la vraisemblance, en l'occurrence en prenant en considération la rapidité de la métamorphose et en choisissant une forme qui puisse la traduire (ainsi l'ellipse dans la *Latone* de Monnot).

Le rapport au spectateur apparaît plus directement encore dans le septième chapitre, consacré à la pluralité des points de vue, dont on fait souvent la « différence spécifique », pour reprendre la formule d'Aristote, entre peinture et sculpture. L'approche est une fois de plus chronologique, permettant de prendre appui sur les œuvres et sur les textes dans un contexte où le *paragone* joue un rôle majeur. Mais c'est à l'étude du Bernin et notamment de *l'Apollon et Daphné* de la collection Borghese que l'auteur se consacre pour faire apparaître la nécessité d'associer la temporalité induite par la localisation respective des figures mais aussi celle de la localisation dans l'espace d'exposition, plus précisément des angles de vue pré-définis : que ce soit par la disposition vis-à-vis du seuil à partir duquel on découvre la statue, mais aussi par l'étude des dispositifs architecturaux fixes qui en déterminent le point de vue : ainsi des niches. On pourra ainsi mieux comprendre comment les sculpteurs eux-mêmes s'inscrivent dans une tendance qui triomphe au XVIII<sup>e</sup> siècle selon laquelle un point de vue et un seul est privilégié, selon un modèle pictural qui finit par l'emporter.

Le dernier chapitre est consacré à ce qui correspond au plus haut degré de tension entre les deux univers que l'auteur a eu à mettre en rapport tout au long de son étude : celui de l'espace fictif où se meut la figure, où se meuvent les figures, et celui du spectateur. Il s'agit du support, encore aujourd'hui trop peu étudié, même si Reuter fait justement partie des auteurs qui ont su l'intégrer dans leur étude de la statuaire.<sup>3</sup> Il en évoque brièvement le développement depuis le portail de la cathédrale de Senlis (vers 1165-1170) tout au long de la période moderne ; mais rapidement le propos se concentre sur le support intégré dans l'œuvre elle-même, en l'occurrence le « socle naturel » (*naturhaft geformte Statuensockel*). L'auteur en retrace la fortune à l'époque baroque, en en faisant à l'occasion le caractère *a priori* paradoxal du succès de la formule tout particulièrement dans les ensembles clos, notamment les niches, qui pourtant pourraient être considérées comme ce qui, au contraire, affirme le caractère artificiel de la présentation de la statue.

Un ensemble, donc, particulièrement riche et novateur, qui sait associer un corpus de textes parfois peu frayed (ainsi des figures de Boselli ou de Ramdohr) à une poétique de l'œuvre sculpturale, centré sur l'une des dimensions majeures de l'art mimétique

en Occident. Car il s'agit bien de statue et non de sculpture ici, la figure humaine étant au centre de l'ensemble des analyses ; avec les avantages et les inconvénients d'un tel traitement. L'intérêt d'une telle approche est la cohérence : on retrouve dans différents contextes et à différentes périodes des problèmes récurrents, à commencer par le plus important d'entre eux, la question du mouvement ; on a aussi un effet d'écho constant entre le corpus d'œuvres et les textes qui en rendent compte. Cependant ce centrage pose également quelques problèmes. Tout d'abord, en ce qui concerne le corpus : il est avant tout italien, tant en ce qui concerne les textes que les œuvres. Bien sûr, cela correspond à l'importance relative des forces en présence dans les arts visuels de la période moderne ; et quand les textes des pays du Nord, à commencer par l'Allemagne, rendent compte des œuvres, il s'agit le plus souvent d'œuvres qui se situent en Italie, qu'elles soient antiques ou vernaculaires. Cependant, et c'est la rançon de la relative brièveté de l'ensemble constitué de quelque deux cents (grandes) pages, est acceptée implicitement l'idée d'une circulation des problèmes et des idées à l'échelle de l'Europe, sans que les points de friction entre conceptions divergentes puissent être étudiées – ainsi du cas de figure exemplaire que constitue la visite du Bernin en France en 1665.

En outre, le poids du discours est grand, même si l'auteur cherche toujours à appuyer ses démonstrations sur des analyses d'œuvre que facilitent la taille du voyage (un *in-quarto*) et les excellentes photographies en noir et blanc : cela signifie qu'un certain nombre de questions sont laissées de côté, au bénéfice de la question du mouvement, qui se taille la part du lion dans les textes – et donc dans les œuvres. Ainsi l'importante question de la durée n'est-elle évoquée qu'au début, et avant tout comme repoussoir, pour le XV<sup>e</sup> siècle. Elle revient avec la contestation du mouvement à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais là aussi de manière négative. Or le diptyque de Gilles Deleuze, *L'Image-temps* et *L'Image-mouvement* nous oblige désormais à penser ce chiasme selon lequel le temps n'apparaît mieux que lorsque sa manifestation habituelle, le mouvement, disparaît. Mais il aurait peut-être fallu comprendre la temporalité dans un cadre plus large, qui est celui de l'œuvre visuelle comme modalité : comme manifestation toujours variable, celle-là même que pointe la notion bien présente de *Möglichkeit*, de possibilité. En effet, c'est la possibilité de voir une même chose selon des angles différents, selon des degrés de réalité variés, à la fois immobile et dynamique qui fait toute la richesse de cet art statuaire.

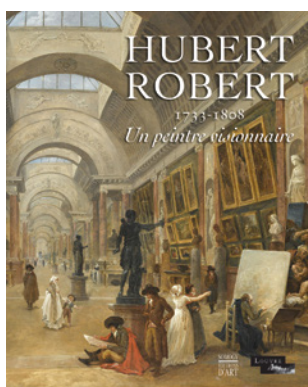
Encore aurait-il peut-être valu aller plus loin dans l'étude indépendamment de la prise en considération des textes : on y aurait non seulement découvert la durée mais aussi la nécessité de s'interroger sur les limites de l'œuvre. En effet, le glissement qui s'opère très vite dans le chapitre sur le support, de celui-ci, au sens strict, à la terrasse, ne permet pas de rendre compte du curieux phénomène par lequel on accepte ou non les limites de la représentation, pourtant parfois terriblement arbitraire en sculpture : ainsi de la coupure du buste – pourquoi couper ainsi un corps ?<sup>4</sup> Le support, piédouche, socle, piédestal, fait-il partie de l'œuvre ? Et comment ? La question concerne la temporalité de la statue notamment en ce qui concerne les possibles bas-reliefs en rapport avec l'œuvre (ainsi, par exemple, pour *l'Enlèvement de Proserpine* de François Girardon

à Versailles) mais aussi, de façon générale, l'immobilité statuaire du support par rapport au mouvement des figures. C'est là où sans doute aurait pu être précieux un glissement du statuaire au sculptural, dépassant la figure pour au minimum restituer la spécificité de la temporalité qu'elle induit par rapport à d'autres effets : ceux qui concernent l'appréhension de l'œuvre dans sa matérialité, le reflet de la surface, toujours éphémère ; ou la trace de l'outil sur la surface, obligeant à ouvrir à une temporalité de la création ; ou bien à prendre en considération une temporalité historique, au travers des effets d'emprunt, de citation, de détournement. Si ce que l'on peut appeler « temporalité interne » (dans l'espace fictif) et « temporalité externe » (celle du spectateur) sont bien évoquées, on voit qu'elles tireraient un bénéfice certain à être reliées à d'autres. Et puis aussi au vrai mystère : l'absence de temporalité. Quand je vois le bloc tel qu'il est, immobile ; et puis qu'il se met en mouvement. Nous appelons pour notre part ce passage le glissement d'une « neutralisation » à une « motivation » de la question, mais il y a bien d'autres façons de le dire. Comment ? Sans doute en se défiant de la catégorie heuristique que l'on emploie, comme celle de « temporalité », qui est pourtant en elle-même un grand pas en avant dans la mise au point d'une poétique de l'art figuratif. L'ouvrage de Guido Reuter est en cela une précieuse contribution : connaître les textes ; observer les œuvres, pour mieux aller vers le point où les textes ne guident plus et où les œuvres portent en elles-mêmes le questionnement des notions mêmes qu'elles semblaient exemplifier.

- 1 Cf. ainsi l'article paru en 2003, « Zeitaspekte der Skulptur. Die strukturelle Zeit in plastischen Bildwerken », dans : Andrea von Hülsen-Esch, Hans Köner et Guido Reuter (eds.), *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild*, Cologne : Böhlau, 2003, p. 65-83.
- 2 Nous nous permettrons de renvoyer à notre synthèse historiographique, « La temporalité dans les arts visuels : l'exemple des Temps modernes », *Revue de l'Art*, no. 178, 2012-4, p. 49-64.
- 3 Cf. le volume co-dirigé avec Johannes Myssok, *Der Sockel in der Skulptur des 19. & 20. Jahrhunderts*, Cologne : Böhlau, 2013.
- 4 Cf. Malcolm Baker, *The Marble Index. Roubiliac and Sculptural Portraiture in 18<sup>th</sup> Century Britain*, New Haven : Yale University Press, 2015.

# Guillaume Faroult (Hg.) *Hubert Robert 1733-1808. Un peintre visionnaire*

Elisabeth Oy-Marra



Ausst.-Kat., Paris:  
Somogy Éditions d'Art,  
2016, 543 Seiten

Mit 144 Exponaten präsentierte die Louvre-Ausstellung *Hubert Robert. 1733-1808 – Un peintre visionnaire* seit langer Zeit einen Überblick über das Schaffen des Ruinen- und Landschaftsmalers Hubert Roberts. Ebenso wie die Ausstellung bezieht auch der Katalog gezielt Roberts Tätigkeit als Dekorationsmaler und Gartengestalter mit ein. Der Katalogteil folgt dabei dem Ausstellungsparcours. Umfassenden Aufsätzen folgen kurze einführende Essays zu einzelnen Sektionen und jeweils dazugehörige Exponateinträge. Die chronologisch angelegte Ausstellung ordnete Roberts *Œuvre* in Sach- und Themengruppen, um den in Teilen einförmigen Sujets eine konzisere Rahmung zu verleihen.

Besonders eindrucksvoll war der Auftakt der Ausstellung mit dem frühen, während seines römischen Aufenthaltes entstandenen graphischen Werk, das im Katalog von Guillaume Faroult eingeleitet wird (S. 122–123). Hier setzt sich Robert mit dem Rom seiner Zeit auseinander und bereitet bereits viele Motive vor, die später in seinen Architektur- und Ruinengemälden monumental ausgearbeitet werden sollten. Dabei waren es nicht allein die antiken Ruinen, die sich der junge Stipendiat der französischen Akademie in Rom zeichnerisch aneignete. Vielmehr galt sein Interesse etwa den Monumenten der Renaissance- und Barockarchitektur wie der Villa Madama, der bröckelnden Fassade des Palazzo Poli mit dem stillgelegten Trevi-Brunnen oder dem kapitolinischen Palast. In seinen Zeichnungen nimmt Robert jedoch stets eine Perspektive ein, die die Paläste, die bereits in seiner Zeit als touristische Sehenswürdigkeiten galten, nicht im Sinne einer Vedute im Bild festhält. Vielmehr werden sie aus der Perspektive eines *sotto-in-su* monumentalisiert und durch das Hinzufügen von Staffagefiguren aus dem einfachen Volk in einen spannungsreichen Gegensatz zum Leben der kleinen Leute gebracht. Schon hier deutet sich an, was seine monumentalen Ruinengemälde später besonders auszeichnen sollte. Dem Betrachter fallen die häufig dargestellten Zeichner ins Auge, die offenbar als Stellvertreterfiguren des Künstlers fungieren. Unter ihnen sind jedoch auch erstaunlich viele Zeichnerinnen auszumachen. Mit ihrem Zeichenstift halten sie wie besessen alles fest, was ihnen in Rom vor Augen tritt. Dabei nehmen sie Perspektiven ein, die die gefühlte Übergröße der antiken Reste zum Ausdruck bringen. Während Margaret Morgan Grasselli Roberts zeichnerisches *Œuvre* chronologisch einordnet (S. 57–64), argumentiert

Sarah Catala sehr viel grundsätzlicher (S. 65–72). Die Autorin hebt nicht nur zu Recht hervor, dass Roberts graphisches *Œuvre* von einer großen Anzahl wiederkehrender Motive geprägt ist, die er jeweils neu zu variieren verstand, um den größtmöglichen ökonomischen Profit aus seinen Kompositionen zu schlagen. Sie argumentiert auch, dass Robert die Technik des Abklatsches (*contre épreuve*) einsetzte, um einen Überblick über seine Variationen behalten zu können. So stand ihm und seinem Atelier ein großes Repertoire an Kompositionen zu Verfügung, die er immer wieder variierte. Dies hatte natürlich nicht zuletzt mit dem Geschmack seiner hochrangigen Käufer und Sammler zu tun. Wie die Autorin betont, stellt dies nun eine Herausforderung für die Erforschung des Gesamtwerks dar, zumal es kaum möglich sei, so Catala, Vorstudien für konkrete Gemälde ausmachen zu können. In Katalog und Ausstellung vermisst man in diesem Zusammenhang den in der Forschung gut etablierten Vergleich von Roberts Architekturprospekten mit denjenigen Piranesis. Stattdessen stellt die Ausstellung Roberts und Jean-Honoré Fragonards gleichzeitigen römischen Aufenthalt in den Vordergrund.<sup>1</sup> Die in einem die Sektion einleitenden Essay vorgestellte Gegenüberstellung von Zeichnungen und Gemälden der beiden jungen französischen Künstler in Rom, die ebenfalls von Sarah Catala entfaltet wird, bezeugt eine erstaunliche Nähe der beiden zu dieser Zeit (S. 190–197). Fragonards *Les Blanchisseuses* aus Rouen (1759–1760, Kat. Nr. 41) und Roberts *La Lingerie* (Kat. Nr. 42) sind sich sowohl in Bezug auf Sujets als auch durch den pastosen Farbauftrag bis zur Austauschbarkeit ähnlich. In der *Grande Cascade de Tivoli* (um 1760–1762; Louvre, Kat. Nr. 45) nimmt Fragonard ein Motiv vorweg, das Robert viele Jahre später 1776 in *Les Cascatelles de Tivoli* (Privatsammlung, Fig. 85) kaum variiert wieder aufnehmen wird.

Mit seinem Aufnahmebild für die Akademie, dem berühmten *Le Port de Rome* (Paris, Louvre, 1766, Kat. Nr. 46), reüssierte Robert mit einem Architekturcapriccio à la Giovanni Paolo Pannini, das er bereits 1761 für seinen Patron, den Duc de Choiseul, entworfen hatte und machte sich so einen Namen als Architekturmalers. Der einst unweit des Palazzo Borghese gelegene Tiber-Hafen, die Ripetta, wird auf dem Gemälde vom Pantheon bekrönt, während sich auf der linken Seite der kapitolinischen Palast anschließt. Guillaume Faroult deutet das Capriccio im Katalog zu Recht als ›Querelle‹ zwischen der im Zentrum stehenden antiken Architektur des Pantheons und der modernen Architektur Michelangelos. Hierauf verweist auch der ausführliche Titel im Katalog: *Le Port de Rome, orné de différents monuments d'architecture antique et modernes* (Kat. Nr. 46, S. 210–212). Eine besondere Form des Architekturcapriccio entwickelte Robert vor allem aber in jenen Gemälden, die in der Ausstellung wie auch im Katalog von Guillaume Faroult als *Architecture visionnaire* (S. 290–291) zusammengefasst wurden. Hier nennt der Autor die wichtigsten Vorbilder Roberts wie Giovanni Paolo Pannini, Giovanni Battista Piranesi und Charles-Louis Clérisseau. Die in diesen Bildern gezeigten Architekturprospekte gehen nicht nur auf eigene Antikenstudien zurück, sondern auch auf Piranesis Konstruktionen, vor allem seinem *Ponte magnifico* aus den *Opere varie d'architettura* von 1750, der im Gemälde *Pont d'orné d'architecture* (Musée de Beaux Arts, Dunkerque, 1761, Kat. Nr. 80)

geradezu zitiert wird. Darüber hinaus integrierte Robert vor allem auch Ansichten antiker Bauten, die bereits in Kupferstichen und Reisejournalen publiziert vorlagen. Im *Caprice architectural avec un canal* aus der Eremitage in Sankt Petersburg von 1783 (Kat. Nr. 83) ließ er sich etwa von dem Proszenium des Theaters in Taormina inspirieren, das der Architekt Pierre Adrien kurz zuvor in einem Reisebericht abgebildet hatte. Welche Rolle diese Architekturimaginationen bei Architekten und Kennern der Zeit spielten, wird im Katalog jedoch nicht hinreichend deutlich gemacht.

Die Sektion *Robert des Ruines* vereint dagegen Gemälde, die auch an anderer Stelle hätten zugeordnet werden können, denn die Ruine wird unter den Händen Roberts nicht nur zu seinem Markenzeichen: Sie wird ein Darstellungsdispositiv, das er bis in sein Spätwerk immer wieder einsetzt und neuen Kontexten anpasst. Hatte Hubert Burda die Ruine noch als formale Genese der wichtigsten monumentalen Formen im *Œuvre* Roberts analysiert, weitet Alain Schnapp in seinem ausführlichen Aufsatz im Katalog dagegen den Blick auf das Motiv und diskutiert unterschiedliche Deutungen (S. 85–93).<sup>2</sup> Er macht dabei nicht nur auf die Rolle der natürlichen, beziehungsweise konstruierten Ruine im Landschaftsgarten der Zeit aufmerksam, sondern weist auch auf Roberts autoreferenzielle Betonung des Zeichners von Ruinen am Beispiel der Zeichnung *Les dessinateurs du vase Borghese* hin (Musée de Valence, Kat. Nr. 55, S. 232–233), an der er die Rolle der Imagination für Robert und damit den freien Umgang mit dem antiquarischen Wissen der Zeit für seine Ruinenpoetik unterstreicht. Vor allem aber differenziert er zwischen Roberts gemalten Ruinen und der allein auf das Gefühl der Vergänglichkeit gerichteten Interpretation Denis Diderots in den *Salons*. Robert, so unterstreicht Schnapp, ging es nicht mehr länger um die Markierung einer zeitlichen Distanz, die seit der Renaissance mit der antiken Ruine verbunden war. Vielmehr zeigt er die Ruine in seinen Gemälden erstmals als Produkt der Arbeit von Natur und Geschichte. Es ist diese Arbeit der Geschichte, die es dem Maler erlaubt, auch die Zerstörung der zeitgenössischen Architektur in Paris darzustellen.

Unbestrittener Mittelpunkt der Ruinen-Sektion war ein erst vor einem guten Jahrzehnt wiederentdecktes und seit 2004 im Musée de Valence ausgestelltes Gemälde, das die Poussin'sche Thematik der Arkadischen Hirten aufgreift (Kat. Nr. 62). Anders als bei Poussin ist auf dem Gemälde *Les Bergers d'Arcadie* das von den Hirten entdeckte Grabmal in eine weite felsige Landschaft eingebettet. Auf einem der Felsen stellte Robert die Ruine eines dorischen Tempels dar. Tempel und Landschaft lassen ein ganzes Netz von Verweisen auf andere Gemälde zu, hinter denen bedeutende Auftraggeber wie der Archäologe des Parthenon, Choiseul-Gouffier<sup>3</sup> und der Erzbischof von Narbonne standen. Aufgrund dieser Querverweise und der schieren Größe des Gemäldes (209 × 171 cm) vermutet Guillaume Faroult im Katalogbeitrag daher auch für die *Arkadischen Hirten* einen prominenten Auftraggeber des Ancien Régime (S. 248–251). So plausibel dies ist, scheint mir die Bedeutung dieses Werks jedoch im Bild selbst und seiner Inschrift zu liegen. Kaum fassbar scheint nämlich die Datierung dieses bukolischen Gemäldes in das Revolutionsjahr 1789. Der Maler hat eben dieses Entstehungsjahr auf dem Bild festgehalten und es offenbar mit einer



Reflexion über die eigene Zeit verbunden. An keiner geringeren Stelle als auf dem Sarkophag, genau dort, wo auf dem Poussin'schen Vorbild die Inschrift »et in Arcadia ego« zu lesen ist, hat Robert seine Künstlersignatur hinterlassen. Hier ist zu lesen »Et ego pastor in Arcadia/H. Robert/1789«. Ergänzt man ein »fuit«, so wird deutlich, dass Robert seine Zeit als Hirte in Arkadien mit der Zeit vor dem Jahr 1789 gleichsetzt und nunmehr als verloren erachtet. Konfrontiert mit seinem berühmten Gemälde der *Bastille dans les premier jours de sa démolition* (1789, Paris, Musée Carnavalet, Kat.Nr. 125) aus dem gleichen Jahr, hätte die Ausstellung die durch den Maler wahrgenommene Ambivalenz dieser Zeit durch die Augen des Malers kaum besser aufzeigen können. Es gehört zu den weniger gelungenen Seiten der Ausstellung, dass Roberts eigene Position im Hinblick auf die Probleme seiner Zeit nicht stärker pointiert herausgearbeitet wurde.

Den Kuratoren ging es aber offenbar darum, die engen Verbindungen des bukolischen Sujets zum beliebten Raumdekor der Zeit nach 1764 und zu Roberts Gartengestaltungen zu betonen. Tatsächlich lebte in den Projekten Roberts die alte Verbindung von Ruine und Landschaft wieder auf, um den neuen Wohnbedürfnissen des Adels angepasst zu werden. Da Roberts Dekorationen bisher nur schlecht erforscht wurden, versuchte die Ausstellung hier Impulse zu geben (vgl. auch den einleitenden Essay von Catherine Voiriot, S. 316–317). Sie präsentierte überraschenderweise das komplette Ensemble der Gemälde, die der Schriftsteller und Unternehmer Beaumarchais 1790 für den Salon seines Pariser Palais bei Robert bestellt hatte (Kat.Nr. 97–102). Gezeigt wird, dass das Interesse an dieser Art der dekorativen Ausstattung auch nach der Revolution nicht nachließ und sich erstaunlicherweise thematisch trotz der bürgerlichen Auftraggeber nur in Nuancen unterschied. Leider suchte man vergeblich nach den vier Gemälden aus dem Art Institute in Chicago, die einst den Grand Salon des Schlosses von Méréville schmückten. Sie wurden erst in der Fortsetzung der Ausstellung in der National Gallery in Washington ausgestellt. Als Ausgleich für die fehlenden Gemälde in Paris widmete Yuriko Jackall dem Ensemble einen ausführlichen Katalogessay (S. 95–104). Jackall betont die Schwierigkeiten einer Rekonstruktion dieses Ensembles, das von Élisabeth Vigée-Le Brun als eines Fürsten würdig beschrieben wurde. Eine Ansicht des Schlosses aus dem Park bietet Roberts Gemälde *Le Château et le parc de Méréville* aus dem Jahr 1790 (Musée de l'Île-de-France, Sceaux, Kat. Nr. 115). Der ehemalige Bankier der Krone und spätere Marquis de Laborde et Méréville, Jean Joseph de Laborde, hatte das von ihm gekaufte mittelalterliche Schloss umbauen lassen. Hubert Robert wurde von ihm seit 1786 für mehrere Jahre mit der Gestaltung der Inneneinrichtung und des Gartens betraut. 1787 erhielt er den Auftrag über sechs großformatige Gemälde für den Petit Salon, die an dessen Wänden mit den tatsächlichen Aussichten auf den das Schloss umgebenden Landschaftsgarten konkurriert haben müssen. Ausgehend von der Lage des Petit Salon in der Mitte des Erdgeschosses rekonstruiert Yackall die ursprüngliche Hängung und mögliche Blickachsen. Dieses ganz der Bewegung und der wechselnden Ansichten gewidmete Ambiente muss mit Appartement und Garten auf außergewöhnliche Weise korrespondiert haben.

Eine besondere Verbindung von Garten und Raumdekor wurde in der Ausstellung am Beispiel der *Laiterie* der Königin Marie Antoinette in Rambouillet hervorgehoben, an deren Konzeption Hubert Robert bereits seit den frühen 1780er Jahren mitgewirkt hat. Attraktiver Höhepunkt dieser Sektion waren die von ihm nach etruskischen Vorbildern entworfenen Möbel und das ebenfalls von ihm gestaltete und von der königlichen Manufaktur Sèvres hergestellte Porzellanservice, das bis in die Formen hinein das Thema der milchgebenden Ziegen und Kühe vielfältig variiert. Auch der Entwurf der Grotte der *Laiterie* wird aufgrund ihrer Ähnlichkeiten mit der des Apollo-Bades in Versailles Robert zugeschrieben, der zudem bereits eine *Laiterie* für das Schloss von Méréville entworfen hatte. Im Katalog wird das Ensemble in einem kurzen einleitenden Essay überblickartig kontextualisiert (S. 336–339, Kat. Nr. 103–108). Diesen Auftrag verdankte Robert seinem guten Verhältnis zum Comte d'Angiviller, der seit 1774 für die königlichen Bauten zuständig war. Er übertrug dem Künstler nicht zuletzt auch zahlreiche Aufträge der Neu- und Umgestaltung königlicher Gärten, für die Robert 1778 den Titel des »dessinateur des Jardins du Roi« erhielt. Gerne hätte man hierüber mehr erfahren. Die Ausstellung widmete dem Thema der Gärten eine eigene Sektion, die im Katalog von einem überblicksartig angelegten Essay eingeleitet wird, in dem Catherine Voiriot Roberts Tätigkeit als Gestalter zahlreicher Gärten aufzuzeigen weiß (S. 346–349). Auch für diese Thematik bediente sich Robert nicht der Perspektive der klassischen Vedute, sondern nahm für seine Ansichten fast ausnahmslos die Perspektive der Spaziergänger oder auch Arbeiter ein und inszenierte die Gärten wie Landschaften. Interessant ist vor allem seine genrehafte Auffassung des Sujets in den beiden Gemälden aus Versailles, in *Les Bosquet des Bains d'Apollon lors de l'abattage des arbres* (1777, Kat. Nr. 111) und in *l'Entrée du Tapis vert lors de l'abattage des arbres*, ebenfalls aus dem Jahr 1777 (Kat. Nr. 112), in denen er den Blick auf die Arbeitsvorgänge des Baumfällens richtet.

Mit den Sektionen *Hubert Robert et Paris, Des Ruines et des Prisons* und *Hubert Robert et le Louvre* rundete die Ausstellung den Lebenszyklus Roberts ab. Die Kuratoren haben gut daran getan, mit der Revolution keine Zäsur zu setzen, sondern die Gefängnisbilder Roberts an ihre Stelle zu setzen. Sowohl seine Tätigkeit als Chronist des sich verändernden Paris als auch seine Beschäftigung mit der Umwandlung des Louvre begannen nämlich bereits viel früher. Es ist sicher eines der größten Verdienste der Ausstellung, Roberts dokumentarische Gemälde von Pariser Bauten in ihrem breiten zeitlichen Spektrum gezeigt zu haben. Unter der Sektion *Hubert Robert et Paris*, die im Katalog von Christophe Lérubault eingeleitet wird (S. 368–371), wurden daher Roberts Bilder der Zerstörung subsummiert: *L'intérieur de la salle de l'Opera, le lendemain de l'incendie* (Kat. Nr. 121), *La Démolition des maisons du pont Notre Dame* (1786, Kat. Nr. 122) und des *Pont-au-Change* von 1788 (Kat. Nr. 123).

Von besonderer Bedeutung sind die Impressionen von Roberts eigenem Gefängnisaufenthalt in Saint-Pélagie vom 31. Januar 1793 bis zum 4. August 1794. Auf der Zeichnung des Musée Carnavalet (1793, Kat. Nr. 129) ist der Maler in seiner Zelle aufrecht im Gespräch mit einem jungen Gefängniswärter zu sehen, der gerade zur

Tür hereingekommen ist. Über dem Bett klebt ein Kupferstich mit einem Capriccio römischer Antiken, neben dem Tisch lehnt die Zeichenmappe mit der gut sichtbaren Signatur des Künstlers. Seine prekäre Lage wird indes vor allem in den Inschriften auf dem Türsturz und dem Tisch zum Ausdruck gebracht. Hier, über der Zeichnungsmappe ist zu lesen: »dum spiro spero« (»solange ich lebe, hoffe ich«), während über der Tür die topische Bezeichnung »carcer socratis domus honoris« (»Der Kerker des Sokrates war die Wohnung der Ehre.«) die Haltung des Malers hervorhebt. Auf drei kleinformatigen Ölgemälden aus dem Musée Carnavalet (Kat. Nr. 130–132) hat Robert schließlich die weniger kommoden Zustände eines anderen Gefängnisses dokumentiert, das von Saint-Lazare, in das auch er Ende Januar 1794 transferiert worden war.

Eingestimmt auf die persönliche Situation Roberts nach der Revolution erhoffte man sich dann den letzten Höhepunkt der Ausstellung: Roberts Auseinandersetzung mit der Umgestaltung des Louvre zum Museum. Guillaume Fonkenell legt in seinem einleitenden Essay zu dieser Sektion dar, dass der Louvre darüber hinaus für Robert ein Lebensraum war (S. 416–421). Tatsächlich hatte der Maler eine besonders enge Beziehung zu diesem Palast, in dem er seit 1778 logierte – ein Privileg, das er seiner Verbindung zum Comte d’Argenviller zu verdanken hatte. Dieser hatte ihn zudem im gleichen Jahr in ein Gremium berufen, das sich über die Umgestaltung der Grande Galerie zum Ausstellungsraum Gedanken machen sollte. Robert wurde jedoch von den Beratungen wieder ausgeschlossen und erst 1795 zum zweiten Konservator ernannt. Erst damit ging der offizielle Auftrag einher, die Planungen der Grand Galerie voranzutreiben. Die Ausstellung präsentierte nahezu alle Projekte Roberts für die Grand Galerie des Louvre, die teilweise wie die noch genauer zu untersuchende *Grande Galerie de Tableaux servant d’Atelier à un Peintre* (Louvre, 1789, Kat. Nr. 139) noch aus der Zeit vor 1795 stammten. Ergänzt wurden die bekannten Gemälde der *imaginären Grande Galerie als Museum* und ihrer antizipierten Zerstörung (1796, Kat. Nr. 144) durch die Darstellung der *Salle des Saisons als Antikengalerie* aus dem Jahr 1802–1803 (Kat. Nr. 142). Der Zusammenschau der zum großen Teil kleinformatigen Gemälde, in denen nicht nur Vorschläge für eine Beleuchtung der Galerie gemacht werden, sondern es offenbar auch um Hängungskonzepte geht, fehlte jedoch die produktive Spannung. Dies erklärt sich vor allem aus dem Verzicht auf jedwede Art der Verankerung dieser Gemälde in den bedeutenden Diskursen der Zeit, die das Museumsprojekt selbst und nicht zuletzt auch der ideologisch geführte Kunstraub provozierten und die in den *Lettres à Miranda* von Quatremère de Quincy exemplarisch zum Ausdruck gebracht wurden.<sup>4</sup> Damit verloren leider auch die berühmten, 1796 im Salon als Paar ausgestellten Projekte, das *Projet pour la transformation de la Grande Galerie* (1796, Kat. Nr. 143) und die berühmte Ansicht der Galerie als Ruine, *Vue de la Grande Galerie en ruine* (1796, Kat. Nr. 144), ihre Einzigartigkeit. Guillaume Faroult distanziert sich in seinem beiden Gemälden gewidmeten Katalogbeitrag (S. 438–441) bezeichnenderweise von der von verschiedener Seite vorgeschlagenen Interpretation,<sup>5</sup> hier eine Kritik am Kunstraub erkennen zu wollen. Vielmehr will er die *Galerie en ruine* als Zeugnis der

traumatischen Situation jener Zeit verstanden wissen, in der an die Kunst und das Museum die Erwartung einer Regeneration herangetragen worden sei. Dabei bleibt jedoch die Tatsache unberücksichtigt, dass Robert sein über Jahre hinweg entwickeltes Dispositiv der Ruine nun ausgerechnet auf das erste öffentliche Museum der Moderne anwendet. Dies ist an sich mehr als bemerkenswert und kann nur als kritische Stellungnahme in den Auseinandersetzungen um das Museum gesehen werden.<sup>6</sup>

Warum der Titel eines »peintre visionnaire« für die Ausstellung gewählt wurde, blieb allerdings offen. Lässt sich Robert nicht vielmehr als Maler des Imaginären verstehen? Selbst sein am ehesten visionäres Werk, die Grand Galerie des Louvre als Ruine trägt den Titel einer imaginären Ansicht: *Vue imaginaire de la Galerie du Louvre en ruine* (1796).

- 1 Damit nimmt sie die Anregung einer Ausstellung der Villa Medici aus dem Jahr 1990 auf: Jean Honoré Fragonard e Hubert Robert a Roma (Roma, Villa Médicis, 6. Dezember 1990 bis 24. Februar 1991, Katalog hg. von Jean-Pierre Cuzin, Pierre Rosenberg et Catherine Boulot, Roma: Flli Palombi, Carte Segrete 1990).
- 2 Hubert Burda, *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*, München: Fink, 1967.
- 3 Vgl. Hélène Moulin-Stanislas, »Hubert Robert. Les Bergers d'Arcadie«, in: *Revue du Louvre* 4, 2005, S. 77–78.
- 4 Vgl. hierzu die Einleitung von Edouard Pommier in: Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, Paris: Macula, 1989, S. 19–30.
- 5 Joanne Lamoureux, »De la peinture de ruines à la ruine de la peinture. Hubert Robert et le Louvre«, in: *Protée* XVII, 3, 1999, S. 56–69; Elisabeth Oy-Marra, »Ipsa Ruina docet. Die Ruine als Bildfigur der Erinnerung und kritischer Reflexion bei Hubert Robert«, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 52, 2008, S. 195–122, hier S. 114–115; Nina Dubin, *Future and Ruins. Eighteenth Century Paris and the Art of Hubert Robert*, Los Angeles: Getty Research Institute, 2010, S. 152–159 und S. 71–177.
- 6 Victor J. Stoichiță, »Museum als Ruine«, in: Reto Sorg und Stefan Bodo Würffel (Hg.), *Totalität und Zerfall im Kunstwerk der Moderne*, München: Fink, 2006, S. 67–89.

Laurence des Cars (Hg.)  
*Apollinaire: le regard du poète*

Laurence Campa, Peter Read (Hg.)  
*Guillaume Apollinaire, Paul Guillaume: Correspondance, 1913-1918*

Katharina Thurmair



Ausst.-Kat. Paris,  
Paris: Gallimard, 2016,  
320 Seiten



Paris: Gallimard, 2016,  
192 Seiten

Die schillernde Figur Guillaume Apollinaires und sein *univers mental et esthétique* zu erfassen, ist ein Unterfangen, welches zunächst aufgrund der reichen Materialfülle und der erforderlichen disziplinübergreifenden Ansätze schwer zu bewältigen scheint. Zurückgegriffen werden kann und muss hier auf eine bereits sehr gut erschlossene Quellenlage sowie grundlegende Studien von Peter Read und Laurence Campa. Die umfangreiche Ausstellung, welche von April bis Juni 2016 im Musée de l'Orangerie stattfand, beleuchtete intensiv die Jahre zwischen 1902 und 1918, in denen sich Guillaume Apollinaire in Paris als Schriftsteller und Kunstkritiker zu einer zentralen Figur im Netzwerk der dortigen Avantgarde entwickelte. Der Ausstellungsparcours präsentierte sich zunächst thematisch orientiert mit dem Ziel, ein visuelles Panorama über diese extrem dynamischen fünfzehn Jahre zu liefern, in denen Apollinaire als wesentlicher, oftmals strategisch agierender Vermittler und Steuermann der Aufmerksamkeit bei der Herausbildung der sich formierenden diversen Kunstrichtungen des Fauvismus, Kubismus, Orphismus, Surrealismus sowie der Formung einzelner Künstlerpersönlichkeiten beitrug. Dagegen erscheint die dazugehörige, sehr umfangreiche Publikation mit circa zwanzig Textbeiträgen unterschiedlichen Umfangs und verschiedenster Ausrichtung (viele Texte verbleiben dabei notgedrungen im Oberflächlichen) als kaleidoskopartiges Skizzenbuch, eine »collage littéraire et visuel« (S. 18).

Sie verlangt somit dem Leser einiges an synthetisierender Gedankenarbeit ab. Ziel der Ausstellung sowie des Katalogs ist es, die enge Verflechtung zwischen literarischer

und künstlerischer, visueller und ästhetischer Inspiration in der dynamischen Konstruktion von Modernität zu zeigen, die wesentlich geprägt ist vom Charakter der Vernetzung, der Synthese und Hybridisierung. Dem eklektischen Blick des Poeten folgte man im Parcours der Ausstellung über Gemälde, Zeichnungen, Plakate, audiovisuelles Material, Marionetten, afrikanisch-ozeanische Skulpturen, Künstlerbücher, Kalligramme, Briefe, Manuskripte und Photographien, ein Großteil davon abgebildet im Katalog. Welche Bilder Apollinaire in welchem Kontext tatsächlich gesehen hat, muss sich der Leser jedoch selbst erschließen.

Laurence Campa übernimmt die den Katalog zumindest etwas strukturierende Aufgabe, in ihren chronologisch aufeinanderfolgenden Beiträgen jeweils eine Übersicht über die verschiedenen Phasen in Apollinaires Schaffen zu liefern, gegliedert in erste Anfänge und den Aufbau seines eigenen Netzwerks nach seiner Niederlassung in Paris 1902 (1880–1910), die Festigung und den Höhepunkt seines Einflusses durch die Position als Kunstkritiker beim *Intransigeant* und den *Soirées de Paris* (1910–14), bis zu den schwierigen Jahren des Krieges (1914–1918).<sup>1</sup>

Einen thematischen Schwerpunkt stellen die Beiträge zur Positionierung Apollinaires in seiner Funktion als Rezipient und Produzent, Kritiker und Künstler vor allem an der Schnittstelle von Poesie und Malerei dar. Die Fragestellungen kreisen dabei um Apollinaires Selbst-Stilisierung als Figur des *poète-critique* und seiner polemisch-provokanten Distanzierung gegenüber der Folie Baudelaires (Laurence des Cars) sowie seinem Versuch, in der Rolle des Kunstkritikers in der Linie von Baudelaire, Mallarmé und Jarry die scheinbare Dekonstruktion durch die Moderne eher als synthetisierende Aktivität zu verstehen (Donatien Grau). Diese ästhetische Konzeption von Modernität spiegelt sich auch in seinen eigenen hybridisierenden Kunstformen der Kalligramme/Ideogramme sowie der Theaterpraxis wieder (Claude Debon, Peter Read). Einzelne Beiträge geben nach einer Charakterisierung des eklektischen, dezentralisierenden und defokussierenden Blickes Apollinaires, geleitet von Instinkt und persönlicher Neugier (Claire Bernardi) einen Einblick in die Interessenfelder und Einflüsse der damaligen Zeit. Maureen Murphy beleuchtet die komplexe und oft widersprüchliche Antworten liefernde Frage nach der Präsenz des Primitivismus und versucht die ihrer Meinung nach unterschätzte Rolle Apollinaires und Paul Guillaumes dabei hervorzuheben. Das Interesse für die Kunstproduktion Afrikas und Ozeaniens stellt nicht nur auf formaler und ästhetischer Ebene eine Dezentralisierung des Blickes dar – auch politische, antikolonialistische Dimensionen waren den Künstlern oftmals bewusst, wobei dies für Guillaume und Apollinaire kaum belegt wird. Sie untersucht die dabei angewandten Strategien der Musealisierung, Kommerzialisierung, des Ausstellens und Publizierens, in dem sich nicht nur Apollinaire im Dilemma zwischen rein ästhetisch-dekorativen und kommerziellen Aspekten, der politischen Dimension der Objekte, sowie auch modernistischen und kunstreflexiven Inhalten befand.

Mit Apollinaires kunstkritischer Auseinandersetzung im Hinblick auf Fauvismus und vor allem Kubismus anhand der zentralen Figur Picassos beschäftigt sich Cecile Debray unter Rückgriffen auf Ergebnisse Peter Reads.<sup>2</sup> Interessant ist die

Darstellung der disparaten Genese und des strukturellen Aufbaus der *Meditations esthétiques, les peintres cubistes* 1913 und das rätselhafte Schweigen zur kubistischen Phase Picassos, was nach wie vor nur unzureichend mit der These des Ringens um eine adäquate Form der Kritik erklärt wird. Didier Ottinger widmet seinen Beitrag der Frage nach Konzeptionen von Tradition und Modernität um die Polemik zwischen Kubisten und Futuristen, auf die Apollinaire in der Synthetisierung einer kubo-futuristischen Schule des Orphismus antwortet mit dem Ziel, die Vorreiterrolle der Pariser Avantgarde im Ringen um Modernität zu verteidigen. Apollinaire sieht im Orphismus nicht nur den formalen Versuch, Kubismus und Futurismus zu verschmelzen, sondern die Suche nach einer *peinture pure*. Dieses baudelairsche Ideal, ein *élément éternel, invariable* und ein *élément relatif* der Formensprache einer Zeit zu vereinen, touchiert leider erst ganz am Ende des Aufsatzes in kürzester Weise ein Absatz zu Worringers *Abstraktion und Einfühlung*. Die Freundschaft zu Picasso, etwas reduzierend dargestellt, ist hauptsächlich geprägt von einer »*sombre et commune érotomanie*«. Im Folgenden zurückgeführt auf ein Kreativitätskonzept des *réalisme repensé* und der *énergie vitale* ist sie nach Meinung der Autoren das Agens für die Befreiung von ästhetischen und inhaltlichen Konventionen, was wesentlich zur Dynamik der künstlerischen Entwicklung von Maler und Literat beitrage (Henri Soldani, Emilie Bouvard und Émilie Philippot). Cecile Girardeau versucht eine Reevaluation der Rolle Apollinaires bei den sich herausbildenden Bewegungen des Dada und Surrealismus. Sie unterzieht die Begegnungen der Gruppe Apollinaire, Picabia und Duchamp in den Jahren 1912–14 einer genaueren Betrachtung und löst die oftmals noch zu starr gesehenen kunsthistorischen Einordnungen zugunsten einer fluiden Entwicklung auf, in der surrealistische und dadaistische Ausdrucksformen bereits früher aufkeimten. Von Interesse ist dabei auch die Revision von Apollinaires wegweisendem kubistischen Text, den *Meditations esthétiques* (1913), den die Autorin einer Lesart mit dadaistisch-surrealistischer Brille unterzieht. Leider nur oberflächlich gestreift wird die Bedeutung Apollinaires für André Breton und dessen Vereinnahmung des von Apollinaire im Kontext des Theaters verwendeten Begriffes Surrealismus.

Ein weiterer zentraler Fokus des Kataloges liegt auf dem Aspekt der Vernetzung unterschiedlicher Akteure. Der Beitrag von Peter Read untersucht die Interdependenzen zwischen Kunstkritikern, Galerien und Kunstmarkt sowie Künstlern und Literaten und zeigt ein für alle Beteiligte profitables Netzwerk, zwar von tatsächlichem Interesse, aber nicht unerheblich von kommerziellen Strategien geleitet. Er stellt dabei die Aktivitäten zwischen Apollinaire und Paul Guillaume, der im Netzwerk Apollinaires im Grunde gegen Größen wie Ambroise Vollard oder Daniel-Henry Kahnweiler in Paris, der aber auch mit Alfred Stieglitz und Marius de Zayas in New York und Herwarth Walden in Berlin konkurriert, heraus. Die Konstruktion einer internationalen Idee der Moderne und der geweitete Blick über Europa hinaus sind jedoch im Aufsatz nur ansatzweise nachzuvollziehen und markieren die unglaubliche, schwer zu bewältigende Materialfülle. Diese Funktion als Akteur des Kunstmarktes kann des Weiteren vor allem anhand der kunstkritischen Beiträge

Apollinaires nachvollzogen werden, von denen einige zu zentralen Themen wie beispielsweise Picasso, Matisse, ozeanischer und afrikanischer Kunst, Kubismus, Futurismus, Delaunay, Duchamp und Archipenko als Anthologie im Anhang beigefügt sind und dazu beitragen, den Katalog als Nachschlagewerk oder ersten Ankerpunkt zur Apollinaire-Forschung zu verstehen. Dieser Eindruck wird durch die selektive, zwei Seiten umfassende Bibliographie von Standardwerken der Sekundärliteratur und wichtigsten Quellensammlungen sowie die hilfreiche Chronologie der Aktivitäten und Kontakte Apollinaires ergänzt. Zugänglich gemacht wird darüber hinaus ein bisher unveröffentlichtes Manuskript von Henri Matisse von 1907<sup>3</sup> aus dem Besitz von Apollinaire, transkribiert und präsentiert von Peter Read. Als erstes Selbstzeugnis Matissses diente es Apollinaire als Ausgangspunkt für einen Beitrag in *La Phalange* 1907 (im Anhang zum direkten Vergleich ebenfalls abgedruckt). Der textkritische Kommentar von Peter Read macht die nicht nur literarische, sondern auch kunstkritische Praxis der Montage deutlich, durch Zitate und Umformulierungen sowie unterschiedliche Gewichtungen der Aussagen Matissses die öffentliche Wahrnehmung des Künstlers als Reaktion auf den Vorwurf einer *peinture théorique et cérébrale* zu manipulieren, wie beispielsweise die Überhöhung des Themas »Instinkt« zeigt.

Parallel zum Katalog erscheint eine Edition der Korrespondenz zwischen Paul Guillaume und Guillaume Apollinaire von Laurence Campa und Peter Read, deren Einführung prägnant die wichtigsten Daten, Ereignisse und Akteure dieser Beziehung präsentiert. Die transkribierten Dokumente stammen aus dem Archiv des Musée de l'Orangerie und dem Département des Manuscrits der Bibliothèque nationale de France. Der Austausch umfasst dabei den Zeitraum zwischen 1913 und 1918 und wird in chronologischer Abfolge präsentiert. Insgesamt handelt es sich um circa 126 Briefe, wovon sich der Großteil von Paul Guillaume an Apollinaire richtet. Die Edition dokumentiert die enge Verbindung zwischen Künstlern und Kunsthandel über Apollinaire und führt die Wichtigkeit des oftmals strategischen Aufbaus und der Aufrechterhaltung eines weitreichenden Netzwerks vor Augen. Guillaume kontaktiert Apollinaire vor allem im Hinblick auf gemeinsame Bekanntschaften, Vermittlung von Kontakten und Bitten um publikumswirksame Beiträge in Ausstellungskatalogen und Revuen. Darüber lassen sich hier wichtige Ereignisse nachverfolgen, wie beispielsweise die Vermittlung Giorgio de Chiricos an die Galerie Guillaumes ab 1913/14, das Interesse an Natalia Gontcharova und Mikhail Larionov, von Apollinaire vermittelte Kontakte zu Marius de Zayas und Alfred Stieglitz nach New York zwischen 1914 und 1917 sowie die Beratung Guillaumes durch Apollinaire bei dem Versuch der Abwerbung einiger Künstler von Daniel-Henry Kahnweiler 1915. Aufschlussreich ist auch die Entstehung des Buchprojektes der *Sculptures nègres* im April 1917 und schließlich der allmähliche Bruch zwischen Paul Guillaume und Apollinaire 1918, verursacht durch einige Indiskretionen Paul Guillaumes und dessen zunehmend fordernden Ton gegenüber Apollinaire. Die neu erschienene versammelte Korrespondenz schließt eine wesentliche Lücke im ansonsten sehr gut dokumentierten Panorama dieser Zeit und der Netzwerke in Paris, unbedingt quer zu



lesen vor allem mit der bereits erschienenen *Correspondance avec les artistes*. Als wichtige Quelle der Beiträge im Katalog von Peter Read zum Kunstmarkt und Maureen Murphy zur afrikanischen Plastik erweitert die Edition das Spektrum des zugänglichen Materials und regt an, die mit dem Musée de l'Orangerie eng verbundene Figur Paul Guillaumes erneut in den Fokus zu nehmen.<sup>4</sup>

- 1 Diese hilfreiche und sinnvolle zeitliche Einteilung formulierte sie bereits in der gemeinsam mit Peter Read herausgegebenen *Correspondance avec les artistes 1903–1918*, Paris: Gallimard, 2009.
- 2 Peter Read, *Picasso et Apollinaire, les métamorphoses de la mémoire, 1905–1973*, Paris: Jean-Michel Place, 1995; Laurence Campa, *L'esthétique d'Apollinaire*, Paris: Sedes, 1996, außerdem Philippe Dagen (Hg.), *Apollinaire critique d'art*, Ausst.-Kat., Paris, Pavillon des Arts, Paris: Paris Musées, 1993.
- 3 Département des Manuscrits de la BnF, cote NAF 25621, ff. 57–60.
- 4 Zuletzt geschehen in Colette Giraudon (Hg.), *Les arts à Paris chez Paul Guillaume 1918–1935*, Ausst.-Kat. Paris, Musée de l'Orangerie, Paris: Paris Musées, 1993 und ead., *Paul Guillaume et les peintres du XX<sup>e</sup> siècle. De l'art nègre à l'avant-garde*, Paris: La Bibliothèque des Arts, 1993.

Annabelle Görgen & Hubertus Gassner (dir.)  
*Dalí, Ernst, Miró, Magritte.*  
*Surreale Begegnungen aus den Sammlungen Roland Penrose, Edward James, Gabrielle Keiller, Ulla und Heiner Pietzsch*

Julia Drost



Cat. exp., Munich : Hirmer,  
2016, 288 pages

Rarement une exposition à la Hamburger Kunsthalle a été aussi courue. Issue de quatre collections particulières, elle montrait des icônes du surréalisme comme le *Canapé-lèvres* de Mae West et le *Téléphone homard* créées par Salvador Dalí, mais aussi des œuvres plus intimes, n'ayant jamais été exposées, à la plus grande surprise d'un public averti. Le musée bat ainsi son record historique de fréquentation, attirant plus de 130 000 visiteurs en trois mois. L'exposition itinérante a d'abord été montrée à la Scottish National Gallery of Modern Art à Edinbourg, puis à Hambourg et ensuite au musée Boijmans van Beuningen de Rotterdam. Force est de constater que depuis une quinzaine d'années, le surréalisme fascine le public international dans de larges rétrospectives, notamment en Europe et en Amérique. Pourtant cela contraste étrangement avec le petit cercle des universitaires spécialistes de cette avant-garde. Qu'est-ce qui fait le succès du surréalisme aujourd'hui ? Quand en 1943 Max Ernst appelait une de ses toiles *Painting for Young People*, il décrivait le surréalisme comme un art pour les jeunes. Ceci semble peut-être particulièrement vrai de nos jours puisque l'exposition de Hambourg se réjouissait notamment de l'importante fréquentation d'un public âgé de 12 à 35 ans. De quoi le surréalisme est-il le nom pour toute une génération qui a grandi avec internet ?

La commissaire d'exposition Annabelle Görgen établit un parallélisme intéressant entre l'omniprésence du virtuel dans notre quotidien – que ce soit dans nos formes de communication ou nos façons de penser et d'agir – et les mondes visionnaires du surréalisme.<sup>1</sup> Elle propose de rapprocher notamment la méthode paranoïaque-critique de Salvador Dalí à *Pokémon Go*, un jeu en réalité augmentée. Dans ce dernier, le joueur entre dans un monde virtuel où s'accomplit une intrication hautement stimulante entre réalité et virtualité, deux mondes qui s'interpénètrent et ne sont plus clairement distincts. Le joueur participe à un délire imaginaire où des spectres font leur apparition tout comme le *Téléphone-homard* dans l'univers de Dalí. L'utilisateur

accepte de pénétrer dans un monde hallucinatoire, au même titre que le surréaliste conscient (= « critique », selon Dalí) crée des images qui proviennent d'un monde imaginaire et souvent délirant (= « paranoïaque »).

Mais l'exposition et le volumineux catalogue vont bien au-delà de cette observation. Ils sont le fruit d'une recherche inédite et précieuse menée par les commissaires sur le surréalisme et la question de la création de l'image en résonance avec le goût de ses collectionneurs et plus largement de la genèse des collections et de l'histoire des expositions et des marchands. La trajectoire des œuvres et la réception internationale du surréalisme dans les musées constituent deux autres perspectives à cette recherche. Les quatre grandes collections particulières dont est issue l'exposition sont peu connues du public. Le choix de ces collections, paradoxalement non françaises, a sans doute à voir avec des questions de faisabilité, mais il est surtout riche d'enseignement quant à la réception du surréalisme. Le catalogue richement illustré et d'une qualité scientifique pour une large part exceptionnelle, les décrit et les caractérise les unes relativement aux autres. Si Peggy Guggenheim, la célèbre milliardaire américaine et épouse de Max Ernst, reste certainement la collectionneuse la plus emblématique, il faut saluer le fait que ce sont ici des collections moins connues qui sont présentées et étudiées.<sup>2</sup> Certes, la collection Guggenheim est abordée dans la plupart des contributions du catalogue, notamment dans l'essai d'ouverture de Dawn Ades qui propose une vue d'ensemble, malheureusement assez générale, de collections surréalistes.<sup>3</sup> Mais la collectionneuse américaine est à juste titre reléguée au rang de cadre de référence, de comparaison et de démarcation.

D'emblée, Dawn Ades rappelle qu'il convient de distinguer entre les collections surréalistes qui ont été créées par les surréalistes eux-mêmes et celles qui contiennent des œuvres surréalistes, même si ce n'est pas toujours évident dans le cas des quatre collections traitées. C'est d'ailleurs le cas avec la collection d'Ulla et Heiner Pietzsch (\*1934 \*1930) qui est aujourd'hui encore entre les mains de ses collectionneurs. Quand le couple allemand a commencé à collectionner le surréalisme dans le Berlin des années 1970, ils occupaient une place tout à fait exceptionnelle dans la scène artistique allemande, tant le surréalisme était marginalisé par contraste avec les productions abstraites. C'est à travers la collection Pietzsch que Görgen a pu retracer la réception manquée des œuvres surréalistes de l'autre côté du Rhin, où il n'a jamais su percer, en raison du régime nazi et de la séparation des deux Allemagnes. Cette situation est en train de changer car, à l'automne 2016, le couple a fait don de sa collection à la ville de Berlin. Avec deux collections majeures, Scharf-Gerstenberg et Pietzsch, Berlin pourra désormais prétendre être un des carrefours du surréalisme en Allemagne.

Dans le cas des trois autres collectionneurs, Roland Penrose, Edward James et Gabrielle Keiller, il s'agit de collections particulières historiques, plus ou moins liées à la création des surréalistes eux-mêmes. Le catalogue de l'exposition consacre deux essais à chacune de ces collections et déploie un travail de recherche approfondi et novateur sur l'histoire de ces ensembles qui, pendant de longues années étaient restés privés et/ou ont été dispersés par la suite.

Créer, collectionner et donner à voir relèvent, pour les surréalistes, d'une production de savoir. Non bien sûr dans un sens traditionnel et positiviste, mais dans un sens expérimental, d'une recherche artistique sans but défini, toujours en quête de transgressions artistiques et esthétiques. Dans des protocoles de rêves, des textes provocateurs et des cadavres exquis, réalisés d'après les principes de l'écriture automatique et publiés dans leur propre revue, *La Révolution surréaliste*, mais aussi dans des expositions scandales qui donnaient à voir des scénographies inhabituelles et parfois choquantes, les surréalistes accomplissent un programme de séisme social et esthétique, attribuant à l'objet trouvé autant de valeur qu'à l'œuvre d'art. Annabelle Görgen montre comment, à travers ces activités, les surréalistes contribuent à constituer une demande et à servir un marché de l'art en plein essor pour – paradoxalement – séduire un public et des collectionneurs bourgeois et aristocratiques qu'ils diffamaient par ailleurs dans leurs manifestes (Annabelle Görgen, « Wunderbares entdecken, sammeln, inszenieren – verkaufen », p.27-41). Car ce sont notamment les représentants du beau monde, le vicomte et la vicomtesse de Noailles, la suisse Maja Sacher, le comte Étienne de Beaumont et Edward James qui sont les principaux collectionneurs extérieurs au mouvement. L'auteur souligne toutefois que les surréalistes eux-mêmes sont les premiers dans cette activité, créant une sorte de *Care-Economy*, selon laquelle les artistes s'achètent mutuellement, financent leurs projets et s'entraident pour subvenir à leurs besoins.<sup>4</sup>

Roland Penrose (1900-1984), artiste britannique et commissaire d'expositions surréalistes, et le poète Edward James (1907-1984) sont des mécènes et amis du surréalisme de la première heure. Leur cas souligne cette étroite liaison entre artistes, collectionneurs, éditeurs, marchands et promoteurs du surréalisme. Comme c'est particulièrement le cas de Penrose, qui était un peu tout cela à la fois. Il a toujours présenté sa collection, comme le rappelle son fils Antony Penrose dans le catalogue, comme « *The collection that collected itself* ». <sup>5</sup> Fortuné de par sa famille, époux de Lee Miller, ami de Max Ernst et de nombreux artistes, Penrose a réuni à partir de la fin des années 1930 la plus grande collection du surréalisme en Angleterre. Keith Hartley retrace dans le catalogue la genèse de cette collection, notamment les achats des collections de René Gaffé et de Paul Éluard, dont quelques œuvres se trouvent encore en possession de la famille (Keith Hartley, « Roland Penrose – persönliche Leidenschaften im Dienste des Gemeinwohls », p. 185-195). Une grande partie est conservée à la Scottish National Gallery, tandis que le reste a été dispersé dans de nombreuses collections internationales, publiques et privées. Son fils livre ainsi le portrait d'un homme porté par la passion et l'amitié pour les surréalistes, dont le but n'était à aucun moment de collectionner, mais de vivre et d'œuvrer pour une meilleure connaissance du mouvement.

Son compatriote, l'excentrique Edward James, ne se définissait pas non plus comme collectionneur, mais comme poète et mécène des arts. Pour lui, le surréalisme signifiait un style de vie. Héritier d'une grande fortune, comme l'explique Hubertus Gassner, il l'entendait comme moyen de transférer l'art et le merveilleux surréalistes dans la vie de tous les jours, afin de transformer le rêve et l'imaginaire en réalité vécue (Hubertus Gassner, « Edward James – das Lustprinzip », p. 209-223). Gassner retrace la vie et le parcours de ce mécène de René Magritte pour qui il se passionnait et qui

présentait les commandes de façon originale dans sa maison londonienne, à Wimpole Street. Il était aussi et surtout l'ami, mécène et commanditaire de Dalí, au point de le prendre exclusivement sous contrat pendant un temps. Il en résulta dans les années 1950 la plus grande collection d'œuvres de Dalí au monde, dispersée aux quatre coins du monde aujourd'hui. Toutefois, Gassner revient pour la contester sur l'idée largement répandue que Dalí aurait contribué de façon essentielle à la rénovation de sa maison de campagne, Monkton House. L'exposition montrait une large correspondance totalement inédite sur les relations qu'entretenait leur mécène James avec les artistes. On ne peut que regretter que de tels documents n'aient pas été reproduits dans le catalogue.

L'écossaise Gabrielle Keiller (1908-1995), étudiée par Elizabeth Cowling (p. 233-245) et Richard Calvocoressi (p. 247-251), présente le profil d'une collectionneuse convertie, ayant commencé avec l'art du XIX<sup>e</sup> siècle avant de tomber sous le charme de Peggy Guggenheim à Venise et d'un artiste italien, Eduardo Paolozzi.<sup>6</sup> Amie de Penrose, qui l'encourageait dans cette nouvelle direction, elle collectionnait désormais Dada et le surréalisme et achetait des œuvres provenant parfois d'autres collections sans oublier les manuscrits et les livres. On notera également qu'Edward James et Ulla Pietzsch furent ceux qui s'intéressèrent tout particulièrement aux femmes artistes en achetant des œuvres de Leonora Carrington, Léonor Fini, Valentine Penrose et Dorothea Tanning.

Le catalogue analyse la richesse, les caractéristiques et les différences de profils des quatre collectionneurs du surréalisme. Avec ces études de collections internationales, dont le présent ouvrage retrace la genèse et le contexte historique ainsi que les accentuations et les particularités, est proposé un nouveau regard sur le surréalisme. Le surréalisme n'est pas présenté comme un « -isme » parmi d'autres, à interpréter au filtre du style, mais comme mouvement esthétique ayant pénétré de multiples champs de la vie culturelle et sociale. C'est ce qui fait pour les commissaires son actualité, un constat largement confirmé par les jeunes visiteurs.

- 1 Thèse développée lors d'une visite en présence de la commissaire Annabelle Görgen en novembre 2016.
- 2 Peggy Guggenheim, *Art of this Century*, New York, 1942 ; Susan Davidson, Philip Rylands (éd.), *Peggy Guggenheim and Frederick Kiesler. The Story of Art of This Century*, New York : Guggenheim Museum Publications, 2004 ; Philip Rylands, « Die Sammlung Peggy Guggenheim. Peggy Guggenheim als Mäzenin des Surrealismus », dans : *Surrealismus in Paris*, cat. exp., Riehen, Fondation Beyeler, Ostfildern : Hatje-Cantz, 2011, p. 181-189.
- 3 Dawn Ades, « Die Sammlungen des Surrealismus », dans : *Surrealismus in Paris*, *op. cit.*, p. 15-25.
- 4 Actuellement, un projet de recherche intitulé « Le surréalisme et l'argent » sous la direction de Julia Drost, Fabrice Flahutez et Martin Schieder se consacre à une analyse intégrant l'histoire culturelle, artistique et économique des itinéraires commerciaux et des réseaux qui ont fait du surréalisme l'une des grandes avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle. Voir aussi : <https://dfk-paris.org/fr/research-project/le-surrealisme-et-largent-galeriers-collectionneurs-et-mediateurs-971.html>.
- 5 Antony Penrose, *Roland Penrose : The Friendly Surrealist*, Munich : Prestel, 2001.
- 6 *Surrealism and After : The Gabrielle Keiller Collection*, éd. par Elizabeth Cowling, cat. exp., Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh : Scottish National Gallery of Modern Art, 1997.

Irene Below, Burcu Dogramaci (dir.)  
*Kunst und Gesellschaft zwischen  
den Kulturen. Die Kunsthistorikerin  
Hanna Levy-Deinhard im Exil und  
ihre Aktualität heute*

Heinrich Wölfflin, Hans Körner  
& Manja Winkens (éd.)  
*Drei Münchner Vorlesungen  
Heinrich Wölfflins*

Michela Passini



Munich : edition  
text + kritik, 2016,  
358 pages



Passau : Dietmar  
Klinger Verlag, 2016,  
548 pages

Telle qu'elle se constitue entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup>, l'histoire de l'art est une discipline fondamentalement transnationale. Tout d'abord, comme les autres disciplines universitaires, elle s'élabore au sein de vastes réseaux internationaux d'échanges de modèles, de notions, de pratiques ; les congrès, les revues et les expositions sont les lieux centraux de cette fabrique internationale de la science. Ensuite, l'histoire de l'art est un savoir lié à la collecte, donc à la mise en circu-

lation des choses et des personnes. Par rapport à d'autres disciplines, sa pratique dépend de la disponibilité de certains objets. L'art de la Renaissance italienne, par exemple, a longtemps été l'un de ses terrains privilégiés. Les voyages d'études, l'importation de reproductions d'œuvres, la fondation d'instituts d'histoire de l'art en Italie et la compétition pour le contrôle sur le territoire et ses ressources esthétiques ont dès lors été essentiels pour la genèse d'une histoire de l'art professionnelle. À l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, Bernard Berenson pouvait affirmer que les trains rapides et la photographie isochromatique avaient changé le visage de la discipline : pour lui, la vision directe et la comparaison des œuvres, ainsi que l'emploi de reproductions de qualité comme

aide-mémoire, avaient fait entrer dans l'âge adulte cette « science de l'art » qui se confronte en permanence avec des objets lointains. La dimension transnationale de l'histoire de l'art se manifeste enfin à un troisième niveau : historiquement, elle s'est définie comme une discipline migratoire. Tout au long des années trente, après l'arrivée au pouvoir des nazis, de nombreux savants allemands, puis autrichiens, d'origine juive s'exilent. Ces mobilités forcées ont bien sûr eu des conséquences fondamentales sur les itinéraires des individus, sur la construction de leurs œuvres et de leur figure publique, sur les conditions de réception de leurs travaux. Davantage, ces déplacements parfois définitifs ont déterminé des modifications radicales de l'histoire de l'art, de ses pratiques, ses objets, sa géopolitique. L'arrivée en Grande-Bretagne, aux États-Unis ou en Amérique du Sud de quelques chercheurs particulièrement originaux a conduit à des transferts de notions, de méthodes et de pratiques de travail qui ont exercé une influence durable sur l'écriture de l'histoire de l'art dans ces pays et à un niveau global.

La migration des historiens de l'art germanophones sous le nazisme a longtemps été l'un des terrains prioritaires du travail historiographique en histoire de l'histoire de l'art et on dispose maintenant d'études sur les trajectoires d'un certain nombre de savants tels qu'Erwin Panofsky, Walter Friedländer, Rudolf Wittkower, Richard Krautheimer, Charles de Tolnay, Alfred Neumeyer, Ernst Kris, Edgar Wind, Rudolf Arnheim ou sur les chercheurs qui gravitaient autour de l'Institut Warburg. Nous manquons toutefois de travaux plus généraux sur cette phase de l'histoire de l'histoire de l'art, qui évitent de se limiter aux représentants les plus prestigieux de la discipline pour prendre en compte des figures aujourd'hui moins connues, mais dont l'œuvre et l'action ont contribué à transformer la pratique de l'histoire de l'art dans leur contexte d'arrivée. Les femmes ont notamment été les grandes absentes d'une historiographie qui s'est surtout concentrée sur des profils de théoriciens, majoritairement masculins et dont le nom se rattache à des courants méthodologiques bien identifiés. Gertrud Bing, Hanna Levy-Deinhard, Anne Liebreich, Sophie Lisitzky-Küppers, Rosa Schapire, Kate Steinitz, Louise Straus-Ernst, Erica Tietze-Conrat, Julie Vogelstein ne sont que quelques-unes des historiennes de l'art qui, ayant été formées dans les universités de l'espace germanique, ont continué leur carrière dans le monde anglophone. Si l'on connaît Gertrud Bing ou, plus rarement, Erica Tietze-Conrat, ce n'est qu'en tant qu'assistantes ou compagnes des « grands hommes » de l'histoire de l'art auxquelles elles furent liées : Aby Warburg, dont Bing fut l'infatigable aide, et Hans Tietze, l'époux d'Erica Tietze-Conrat.

La collection « *Frauen und Exil* » (*Femmes et exil*) de l'éditeur Richard Boorberg, dirigée par Inge Hansen-Schaberg, propose dès 2008 des études sur l'émigration des femmes pendant la dictature hitlérienne. Son neuvième volume, édité par Irene Below et Burcu Dogramaci, est consacré à une historienne de l'art : Hanna Levy-Deinhard (1912–1984). Véritable figure de passeur entre la tradition germanique de la *Kunstwissenschaft* et une histoire de l'art en pleine professionnalisation en Amérique, cette intellectuelle anticonformiste et radicale est l'une des initiatrices d'une « sociologie de l'art », expression qu'elle a employée dans des textes programmatiques dès 1937, bien avant Pierre Francastel en France ou Arnold Hauser en Angleterre.

Après des études d'histoire de l'art à Munich, Hanna Levy-Deinhard quitte l'Allemagne pour Paris en 1933, et prépare une thèse de doctorat à la Sorbonne sous la direction d'Henri Focillon. Ce premier travail universitaire, publié en 1936 sous le titre d'*Henri Wölfflin : sa théorie, ses prédécesseurs*, est particulièrement intéressant dans la mesure où il présente non seulement une illustration de la théorie de Wölfflin, mise en regard d'autres doctrines formalistes de l'histoire de l'art – celles d'Adolf von Hildebrand et de Konrad Fiedler notamment –, mais fournit également des résumés très détaillés des chapitres des *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* et comporte de longs extraits traduits. Bien avant l'édition française de l'ouvrage (1952), un lecteur français non germanophone pouvait donc avoir accès, par le livre de Hanna Levy-Deinhard, aux points essentiels de l'œuvre de l'historien de l'art suisse. Par la critique du formalisme wölfflinien qu'elle développe, sa thèse pose déjà les jalons de l'approche sociologique des œuvres d'art que Hanna Levy-Deinhard développe dans ses travaux ultérieurs, au Brésil, où elle arrive en 1937, puis à New York, à la *New School for Social Research*, qui lui offre un poste de *lecturer* en 1948 et où elle côtoie Meyer Schapiro et Rudolf Arnheim.

Les contributions réunies dans ce volume analysent le parcours, la pensée et la pratique de Hanna Levy-Deinhard. Si les quatre premières reconstituent sa trajectoire – de l'époque de sa première formation à Munich, en 1932–1933, et sa participation à la revue *Das Blaue Heft*, à son séjour parisien et au Brésil, puis aux États-Unis (Burcu Dogramaci, K. Wimmer, Heinrich Dilly, N. Hadjinicolaou) –, le cœur de l'ouvrage est constitué d'articles qui explicitent les points fondamentaux de la sociologie de l'art, telle que Levy-Deinhard l'a pensée et pratiquée dès la fin des années trente.

C'est en 1937 que l'historienne de l'art présente au Congrès international d'esthétique et de science de l'art de Paris une communication intitulée « Sur la nécessité d'une sociologie de l'art ». Elle incite alors ses collègues à se saisir du matérialisme historique et de la dialectique marxiste comme outil d'une histoire de l'art renouvelée. Les travaux de Meyer Schapiro et de Max Raphael sont convoqués comme des exemples particulièrement intéressants d'une histoire sociale de l'art, ambitieuse et critique (Jens Kastner, Norbert Schneider). Les publics – « immanent », « réel » ou « potentiel » – deviennent à partir de ce moment l'objet-clé d'une analyse sociologique des œuvres et des courants artistiques que Hanna Levy-Deinhard peaufine tout au long de sa carrière et qu'elle formalise notamment dans son ouvrage majeur, *Bedeutung und Ausdruck. Zur Soziologie der Malerei* (Signification et expression. Pour une sociologie de la peinture) de 1967. Dans ce livre, son testament théorique, l'historienne se mesure à une série de figures canoniques, d'Enguerrand Quarton et Giotto jusqu'à Rembrandt et Rubens, pour montrer comment les attentes des différents cercles de public déterminent les évolutions du style (Amalia Barboza, Michael Kröger, Wolfgang Kemp).

Alors que les approches formalistes et psychologiques dominent dans le climat intellectuel de la guerre froide, les travaux de Levy-Deinhard développent une lecture marxiste de l'histoire des styles qui ne trouve guère d'écho dans le contexte universitaire nord-américain (Irene Below, David Kettler, Elizabeth Otto). Elle sera toutefois reprise par une jeune génération d'historiens de l'art européens qui explorent les possi-



bilités heuristiques des approches sociologiques autour du *Ulmer Verein* ou de la revue *Histoire et critique des arts*. Les derniers articles de l'ouvrage reconstituent ainsi la réception et la fortune de l'œuvre de Levy-Deinhard et des méthodes qu'elle a élaborées (Irene Below, Martin Warnke).

Si ce bel et nécessaire ouvrage restitue une figure quelque peu oubliée de l'histoire de l'histoire de l'art, une série d'autres publications germanophones récentes révèlent des aspects que l'on ignorait de la production d'historiens très reconnus. Tel est notamment le cas d'Heinrich Wölfflin dont l'œuvre suscite des nouvelles recherches, accompagnées par des rééditions de textes, à la faveur du centenaire de ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915).

Les trois cours de sa période munichoise (1912–1924) publiés par Hans Körner et Manja Winkens permettent justement de redécouvrir, à côté du Wölfflin théoricien des « caractères artistiques nationaux », la dimension transnationale de l'œuvre de l'historien de l'art. Wölfflin consacre un cours à la peinture allemande du XIX<sup>e</sup> siècle, relue au prisme de l'approche formaliste qu'il élabore dans ses *Principes fondamentaux*. La publication de ce texte livre l'application de sa théorie formaliste à un corpus différent de celui habituel du savant – l'art de la Renaissance italienne – et offre une série d'éléments inédits sur l'histoire de la réception de l'art contemporain français dans l'espace germanique, car c'est bien à la peinture française – à la fois modèle et repoussoir pour l'historien – qu'est confrontée, implicitement ou explicitement, la production locale.

Un deuxième texte, sur l'histoire de l'architecture du Moyen-âge à l'époque moderne, témoigne de l'élaboration d'une analyse formelle des styles à laquelle Wölfflin procède pendant ses années munichoises et qui est pleinement développée dans le troisième cours édité dans ce recueil : « Grundbegriffe der Kunstgeschichte ». <sup>1</sup> Dans ce texte, qui anticipe et prépare la parution des *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe)*, l'acte de voir prend une importance nouvelle et devient l'objet véritable de l'histoire de l'art. Il s'agit, pour Wölfflin, d'une faculté supra-individuelle, qui détermine, tout au long des siècles, la cristallisation de constantes visuelles : de grandes époques de l'histoire de la vision. L'histoire de l'art serait alors une histoire des manières de voir, qui, bien que pouvant s'incarner dans des œuvres très différentes, se généralisent, à une époque donnée, au-delà des spécificités techniques, individuelles, locales. L'enjeu est donc la construction d'une histoire de l'art capable de s'élever au-dessus du biographique, de la dimension contingente des formes individuelles et des spécificités matérielles, pour embrasser les structures générales de l'évolution artistique. Présentés et annotés avec soin par Hans Körner et Manja Winkens, ces trois textes laissent voir l'atelier de l'historien de l'art et présentent une œuvre en pleine élaboration : celle à laquelle avaient accès, dans les séminaires, les étudiants et chercheurs de l'université de Munich dont Hanna Levy-Deinhard qui, sans avoir été son élève directe, apporte par sa thèse une contribution fondamentale à la circulation du corpus wölfflinien en dehors de l'espace germanophone.

1 Voir Hans Körner, « Grundbegriffe der Kunstgeschichte. Heinrich Wölfflins Münchner Vorlesung im Wintersemester 1914/1915 », *Kritische Berichte*, 16, 1988, Nr. 4, p.65-73.

# Angela Lampe (Hg.) *Paul Klee – L'ironie à l'œuvre*

Elke Seibert



Ausst.-Kat., Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2016, 328 Seiten

Mit seiner Ausstellung im Frühjahr 2016, die in Kooperation mit dem Zentrum Paul Klee und zahlreichen internationalen Leihgebern entstanden war, zeigte das Centre Pompidou nicht nur teils wenig bekannte und rare Exponate eines der bedeutendsten Maler des 20. Jahrhunderts, sondern verwies auch auf neue Kontexte und auf eine Perspektivierung des Primitivismus, die zukünftige Ausstellungen zum Werk Paul Klees nachdrücklich anregen dürften. Dank der Schaffenskraft, der Experimentierlust und der archivarischen Akribie Klees ist sein umfangreiches, sehr gut dokumentiertes Œuvre mit beinahe 10.000 Werken seit Jahrzehnten eine Quelle, sowohl für interdisziplinäre Projekte, etwa mit den Musik- oder Islamwissenschaften, als auch für Dialoge mit der Gegenwartskunst. In den Vereinigten Staaten avancierte er zu einem der bekanntesten deutschsprachigen Vertreter der europäischen Avantgarde, und im deutschsprachigen Raum kann ebenfalls auf eine erstaunliche Anzahl von Werkschauen zurückgeblickt werden.<sup>1</sup> Dennoch ist es dem Centre Pompidou gelungen, mit *Paul Klee – L'ironie à l'œuvre* einen neuen Ansatz zur Betrachtung des Gesamtwerks zu finden: einen Blick auf Klee, der in französischer Tradition Philosophie und Kunstgeschichte in Ausstellungskonzepten verwebt.

Unter der Prämisse der romantischen Ironie, die hier im Sinne Friedrich Schlegels aufgefasst wurde, waren rund 230 Werke zu sehen, darunter viele bislang kaum gezeigte Bilder, besonders im ersten Drittel der Ausstellung, dem sich eine chronologische Werkschau anschloss. Die romantische Ironie ist ein ästhetisches Verfahren, das nicht lediglich eine ästhetische Illusionsbrechung auslösen soll. Vielmehr will Klee mittels der Ironie in einem steten Wechsel von ›Selbstschöpfung‹ und ›Selbstvernichtung‹ eine Objektivierung des Kunstwerks herbeiführen. Das Konzept der Ausstellung und der Katalog nehmen daher Bezug auf sein grundsätzliches Interesse an der Romantik.

Im aufwendig bebilderten Katalog gibt Angela Lampe eine Einführung in das Konzept der Publikation, deren Gliederung sich an die von ihr betreute Ausstellung anlehnen soll, die in sieben grob chronologisch geordnete Abschnitte eingeteilt worden war. Die Beiträge von Gregor Wedekind (›L'art de la négation. Les débuts satiriques de Paul Klee‹), Osamu Okuda (›Le cubisme et l'acte créateur du découpage chez Paul Klee‹), Michael Baumgartner (›Paul Klee. De dada au surréalisme‹)<sup>2</sup>

sowie von Reto Sorg zu Walter Benjamin und den Bildern *Angelus Novus* und *Vorführung des Wunders* zielen auf die Auseinandersetzung mit bisher wenig bekannten, verblüffenden Aspekten in Klees Werk. Der Schwerpunkt liegt hier auf der Zeit, bevor Klee dem Ruf ans Bauhaus folgte. Cathrin Klingsöhr-Leroy und Charles W. Haxthausen konzentrieren sich in ihren Aufsätzen auf die bekanntesten Werkphasen des Künstlers, sie richten ihren Blick dabei aber auch auf Momente der Ironie und Parodie. Christine Hopfengarts Beitrag »Scepticisme à l'égard du taureau« beschreibt Klees ironische Distanz zum übermächtigen Picasso in verschiedenen Schaffensphasen. Rémi Labrusse deutet auf neue Wege (und Artefakte), um die Dimensionen der Zeit, besonders der prähistorischen, in Klees Œuvre zu entdecken. Sein Aufsatz »La matière du temps« und Maria Stavrinakis Artikel »Le moment est venu. Paul Klee et l'expérience de l'histoire« verweisen auf die Aneignung prähistorischer Kunst in Klees Kunstproduktion. Diesem Paradigmenwechsel sollen in den kommenden Jahren ambitionierte Ausstellungen in der Schweiz und Frankreich gewidmet werden, die dazu beitragen dürften, ein aktuelles kunsthistorisches Forschungsfeld weiter aufzufächern.<sup>3</sup>

Die Ouvertüre zur Ausstellung zeigte den Künstler autobiografisch, über sich selbst reflektierend, sich selbst porträtiert. Gleich vor mehreren Bildnissen konnte sich der Besucher von Klee angeblickt fühlen. In einer Porträtfotografie aus dem Jahr 1922 und in einem aquarellierten Selbstbildnis von 1919 erschien er als empfindender, formender, abwägender Künstler, während er in der *Schauspieler-Maske* (1924) und im Wechselbild des *Mister Sol* (1919) mit jugendlicher Energie auftrat. Nach seinem Studium in München und einer Italienreise hatte Klee beschlossen, seine Gedanken und Kommentare zur klassischen Antike, zum Leben, zur Erotik und zum Menschsein in ›ironischen‹ Bildern festzuhalten. Geistreicher Witz war Klee schon zuvor gegeben, wie zum Einstieg der Schau ein Schulheft mit Skizzen und eine Bierkarte von 1898 vor Augen führten. Bisher kaum ausgestellte Buchillustrationen, Einzelblätter und seltene Skulpturen verliehen der Ausstellung im Centre Pompidou gleich zu Beginn des Rundgangs besonderen Glanz. Der von Klee und Hans Bloesch gemeinsam erarbeitete Gedichtband *Das Buch*, der in der Ausstellung in digitaler Form Seite für Seite zu betrachten war, besticht durch große Originalität, auch im Umgang mit erotischen Sujets, was durch die Hängung von vier mehrdeutigen Bildern in direkter Nähe, darunter *Mädchen, sich bückend, von einem schlangenartigen Dackel verfolgt* (1906) und *Verkommenes Paar* (1905), noch betont wurde. Vier Tuschezeichnungen zu Bloeschs *Musterbürgern* komplettierten die Reihe der Buchillustrationen, und benachbarte Aktdarstellungen, beispielsweise *Listige Werbung* (1913), visualisierten die immer wiederkehrenden Sujets vom menschlichen Körper, der weiblichen Figur und der Sexualität. Die »Erfindungen«, die Helden- und Sagendarstellungen der Antike wie *Der Held mit dem Flügel* (1905) standen aus gutem Grund nochmals im Fokus, nachdem sie bereits 1999 in der Schau *Paul Klee – In der Maske des Mythos* im Münchner Haus der Kunst gezeigt worden waren. Im ersten Raummodul *Les débuts satiriques* waren des Weiteren Graphiken zu Voltaires *Candide* (1911/12) zu sehen – mit leichter Feder schraffierte Figuren, die voller

Bewegung und Spannung die satirische Erzählung illustrieren – sowie ein separater Kubus mit vier bemerkenswerten Skulpturen: Wurde der *Kamelskopf* (1915) durch Klees Reisen in Nordafrika inspiriert,<sup>4</sup> folgt *Unruhe des Gedankens* (1915) primitiven Vorbildern, die auch in afrikanischen höfischen Kulturen zu finden sind.

Nach dem zweiten der sieben thematischen Abschnitte, *Klee et le cubisme*, ging es mit Klees Tunisreise<sup>5</sup> und seiner kubistischen Phase ab 1911 weiter. Seine berühmten Aquarelle wie *St. Germain b. Tunis (landeinwärts)* (1914) mit dem Farbprisma des zerlegten Lichts in der Wüste und am Meer, orientalischen Paradiesgärten und Farbvisionen ließen elysische Vorstellungen assoziieren, in die sich auch der Schweizer Berg *Am Nissen* (1915) mit seiner pyramidalen Dreiecksform fügte. Überrascht wurde der Besucher durch die Rekonstruktionen bewusst zerschnittener, zerstörter Bilder, die als eigenständige Werke aus dem destruktiven Schaffensprozess hervorgingen und das Konzept der romantischen Ironie am und mit dem Werk schlüssig werden ließen. Okuda beschreibt in seinem Essay mit Detailkenntnis, basierend auf intensiven Archivrecherchen, die Methode der Zerstörung, Zerstückelung, Verkehrung und Transplantation zugunsten der Konstruktion in der kubistischen Phase des Künstlers.

Das nachfolgende *Théâtre mécanique* berührte Klee und den Surrealismus, und zweifelsohne markierte die Zusammenschau des *Angelus Novus* (1920) – der Engel als Bote, ein Denkbild Walter Benjamins – und der *Vorführung des Wunders* (1916), die sich beide in Benjamins Besitz befanden, den Höhepunkt der Pariser Ausstellung.

Mechanisierte Pflanzen und Menschen, Tier-Maschinen und hybride Kunstwerke sowie ein separater Einschub mit Kopien der bekannten Handpuppen<sup>6</sup> für das Klee'sche Kasperletheater leiteten über zu seiner Zeit am Bauhaus in Weimar und zu dem von Walter Gropius verordneten Konstruktivismus. Zu sehen war der Widerhall dieses neuen Umfeldes in Klees Lehre und seinen Bildern, mit Architekturen, Raumgebilden und Farbrastern wie *Seiltänzer* (1923) oder *Nichtcomponiertes im Raum* (1929), ergänzt durch eine Vielzahl von erhellenden Dokumenten, Fotografien und Autografen aus dem Archiv des Zentrums Paul Klee, die bedauerlicherweise nicht im Katalog abgebildet sind.

Der fünfte Abschnitt *Regards en arrière* wurde einem sich ankündigendem Paradigmenwechsel gerecht und ließ die Ironie zurücktreten: Er war der prähistorischen Kunst und ihrem Einfluss auf die Avantgarde gewidmet.<sup>7</sup> Nicht nur Gemälde mit selbsterklärenden Titeln, wie *Landschaft mit prähistorischen Tieren* (1917) oder *Höhlenblüten* (1926), haben ihren Ursprung in Klees Aneignung vorzeitlicher Kunstkonzepte. Eindrücklich sind vor allem die intensivere Materialität und die eingekerbten Zeichen in den ausgewählten Bildern und Reliefs. Das Gemälde *Schlangenwege* (1934) imitiert mit seiner groben Oberfläche und dem unregelmäßigen, absorbierten Farbauftrag den felsigen Untergrund einer eiszeitlichen Höhlenmalerei. Die beeindruckende Breite der umfangreichen Ausstellung wurde im Anschluss durch gewichtige exemplarische Werke zum Dialog der Giganten Pablo Picasso und Paul Klee erweitert,<sup>8</sup> nachdem eine überdimensionierte Karikatur über die Verbindung von Picasso und Klee aus der *Daily Mail* von 1945 bereits zu Beginn des Parcours

auf diese Verbindung verwiesen hatte. Im Zuge der persönlichen Begegnung der Künstler und besonders nach 1938 wird sichtbar, wie Klee sich einerseits der Innovationskraft Picassos nicht entziehen kann und viele Elemente von dessen Bildsprache übernimmt, sich andererseits ironisch von Picasso abgrenzt und über dessen brachiales Pathos mokiert, wie sich überdeutlich an den Stiermotiven etwa in *Skepsis dem Stier gegenüber* (1938) zeigt. Hopfengarts grundlegender Katalogtext analysiert mit Tiefenschärfe Klees Faszination als auch den Widerstand gegen Picasso und bezieht die romantische Ironie mit bedeutenden Bildern in die Argumentation ein. Die Krise, die Jahre der Angst durch Krieg und Nazi-Terror sowie der Tod standen bildgewaltig am Ende der Schau. Einfühlsam malte Klee die Krise weg, welche Europa und ihn selbst durch die Diagnose einer tödlich verlaufenden Krankheit getroffen hatte, und schuf so viele Werke wie nie zuvor. Darunter befindet sich die prominente *Maske der Furcht* (1932), die durch den Besuch eines Ethnologischen Museums und der dort gesehenen Skulptur des Kriegsgotts der Zuni inspiriert worden war, oder *Der Künftige* (1933) mit einem überzeichneten Uniformierten des Terrorregimes. »Kein Tag ohne Linie«<sup>9</sup> – Klees Maxime vergegenwärtigte die Ausstellung in einer Reihe von Bleistiftzeichnungen zum demütigenden, bedrohlichen Leben unter dem Hakenkreuz, die Entladungen von Linien gleichen. Das stete Schaffen half ihm, die Angst vor dem eigenen körperlichen Zerfall zu verarbeiten, wie sich etwa in *Angstausbruch III* (1939) eindrücklich zeigt. Angst, Ohnmacht und Vergänglichkeit strahlen aus den Handzeichnungen und Gemälden wie das entlarvende Gold des letzten Bildes, *Angelus Militans* (1940),<sup>10</sup> aus Klees Todesjahr.

Obwohl das Konzept der äußerst erfolgreichen Ausstellung im Centre Pompidou und die Katalogbeiträge auf profunde Forschungsarbeiten in der Schweiz und Deutschland rekurrerten, gelang es eindrucksvoll, der romantischen Ironie als Triebfeder in Klees Lebenswerk<sup>11</sup> genuin neue Aspekte hinzuzufügen, wie im Essay von Gregor Wedekind vertiefend dargestellt.

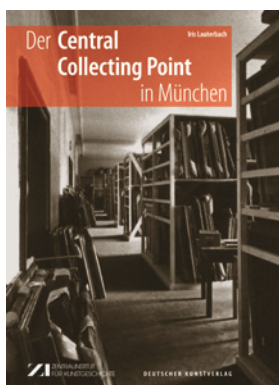
Der Geist der Romantik läutete den ersehnten Neuanfang der Avantgarde nach dem ersten Weltkrieg ein und beeinflusste zuvor die deutsche Kunst während des 19. Jahrhunderts.<sup>12</sup> Das Ulmer Museum stellte 2009 mit *Paul Klee und die Romantik*<sup>13</sup> eine kleine, gut dokumentierte Ausstellung zusammen und das Zentrum Paul Klee spannte im Jahre 2013 mit *Satire – Ironie – Grotteske: Daumier, Ensor, Feininger, Klee, Kubin*<sup>14</sup> einen weiteren Rahmen für Klees ironische Weltsicht auf. Baumgartner, Okuda und Hopfengart konnten im Pariser Katalog ihre Thesen innerhalb der umfassenden Werkschau, wie sie nur eine Institution wie das Musée national d'art moderne realisieren kann, zuspitzen und einem internationalen Publikum vorstellen. Dem Besucher eröffnete sich die einzigartige Möglichkeit, einen intimen und zugleich weitgefassten Zugang zu einer Konstante in Klees schöpferischer Wirkkraft zu erhalten.

- 1 Zum Beispiel *Das Universum Klee*, Neue Nationalgalerie, Berlin, 31.10.2008–8.2.2009, *Paul Klee. Die Erfüllung im Spätwerk*, Fondation Beyeler, Riehen, 10.8.–9.11.2003, *Paul Klee. Tod und Feuer*, Sprengel Museum, Hannover, 23.11.2003–15.2.2004, *Paul Klee 1933. Städtische Galerie im Lenbachhaus*, München, 8.2.–4.5.2003, Kunstmuseum Bern, 2003, Schirn Kunsthalle Frankfurt a.M., 2003, Hamburger Kunsthalle, 2003, Kunstmuseum Bern, 2000, Hamburger Kunsthalle, 2000, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, 2000.
- 2 Dem Surrealismus wird das Zentrum Paul Klee noch in diesem Jahr eine Sonderausstellung widmen.
- 3 Gespräche der Autorin mit den Kuratoren des Centre Pompidou und des Zentrums Paul Klee.
- 4 Vgl. Andreas Dehner, *Nach Ägypten! Die Reisen von Max Slevogt und Paul Klee*, Dresden: Sandstein-Verlag, 2014.
- 5 Vgl. auch die Ausstellungen, *Die Tunisreise. Klee, Macke, Moilliet*, Zentrum Paul Klee, Bern 2014 und *Auf der Suche nach dem Orient. Von Bellini bis Klee*, Zentrum Paul Klee, Bern 2009.
- 6 Vgl. *Paul Klee. Handpuppen*, Ausst.-Kat., Bern, Zentrum Paul Klee, hg. von Christine Hopfengard und Eva Wiederkehr Sladeczek, Ostfildern: Hatje Cantz, 2006.
- 7 Vgl. Elke Seibert, <https://dfk-paris.org/de/research-project/travel-time-and-space-1209.html>.
- 8 Vgl. Christine Hopfengard, *Klee rencontre Picasso*, Zentrum Paul Klee, 2010.
- 9 *Paul Klee. Kein Tag ohne Linie*, Zentrum Paul Klee, Bern, 20. 6. 2005 bis 5. 3. 2006; Museum Ludwig, Köln, 9. 12. 2006 bis 4. 3. 2007.
- 10 *Paul Klee - Die Engel*, Katalog anlässlich der Ausstellung »Die Engel von Klee und Engel von Karl Valentin, Charlie Chaplin, Francesca Woodman, Joseph Beuys, Wim Wenders u. a.«, Zentrum Paul Klee, Ostfildern: Hatje Cantz, 2012.
- 11 Vgl.: Richter, Dorothea, *Unendliches Spiel der Poesie – Romantische Aspekte in der Bildgestaltung Paul Klees*, Dissertation, Weimar 2004; *Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit*, hg. von Pamela Kort, Ausst.-Kat., Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 27. 3. bis 9. 6. 2003; Nobis, Beatrix, *Kurt Schwitters und die romantische Ironie*, Weimar: VDG, 1993; Kathryn Porter Aichele, »Paul Klee's Flower Myth. Themes from German Romanticism Reinterpreted«, in: *Source. Notes in History of Art*, Bd. 8, Nr. 3, 1988, S. 16–21; Glaesmer, Jürgen, »Paul Klee und die deutsche Romantik«, in: *Stuttgart 1987*, S. 13–29; Burnett, David R., »Paul Klee: The Romantic Landscape«, in: *Art Journal*, Bd. 36, Nr. 4, 1977, S. 322–326.
- 12 Vgl. *Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990*, Ausst.-Kat., München, Haus der Kunst, Stuttgart: Oktagon Verlag, 1995.
- 13 *Paul Klee und die Romantik*, Ausst.-Kat., Ulm, Ulmer Museum, hg. von Brigitte Reinhardt und dem Ulmer Museum, Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.
- 14 *Satire – Ironie – Groteske: Daumier, Ensor, Feininger, Klee, Kubin*, Ausst.-Kat., Bern, Zentrum Paul Klee, hg. von Michael Baumgartner, Berlin: Kerber Verlag, 2013.

Iris Lauterbach

## *Der Central Collecting Point in München. Kunstschutz, Restitution, Neubeginn*

Morgane Walter



Munich : Deutscher  
Kunstverlag, Zentralinstitut  
für Kunstgeschichte, 2015,  
256 pages

On observe depuis les années 1990 un intérêt toujours croissant pour la spoliation d'œuvres d'art organisée par l'État comme instrument d'une guerre culturelle, ainsi que pour leur protection militaire, et particulièrement pour la spoliation opérée par le régime national-socialiste et la question de sa restitution. Cette tendance a donné naissance à un véritable champ de recherche, celui de la recherche de provenance (Provenienzforschung). La découverte publique de la collection Cornelius Gurlitt en 2013, suivie de la sortie du film *Monuments Men* réalisé par George Clooney l'année suivante, sont venues parachever cette tendance générale. C'est dans sa continuité que se place la publication d'Iris Lauterbach en 2015, consacrée au Central Collecting Point (CCP) de Munich.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, une part importante des fonds de musées allemands est mise en sécurité dans des dépôts en raison des bombardements alliés, de même que les œuvres spoliées par les nazis, la plupart étant destinée au projet de musée à Linz souhaité par Hitler. Après la guerre, les gouvernements militaires occidentaux mettent en place des dépôts de collecte pour y acheminer tous ces biens culturels, afin de les recenser, les mettre en sécurité et enfin les restituer. Il s'agit des CCP, qui sont instaurés dans plusieurs villes, principalement dans les zones britannique (Celle) et américaine (Marburg, Offenbach, Wiesbaden et Munich, pour les plus importants). Le CCP de Munich occupe une place particulière, car il rassemble avant tout les œuvres et objets spoliés à la fois sur le plan national et international, quand celui de Wiesbaden collecte essentiellement des fonds de musées allemands, et celui d'Offenbach des archives et des objets issus de cercles culturels juifs. En outre, l'histoire du lieu est remarquable, puisque le CCP de Munich est installé dès juin 1945 dans l'ancien « *Verwaltungsbau* » (bâtiment administratif) du parti nazi et dans le « *Führerbau* » (bâtiment du Führer) de la Königsplatz, pensé comme le siège administratif et représentatif d'Hitler par l'architecte Paul Ludwig Troost. Ce choix résulte du fait que ces bâtiments sont, par l'ironie du sort peut-être, presque les seuls à ne pas avoir subi de dégâts importants. Le livre d'Iris Lauterbach n'est pas la première publication s'intéressant à cette institution, mais nous disposons jusqu'alors surtout de témoignages d'acteurs de l'institution, à l'instar de Sandor Hahn, Elga Böhm, ou encore Craig Hugh Smyth, le premier directeur du CCP entre juin 1945 et mars 1946, qui a

publié en 1988 le livre *Repatriation of Art from the Collecting Point in Munich after World War II. Background and Beginnings*.<sup>1</sup> Cette nouvelle publication fait également suite aux recherches antérieures de son auteure menées sur la scène culturelle munichoise, notamment sur l'histoire du Parteizentrum (centre du parti) du NSDAP et sur la création du *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* (Institut central d'Histoire de l'art) en 1946.

Le CCP de Munich est ici appréhendé sous l'angle de son rôle dans la reconstruction culturelle d'après-guerre dans la région munichoise. Il ne s'agit donc pas d'une reconstitution des restitutions de biens, mais bien davantage d'une analyse du fonctionnement de cette institution, de sa création en juin 1945 au transfert de ses missions aux États allemands au début des années 1950. De fait, la gestion d'œuvres d'art et de biens culturels en aussi grand nombre était inédite et a nécessité l'instauration d'organisations et de structures de travail clairement définies et rigoureuses. La réflexion suit un déroulement thématique, qui se justifie par la courte période étudiée. Jusqu'au chapitre intitulé « *The Bau* » (« Le bâtiment »), l'auteure livre une partie introductive générale et descriptive s'intéressant à la structure et à l'organisation des politiques de restitution des Alliés en général, et du gouvernement militaire américain en particulier, illustrant également les désaccords ayant mené à des différences de traitement d'une zone à l'autre. La partie centrale est consacrée à l'étude précise du fonctionnement interne du Collecting Point de Munich, ses missions, ses acteurs, ses conflits internes, son quotidien. La structure de cette institution a réussi le pari d'être aussi ordonnée que flexible, les différents postes et leur quantité étant pensés en fonction des besoins spécifiques à chaque phase et chaque saison. Le personnel est constitué d'Américains et d'Allemands, dont le travail commun est riche en échanges de compétences et de connaissances, mais aussi marqué par une méfiance réciproque. Le CCP s'est donné pour mot d'ordre de n'employer que des Allemands sans passé nazi, en particulier suite à la loi du 5 mars 1946, qui a permis de classer les Allemands en fonction de leur degré d'implication au national-socialisme à l'aide d'un questionnaire. On peut imaginer le succès relatif de cette méthode, le CCP de Munich a d'ailleurs offert deux cas emblématiques, à savoir Erika Hanfstaengl et Wiltrud Mersmann. En mars 1947, le CCP compte 111 employés : huit commissaires d'exposition, un assistant de recherches, deux bibliothécaires, deux collaborateurs en charge du catalogue, deux photographes et huit assistants, dix personnes pour le transport des oeuvres et un chauffeur de poids lourd, un architecte et deux assistants, onze personnes pour l'entretien du bâtiment, autant pour son chauffage, seize personnels de surveillance de jour et huit de nuit, sept secrétaires, six personnes à la cantine, ... L'éventail des différentes fonctions est large et montre l'ampleur de la mission du CCP. La première priorité du CCP est de sécuriser les oeuvres. A partir de mi-juin 1945, ces dernières y sont transportées en camion, dans des conditions souvent discutables, parfois simplement recouvertes de couvertures. Les halls centraux de la Galerie II et du « *Bau* » sont utilisés pour l'arrivée des objets, auxquels on attribue un numéro à l'aide d'un système de numérotation dont Smyth est à l'origine. Ils sont ensuite enregistrés dans le *Eingangskartei* (fichier d'arrivée), sans considération de provenance. Ce n'est que dans un second temps qu'ils sont inspectés et qu'est alors constituée une fiche indiquant



la provenance, l'état, les dates d'arrivée et de sortie de l'objet. Tout ce système élaboré et amélioré au fil du temps a été conçu de façon pragmatique, en utilisant en partie divers fichiers préexistants, l'avis de spécialistes, des témoignages, et des interrogatoires sur les spoliations et la constitution des collections Göring et Linz. Une partie conséquente du livre s'intéresse ensuite aux problématiques de restitution de ces objets liées à chaque pays, avec le cas particulier des « anciens pays ennemis », à savoir l'Italie et l'Autriche. La création du *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* et le transfert des responsabilités à la République Fédérale Allemande (R.F.A.) font également l'objet d'une attention particulière. Enfin, le livre s'achève sur la politique d'exposition de la Maison de l'Amérique dans le contexte de la politique culturelle et muséale des musées munichoïses et de Bavière vers 1950, ainsi que sur les plans de constructions pour le « Kunstviertel » (quartier artistique) de la Königsplatz de la capitale bavaroise.

L'auteure a dû se résoudre à un tri important au vu de la masse d'archives produites par les responsables des CCP, disponibles pour leur immense majorité en Allemagne et aux États-Unis, et partiellement accessibles en ligne. Toute la difficulté de cet ouvrage, comme cela est souligné en introduction, a été d'aborder la question de la restitution sans entrer dans la *Provenienzforschung*. L'objectif était, à l'aide de l'exemple munichoïse, de replacer la politique et la pratique de restitution américaine de l'après-guerre dans le contexte culturel et politique et de décrire le matériau juridique complexe et bureaucratique. Dès lors, si l'auteure annonce d'emblée qu'elle ne se concentre pas sur l'histoire de la restitution, en dépit d'un sous-titre qui aurait pu le laisser entendre, le lecteur demeure quelque peu frustré de ne pas en savoir davantage sur le destin de ces œuvres d'art, qui pour beaucoup firent l'objet d'âpres négociations internationales, et de conflits internes au sein même du CCP. De ce point de vue, l'exemple du directeur du CCP Herbert S. Leonard, est éloquent : au terme d'un long travail de négociations, l'historien de l'art Rodolfo Siviero obtient du gouvernement militaire américain en juillet 1948 un *Exceptional Return Order* confirmant le retour en Italie d'une partie des œuvres demandées. Herbert S. Leonard s'oppose avec véhémence à cette directive et refuse de l'appliquer, ce qui lui vaut d'être démis de ses fonctions. C'est à contre-cœur que son successeur, Stefan P. Munsig, s'exécute le 15 novembre. Les négociations avec l'Italie, par le biais de Siviero, dureront jusque dans les années 1960, la jeune R.F.A. s'y substituant aux premiers interlocuteurs américains.

En définitive, Iris Lauterbach propose une analyse fine d'une institution essentielle de la scène artistique d'après-guerre en Allemagne, et nous renseigne sur son fonctionnement pragmatique et sur les problématiques rencontrées par le gouvernement militaire américain au sujet de la restitution des œuvres d'art à l'échelle internationale et à très petite échelle pour les demandes privées, qui ont plus rarement abouti. Cette analyse est caractérisée par une grande précision, au risque de se perdre de temps à autre dans des détails, comme c'est le cas par exemple dans le chapitre consacré au personnel, où a lieu l'énumération quasi-exhaustive de tous les postes et de leurs occupants, jusqu'aux stagiaires et boursiers, ce qui ne semble guère présenter d'intérêt au regard des problématiques plus stimulantes traitées dans l'ouvrage. Du reste, on ne peut que se réjouir de la richesse des photographies issues d'archives et de fonds

privés, présentant les locaux du CCP et le personnel au travail et au contact de chefs-d'œuvre. Elles permettent au lecteur de se faire une idée plus authentique de cette entreprise pharaonique qu'a été la restitution de dizaines de milliers d'œuvres constituant un fonds de valeurs financière et culturelle inestimables, de l'atmosphère de ce lieu chargé d'histoire et des relations interpersonnelles entre employés américains et allemands. La promesse faite en introduction, et suggérée par le visuel choisi en première de couverture, d'entrer dans les coulisses de l'institution, est honorablement tenue.

- 1 Craig Hugh Smyth, *Repatriation of Art from the Collecting Point in Munich After World War II : Background and Beginnings, with Reference Especially to the Netherlands*, Maarsse : G. Schwartz/SDU, 1988.

Denis Skopin

## *La photographie de groupe et la politique de la disparition dans la Russie de Staline*

Eva Pluhařová-Grigienė



Paris: l'Harmattan,  
2015, 236 Seiten

Auf dem Cover von Denis Skopins *La photographie de groupe et la politique de la disparition dans la Russie de Staline* blicken drei Frauen von einem schwarzweißen Studiofoto aus den 1930er Jahren der Leserin entgegen. Das vierte Gesicht eines sitzenden Mannes im Zentrum der Gruppe wie auch des Bildes insgesamt ist mit einem blauen Stift energisch und zugleich sorgfältig bis zum Scheitel übermalt worden, während der Körper im Uniformhemd unversehrt blieb. Es handelt sich bei der Aufnahme um eine der zahlreichen Gruppenfotos auf denen Opfer der stalinistischen »Politik des Verschwindens« durch Freunde, Kollegen oder die eigene Familie ausgeschnitten, geschwärzt, ausgekratzt oder anders unkenntlich gemacht wurden. Sie zeugen von der Praxis der Tilgung selbst der materiellen Spuren der Verfolgten, die deren

physische Vernichtung während des »großen Terrors« der späten 1930er Jahre begleitete. Die erschütternde Geste der Auslöschung des menschlichen Antlitzes und der gleichsam sinnbildliche Verlust der Mitte der Gruppe auf der Umschlagfotografie weisen bereits visuell auf die beiden Kernanliegen der Studie: Einerseits die Analyse der Mechanismen und Ziele der Politik der Spurentilgung der als »Volksfeinde« Gebrandmarkten, die sich besonders eindrücklich an Gruppenfotos zeigt; und andererseits, von dort ausgehend und auf ontologischer Ebene argumentierend, eine Reflexion der Fotografie nicht nur als Ausdruck sozialer Beziehungen, sondern als deren konstitutives Element.

Im Gegensatz zu vorangehenden Auseinandersetzungen mit mutilierten Fotografien aus der Stalinzeit,<sup>1</sup> geht es Skopin damit weder um eine Unterscheidung zwischen Lüge und Wahrheit beziehungsweise um Geschichtsverfälschung, noch um eine Erklärung des Stalinschen Repressionssystems durch die gängige Konzentration auf staatlich organisierten Terror und Propaganda. Vielmehr fragt der Autor aus der Perspektive des Philosophen danach, was es zu bedeuten hat, wenn die eigenen Kollegen, Freunde oder gar Familienmitglieder dazu gebracht werden, die Opfer der »Säuberungen« auf privaten Fotografien symbolisch auszulöschen und welche Folgen dieses Tun für das soziale Gewebe der Gesellschaft hatte. Diese Frage wird grundlegend bereits im ersten Kapitel, das fast die Hälfte des schmalen Buches umfasst, behandelt. Im Rekurs auf politisch kaum unterschiedlicher zu verortende Denker

wie Carl Schmitt, Georgy Lukács und Hannah Arendt, ergänzt durch jüngere und nicht weniger prominente Positionen von Jacques Derrida und Michel Foucault zu Giorgio Agamben werden insbesondere Theorien von Feindschaft im modernen Krieg diskutiert, um zu zeigen, dass trotz deren ideologischen Differenzen essenzielle Gemeinsamkeiten auszumachen sind, die zur Erklärung des Erfolgs des sowjetischen Konzepts des Volksfeindes als legitimatorisches Prinzip der stalinistischen »Säuberungen« herangezogen werden können. Skopin interpretiert den sowjetischen Terror gegen die inneren Volksfeinde als total geführten Krieg, der weder zwischen Kriegs- und Friedenszeiten unterschieden habe, noch zwischen regulärer Armee und der zivilen Bevölkerung. In einem solchen modernen Krieg, resümiert der Autor, sei die Unterscheidung in »Freund« und »Feind« nicht mehr militärisch, sondern ideologisch bestimmt und hochgradig fluid gewesen und sei das Individuum einerseits dazu genötigt worden, den potentiellen inneren Feind (den Nachbarn, den Kollegen, die Eltern) zu enttarnen und andererseits, sich selbst von ihm zu distanzieren, um nicht verdächtigt zu werden, auf dessen Seite der unsichtbaren Demarkationslinie zu stehen. Hier setzt er die Verbindung zu den geschwärzten Fotografien: da es unter den Bedingungen des totalen Krieges nichts gegeben habe, das ohne Bedeutung gewesen sei, hätten sich auch die alltäglichsten Dinge in Beweisstücke verwandeln können. Eine gemeinsame Aufnahme mit dem »Volksfeind« und die Tatsache einer unterlassenen sichtbaren Distanzierung hätte somit fatale Folgen haben können. Diese These Skopins würde auch erklären, warum die beschädigten Fotografien nicht einfach ganz vernichtet wurden, sondern tatsächlich, wie zur Dokumentation einer Distanznahme, die Spuren des Bruchs mit der betreffenden Person zur Schau tragen.

Darüberhinaus beinhaltet die These, wie Skopin erläutert, dass die aus der Logik des totalen Krieges resultierende Praxis der fotografischen Tilgung sich nicht allein und eigentlich gegen die bereits »verschwundenen« Opfer gerichtet habe, sondern gegen die außerhalb des Politischen verbliebenen sozialen Strukturen der Gesellschaft: die privaten Beziehungen zwischen Kollegen, Freunden, Ehepartnern, Eltern und Kindern und damit letztendlich gegen das Individuum selbst, da dieses sich maßgeblich im Kontext dieser Beziehungen konstituiere. Da Skopin den intrinsisch politischen Charakter der Fotografie und deren Rolle als Agens des Zwischenmenschlichen zuvor betont, erscheint dessen Darstellung als apolitisch an dieser Stelle widersprüchlich. Sie erstaunt nicht zuletzt deswegen, weil die Annahme einer engen Verflechtung des Politischen und des Fotografischen innerhalb der Fotoforschung der letzten 30 Jahre und insbesondere derjenigen zur Familienfotografie – die Skopin allerdings nur selektiv und ausschließlich deren französischen Anteil rezipiert – konsensual ist.<sup>2</sup>

Die nachfolgenden Kapitel widmen sich der philosophischen Befragung des Fotografischen. Im Wesentlichen verbindet Skopin das Konzept eines »transindividuellen Milieus« nach Gilbert Simondon mit den Theorien zur sinnstiftenden Kapazität des technischen Apparates nach Jean-Louis Déotte und des Gesichts als Spur des Anderen nach Emmanuel Levinas. Fußend auf diesen Überlegungen kommt er

zu dem Schluss, dass sich die Praxis der Gesichtstilgung auf den Fotografien letztendlich gegen das Fotografische selbst gerichtet habe, in seinem Vermögen Bedeutung und Beziehungen zu stiften.

Wo Skopin philosophische Standpunkte diskutiert, um das Fotografische und darüber die Praxis der Spurentilgung zu erklären, ist die Studie äußerst anregend. Allerdings ist es bedauerlich, dass die konkreten Fotografien nur eine illustrative Rolle zugewiesen bekommen. So werden sie zwar kategorisiert und summarisch beschrieben, aber nicht als materielle Objekte analysiert. Diejenigen Stellen, an denen der Autor foto- und kunsthistorische Exkurse in seine Argumentation einfließt, überzeugen insgesamt weniger. So fällt eine Erläuterung der Fotografiegeschichte Russlands der 1920er Jahre, die gänzlich ohne Belege auskommt, stark verallgemeinernde Urteile – das Gruppenporträt sei das privilegierte Medium der damaligen sowjetischen Repräsentation gewesen – und differenziert nicht nach den unterschiedlichen Sparten und Funktionen fotografischer Praxis.

Auch wenn der Autor eingangs betont, kein geschichtswissenschaftliches Erkenntnisinteresse zu verfolgen, vermisst man dennoch genauere Angaben zu Herkunft, Zusammensetzung und Umfang des untersuchten Quellenkorpus sowie zu den Auswahlkriterien der 18 gezeigten historischen Aufnahmen als Grundlage für eine weiterführende Forschung. Zudem hätte eine fundiertere Darlegung der Bildpolitiken des Terrors hilfreich sein können, um den großen Umfang und die Dynamik der durch die Zensurbehörde Glavlit umgesetzten Säuberungen von Bibliotheken, Buchgeschäften, Museen, Schulen und Behörden besser nachzuvollziehen, die in vorauseilendem Gehorsam auch eigenständig fortgeführt wurden und selbst vor persönlichen Bibliotheken nicht Halt machten.<sup>3</sup> Anstelle einer Zusammenfassung der dichten Argumentation endet das Buch gewissermaßen mit der Rückkehr der Verschwundenen. Die Restitution der Gesichter der Vernichteten erfolgte durch Fotografien, die an Bäumen in so genannten Zonen – ehemaligen Massenhinrichtungsstätten – nach dem Zerfall der Sowjetunion angebracht worden sind. Dieses Spureulegen durch Verwandte und Nachkommen mithilfe des intermediären Objekts der Fotografie, stellt gleichsam die gekappte transindividuelle Beziehung wieder her und gibt den Restituierenden sowie der Gesellschaft, in der sie leben, einen Teil ihrer Geschichte zurück.

- 1 Siehe insbesondere David King, *The Commissar Vanishes. The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*, New York: Metropolitan Books, 1997, deutsche Ausgabe: *Stalins Retuschen. Foto- und Kunstmanipulationen in der Sowjetunion*, übersetzt aus dem Englischen von Cornelia Langendorf, Hamburg: Hamburger Edition, 1997, ergänzt und neu aufgelegt: *Die Kommissare verschwinden. Die Fälschung von Fotografien und Kunstwerken in Stalins Sowjetunion*, Berlin: Karl Dietz Verlag, 2015.
- 2 Die Haupttendenzen und Positionen der Forschung zur Familienfotografie sind kritisch zusammengefasst bei Gil Pasternak, »Intimate Conflicts. Foregrounding the Radical Politics of Family Photographs«, in: Tanya Sheehan (Hg.), *Photography, History, Difference*, New Hampshire: Dartmouth College Press, 2015, S. 217–240.
- 3 Siehe Klaus Waschik, »Virtual Reality. Sowjetische Bild- und Zensurpolitik als Erinnerungskontrolle in den 1930er Jahren«, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 7, 2010, S. 30–54, hier S. 47.

# Netzwerk Kunst & Arbeit et al. (ed.) *Art works. Ästhetik des Postfordismus*

Eliane Beaufils



Berlin : b\_books,  
2015, 237 pages

Cet ouvrage est issu d'un travail collectif au sein du groupe de recherche « Netzwerk Kunst & Arbeit » portant sur les conditions de travail artistique au sein d'un ordre socio-économique postfordiste. La problématique en est connue : l'expansion des tâches immatérielles a entraîné des césures dans l'appréhension du travail, laquelle repose désormais davantage sur des idéaux de créativité, ce qui affecte en retour l'auto-compréhension des artistes et les processus de travail esthétique. Artistes et travailleurs/entrepreneurs en tous genres sont en vérité renvoyés à des discours et taxinomies semblables, quoique les artistes ne s'en sentent plus que modérément tributaires, ayant, depuis les avant-gardes, développé des lectures critiques de la modernité et des pratiques esthétiques postmodernes. Or la distance par rapport aux idéaux modernes peut justement favoriser les rapprochements entre l'activité artistique et d'autres formes de travail immatériel : preuve en est la multiplication des métiers créatifs (souvent liés au design ou aux créations de films et de blogs sur internet). L'ouvrage entreprend moins toutefois d'établir une symptomatologie des aléas de la création contemporaine que de faire la généalogie des idéaux liés à l'art. Cette prise de distance permet de mieux différencier les « valeurs » postfordistes en jeu et leurs retombées sur les discours et pratiques actuels. Sept « scènes » de représentations et d'action artistique sont parcourues à cette fin. Scènes d'action car les chapitres s'appuient chacun sur une étude de cas qui redéploie les notions abordées et montre les distinctions opérées par chaque artiste. Il convient donc de revenir sur les différentes scènes et « valeurs » abordées.

Les auteurs commencent d'abord par revenir sur les caractéristiques distinctives du postfordisme, tel que l'ont notamment analysé Michael Hardt et Antonio Negri dans *Empire* (2001) ainsi que Maurizio Lazzarato dans *La Fabrique de l'homme endetté. Essai sur la condition néolibérale* (2011). Alors que le fordisme (concept de Gramsci, 1934) était marqué par des modes de production à la chaîne, en série, on est passé progressivement en entreprise à des modes de travail différents, laissant une plus large part d'autonomie et d'initiative aux employés, afin que le travail devienne producteur de valeurs dans lesquelles on puisse se reconnaître. Ces méthodes comblant davantage notre besoin d'attention et de reconnaissance se sont généralisées dans les administrations et services. La contrepartie de la responsabilisation et créativité en a cependant été une pression accrue sur les travailleurs, mis en cause dans leur personnalité,

d'autant qu'elle n'était pas suivie de contrepartie financière ou de pouvoir, formes de reconnaissance plus concrètes. Si Lazzarato pose la question de savoir comment la rhétorique de la liberté et de la réalisation de soi peut persister en flagrante contradiction avec la réalité de l'usure psychologique et de la misère financière, une des réponses gît sans doute dans le fait qu'il n'est guère plus possible de définir le travail si on fait abstraction de sa part « esthétique » (p. 22).

Le premier chapitre revient sur les deux termes clés, travail et art, en s'appuyant sur les séminaires de Roland Barthes portant sur « la préparation du roman » (1978–1980). Barthes y analyse les modes de création des grands écrivains tout en se penchant sur l'écriture de son propre roman (non achevé). Comme le suggèrent les diverses oppositions binaires, il en va de la dichotomie *labor* (rattaché au travail pénible, rationnel ou à l'activité académique de Barthes) et *opus* (rattaché à l'art comme vecteur de libre subjectivisation, où le sujet se reconnaît dans son œuvre, comme Barthes dans son travail romanesque). La fragilité de cette opposition tient au fait que le non-travail se définit par rapport au travail. Mais on peut concevoir un bon travail, qui libère la potentialité et remplit de satisfaction, et un mauvais non-travail. Dans ce cas, ce qui est *labor* pour l'un peut être *opus* pour l'autre. L'art *in fine* se distinguera pour Martin Jörg Schäfer par le désir d'accomplissement, qui est en soi une forme de complétude, même fantasmagique ; et par le fait qu'il a beau travailler parfois sur le quotidien, il ne le travaille pas, sa fin est suspendue.

On peut relier ces réflexions à celles du quatrième chapitre, qui insiste davantage encore sur l'ambiguïté de l'idée d'auto-accomplissement, liée à une seconde dichotomie majeure héritée de l'idéalisme : celle entre *Bildung* (formation) et *Erziehung* (éducation). Alors que la *Bildung* de l'ensemble des capacités humaines constituerait une formation harmonieuse qui permet même à l'individu de s'autoformer, de s'autodéterminer selon ses besoins et désirs, la *Erziehung* telle que la conçoivent les Lumières, est une éducation spécialisée qui doit inculquer des savoirs spécifiques et permettre d'exercer un métier déterminé, elle soumet donc l'individu à une contrainte extérieure. Comme le fait apparaître le retour analytique sur le roman d'apprentissage s'il en est, le *Wilhelm Meister* de Goethe, la *Bildung* cependant est loin de s'opposer à l'ordre bourgeois capitaliste qui se met en place, puisqu'une fois formé, le jeune Wilhelm se fera fort d'user de ses qualités pour exercer un métier bourgeois et fonder une famille. Le mode de subjectivation lié à l'idéal de réalisation de soi, à l'esthétique du soi comme œuvre semblait certes passer par le médium de l'art, si bien que la notion d'autoformation reçoit une connotation esthétique (malgré les hiatus avec les réalités de la création artistique depuis lors : mécénat, métiers alimentaires, marché de l'art, stratégies transgressives) ; il n'en constitue pas moins le soubassement idéal du développement de l'individu depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui explique qu'on s'en soit saisi dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et qu'on puisse si aisément – et paradoxalement – miser sur des compétences non paramétrables qui valaient comme quintessence de la liberté humaine / de l'humanité.

Les chapitres 2, 3 et 7 se concentrent sur des questions financières et juridiques. Les débats sur l'auctorialité sont très anciens (le procès de Albrecht Dürer contre

Marcantonio Raimondi en est la preuve) mais ils s'aiguisent lorsque l'*ingenium* n'est plus rapporté à dieu. Les réglementations par les codes de propriété intellectuelle sont cependant remis en question à l'heure d'un partage potentiellement illimité des œuvres par internet et des problèmes de rémunération qui peuvent en découler. On pourrait concevoir une sorte de mécénat par *crowdfunding*, mais il serait très instable. L'exemple traité au chapitre 7 relate les manœuvres de Thomas Bernhard pour soutenir de l'argent à son éditeur. Alors que d'autres écrivains ont développé des complexes voire des psychoses vis-à-vis de cette forme de dépendance au mécénat, l'argument de Bernhard est sans appel : il ne saurait y avoir de rapport de dépendance ni d'endettement, puisque le risque existentiel pris par l'écrivain ne saurait être comparé aux enjeux matériels de l'éditeur. On retrouve là par ailleurs la notion de calcul de risque à la base de l'économie postfordiste, qui mise sur le potentiel des individus, potentiel non évaluable et donc soumis à un arbitraire démesuré. Kai von Eikels et Sabine Buchwald montrent que « l'économie de la potentialité » prépare un monde de l'équivalence généralisée, ce qui accroît l'embarras des artistes, qui produisent une plus-value indéterminable par excellence. De ce fait, ils se démarqueraient moins de la normalité, et chercheraient davantage à organiser leur vivre ensemble ou/et à se déterminer plus positivement. Les chapitres 5 et 6 surtout soulignent les stratégies des artistes à l'aide d'exemples contemporains. Ainsi Jan-Holger Mauss se fait prendre en photo par des collègues artistes. Il se donne à voir tel que les autres le mettent en scène i. e. veulent le voir ; les photos ne sont pas ses œuvres, son nom ne prime pas ; il ne fait aucun profit, sinon mettre en place un réseau. L'art réside dans la faculté de créer du lien, de créer une plus-value de l'œuvre et de la sociabilité, de s'en remettre à des réseaux : c'est un art « B2B » (*business to business*) où les deux parties sont gagnantes (*win win situation*). Ainsi s'opère une socialisation de l'art. La connexion monde de l'art / marché de l'art qui « convertit » l'art en valeur marchande s'opère moins bien, d'autant que les discussions sur les valeurs esthétiques au sein du marché sont moins développées. C'est donc souvent l'artiste qui se préoccupe de convertir son œuvre en « valeur », et d'abord en valeur sociale, vis-à-vis d'autres artistes. Il court-circuite ce faisant l'exposition nécessaire à un public et l'étape de réception par des tiers. On comprend que les œuvres déploient alors des qualités différentes puisque le récepteur a l'impression d'être moins « attendu », que le travail artistique constitue moins une adresse. La reconnaissance par des voies plus communicationnelles – qui s'allie parfois à une offre de service économique ostensible comme dans *Some Cleaning* de Adam Linder – est une réaction à l'économisation et à l'équivalence croissantes des produits de toutes sortes.

Ce livre jette d'abord un éclairage sur les multiples ambiguïtés de l'esthétisation contemporaine du travail, et sur l'anomie du régime généralisé de la potentialité dans le postfordisme. Il permet sans conteste de mieux saisir ce qui est en jeu dans ces « nouvelles » rhétoriques du travail, ce qui rend l'ouvrage également intéressant pour des sociologues ou des économistes, alors qu'on pouvait avoir l'impression de revenir à des notions pourtant largement débattues (créativité, propriété intellectuelle, originalité, autodétermination) si ce n'est qu'on revient ici davantage sur le sens commun



et l'impensé de ces notions. Les études généalogiques permettent de voir à quel point les concepts sont tous liés à l'émergence de modes de subjectivation et de production dans le prolongement de l'humanisme et de l'idéalisme. Les discours de créativité esthétique se révèlent beaucoup moins dichotomiques, plus ambigus et hétéronomes qu'il n'y pouvait paraître d'un point de vue moderne.

Quoique les études d'œuvres développées à titre d'exemples pussent considérer celles-ci comme visionnaires, ou comme symptômes de leur époque, c'est moins leur représentativité qui intéresse que le fait de voir à travers elles ce qui dans les discours sur les valeurs échappe à ces discours. Quant à concevoir l'art comme travail et prendre le contrepied de l'esthétique du génie, ce n'est certes pas complètement nouveau, puisque c'était l'objet de maintes avant-gardes, qui auraient pu dans les chapitres plus historiques être évoquées davantage, mais cela semble désormais ressortir d'une contrainte plus que d'un choix, et ne plus relever d'une démarche émancipatrice : il convient donc d'autant plus de s'y attacher et de voir comment par le biais de sa sociologisation ou de son économisation, l'art peut échapper paradoxalement aux processus de dévalorisation anomique du travail immatériel – ou les accentuer. Une nouvelle attention est ainsi portée au comportement artistique (liant le projet artistique au comportement social) et à sa dimension performative, qui apparaît encore plus importante que durant les avant-gardes (Harding), à l'heure où la négativité et l'autonomie de l'art apparaissent (encore) plus naïves.

La perspective généalogique a par surcroît le mérite de rendre cet ouvrage complémentaire par rapport à d'autres écrits qui reviennent sur l'art dans le contexte postfordiste, notamment ceux de Bojana Kunst, *Artist at work. Proximity of Art and Capitalism* (2015), d'Oliver Marchart, ou la prochaine thèse de Leon Gabriel (2017), qui se concentrent sur des dynamiques plus artistiques et d'autres notions dérivées des *turn* plus récents (socialité, virtuosité, temporalité, spatialité, etc.).

L'ouvrage sollicite ainsi les chercheurs, en leur permettant grâce à une meilleure terminologie tant esthétique que socio-économique (*i.e.* idéologique) de mieux appréhender les travaux artistiques contemporains, et il donne aussi des outils aux artistes, aptes à mieux saisir leurs propres problèmes de positionnement, leur difficulté à trouver un « lieu » idéal, pratique et social pour créer : notamment en montrant l'importance de trouver des réseaux plus que des lieux. Le mode de travail collectif de l'ouvrage constitue à cet égard une interpellation de plus, car la recherche universitaire est près de partager avec l'art bon nombre de questions liées à la valorisation plus aléatoire du travail immatériel et à sa précarisation.



Chapitre / Kapitel IV

**Projets croisés**  
Entretien de *Regards croisés* avec  
Mathilde Arnoux

IV Projets croisés

## Own Reality. À chacun son réel. La notion de réel dans les arts plastiques en France, RFA, RDA et Pologne entre 1960 et 1989

Entretien de Marie Gispert et Julie Ramos (*Regards croisés*) avec Mathilde Arnoux, Directrice de recherche et responsable des publications françaises, Centre allemand d'histoire de l'art (DFK Paris), Principal Investigator du projet ERC « OwnReality. À chacun son réel ».

Regards croisés : Le programme « À chacun son réel » a débuté en 2011. Comment en êtes-vous venue à proposer puis à mettre en œuvre un tel programme et comment s'inscrivait-il dans le contexte de recherche de ces années-là, notamment pour ce qui concerne le choix des pays, des dates et des thèmes proposés ?

Mathilde Arnoux : Ayant beaucoup travaillé sur les relations franco-allemandes à travers ma thèse,<sup>1</sup> j'avais, au bout d'un moment, l'impression qu'il s'installait une sorte de systématique binaire lorsqu'on travaillait sur deux pays. Dans la publication de la correspondance entre Fantin-Latour et Scholderer<sup>2</sup> intervenait l'Angleterre : cela désstabilisait déjà la binarité de l'analyse franco-allemande telle qu'elle s'était développée et peut-être un peu systématisée de la fin des années 1980 au début des années 2000. C'est la raison pour laquelle j'ai voulu étendre le champ géographique du programme à quatre pays (France, RFA, RDA et Pologne). Au cours de mon parcours, j'avais par ailleurs étudié les relations essentiellement à travers des phénomènes de circulation d'œuvres, d'artistes, de discours, je m'étais intéressée à la façon dont chacun s'intéressait à l'autre. Même si je ne réfléchissais pas nécessairement à la représentation nationale de l'art de chacun de ces pays, mais également à des relations interpersonnelles, la perspective géopolitique elle-même risquait de faire comprendre les termes de la relation, chacun dans leur singularité, leur spécificité, comme la représentation de l'art allemand ou de l'art français. Je contribuais à une histoire de l'art aux accents culturels, qui traitait de ce que les discours des institutions, galeries, musées faisaient porter comme représentations culturelles aux œuvres. Les questions soulevées par les œuvres mêmes étaient secondaires et ne relevaient que très peu de ce domaine de recherche. Or, pourquoi ne pas envisager qu'à travers elles, dans ce qui en avait

motivé la création, des relations puissent être établies, des relations qui ne seraient pas pensées en premier lieu en terme géopolitique, mais à partir de questions soulevées par la création, selon les contextes.

Ouvrir la réflexion à un troisième ou quatrième pays permettait de déstabiliser la systématique binaire France-Allemagne et proposer une notion en partage, à savoir le réel, la réalité, devait inviter à ne pas penser les relations seulement dans la circulation mais aussi dans les potentielles préoccupations communes aux artistes, aux critiques, aux historiens de l'art, sans nécessairement passer par une relation effective. Cela recoupait donc les recherches de l'histoire croisée : il ne s'agissait pas d'exclure les circulations ni les phénomènes de réception, mais de les compléter, d'y associer la possibilité d'envisager un partage qui ne tienne pas à la recreation factuelle de la rencontre. Au sein de l'équipe, nous nous sommes intéressés à la façon dont chacun considère la notion de réel, donc à la spécificité de sa conception, éventuellement à des compréhensions partagées de la notion. Cela invite également à porter attention à la façon dont chaque chercheur, avec son ancrage académique, traite cette notion. Cela constituait un prisme à partir duquel réinterroger la question des relations artistiques en cherchant justement à les étendre au-delà de la question des circulations.

Regards croisés : Mais pourquoi avoir choisi ces pays-là en particulier, et notamment la Pologne ? Et pourquoi sur cette période ?

Mathilde Arnoux : L'idée était vraiment de déstabiliser, de se mettre à mal soi-même, de considérer un espace incommensurable par une seule personne et une période impossible à gérer seule. L'ambition était de fragiliser tout ce que j'avais jusque-là établi et d'essayer de concevoir quelque chose collectivement, de tenir impérativement aux autres pour pouvoir se concevoir soi-même. Cette dimension était très importante et c'est pour ça aussi que j'avais préféré une période durant laquelle les circulations étaient particulièrement limitées : celle de la guerre froide. Je n'ai pas choisi la période la plus complexe, celle du stalinisme et des premières années du dégel, car les circulations y étaient si réduites et les recherches sur les relations entre l'Est et l'Ouest si peu développées que le risque de ne parvenir à rien était trop grand. À partir de la fin des années 1950 et au début des années 1960, il y avait quand même un assouplissement, non pas certes général, très différent selon les pays, mais tout de même un assouplissement. Dans ce contexte, choisir la France, la RFA, la RDA et la Pologne me semblait particulièrement intéressant parce qu'elles avaient une interdépendance forte depuis le XIX<sup>e</sup> siècle et une histoire partagée à plusieurs titres : dans des temporalités distinctes, les nations s'étaient construites au regard les unes des autres, les migrations de population entre les trois pays avaient été importantes, les conséquences des guerres avaient modifié les frontières des uns et des autres, la responsabilité face à l'extermination pendant la Seconde Guerre Mondiale avait fait naître des haines, des tensions entre les uns et les autres, Yalta avait reconfiguré l'espace géopolitique. Le lien associant ces quatre pays était plus facile à établir que si j'avais, par exemple, introduit la Roumanie avec laquelle la France avait des relations très fortes, mais beaucoup moins avec la RFA ou la RDA. Cela correspondait donc géographiquement à un espace qui

avait une cohérence dans son histoire récente. Par ailleurs, avec la RDA et la Pologne, on avait deux pays dont l'expérience du socialisme avait été très différente et contrevenait à l'idée d'un bloc de l'Est uniforme : l'une vraiment considérée comme la fille de l'URSS, l'autre à l'inverse comme beaucoup plus libre, indépendante. Cela permettait d'avoir au sein du projet des exemples assez distincts concernant la mise en application du socialisme. Néanmoins tout cela restait une hypothèse. C'est une proposition critique, une proposition méthodologique, servant justement à nourrir l'hypothèse ou à l'infirmer, à différencier les points de vue, les compréhensions, à questionner les évidences de chacun, mais en aucune manière à poursuivre une exhaustivité dans le but d'objectiver des faits. J'aurais beaucoup aimé y adjoindre l'Italie et la Tchécoslovaquie et je pense que la question pourrait être poursuivie à partir de là. L'idée était de conduire cette recherche pour parvenir à travailler au sein d'une équipe européenne sur un sujet partagé et d'interroger les limites de nos champs intellectuels par le simple fait de se fréquenter les uns les autres, et de mettre à mal nos héritages académiques, intellectuels, institutionnels.

Regards croisés : Et du point de vue des relations franco-allemandes, concrètement, comment l'examen simultané de la Pologne a-t-il pu remettre en question le point de départ de votre réflexion qu'étaient les deux identités, française et allemande ? Est-ce que cela les a véritablement remises en question ?

Mathilde Arnoux : Ce que la perspective du projet peut remettre en question, c'est toute perspective nationale. Il ne s'agit pas de renier l'inscription contextuelle, mais de ne pas la rendre première dans le questionnement, dans les relations qui ont pu se tisser entre des individus, des œuvres ou des critiques. Ce que cela aura remis en question, c'est le préalable même de la question franco-allemande ou franco-germano-polonaise ou franco-germano-italienne en tant que telle. Je me souviens que dans leur correspondance, Fantin et Scholderer ne parlent jamais de leur appartenance nationale. Et en travaillant sur cette correspondance, je me suis rendu compte de ce que j'induisais comme déterminisme en les présentant comme appartenant respectivement à la France et à l'Allemagne.

Regards croisés : Quand on parcourt le site internet de votre projet,<sup>3</sup> on voit bien qu'une autre binarité se pose : Est-Ouest, les deux grands blocs, la guerre froide. Ce choix-là remet aussi en question l'appartenance nationale, puisqu'on se place cette fois sur le plan de l'idéologie politique. Si on déplace le curseur à cet endroit-là, cela change-t-il aussi de prendre en compte quatre pays ?

Mathilde Arnoux : Ce que vous dites par rapport à la binarité politique est en effet extrêmement important : dans cette période-là, les politiques nationales, gouvernementales, culturelles dans chacun des pays connaissent des orientations variées. Elles sont à la fois nationales et hautement déterminées par l'appartenance à un contexte idéologique et à l'un des blocs, capitaliste ou socialiste. Elles touchent à la sphère culturelle, mais aussi aux discours dont elles déterminent l'orientation, de manière consciente ou inconsciente, fortement. Les terminologies, les buts mêmes poursuivis par l'art ont

un usage politique. L'ambition du projet est précisément, en posant les questions du réel, en voyant les différentes façons dont elles avaient été investies selon les espaces et selon les discours, de pouvoir retracer des généalogies qui s'inscrivaient évidemment dans certaines perspectives nationales mais aussi de repérer les signes des idéologies singulières – communisme, capitalisme, gaullisme, etc. – et de voir comment cela avait pu déterminer le regard qu'on portait sur les œuvres. Et partant, d'évaluer si finalement étudier cette période nécessitait de répéter la division géopolitique au sein des pratiques artistiques ou conduisait à s'en émanciper. À partir du moment où l'on prenait comme dénominateur commun cette notion de réel, ressortait à la fois l'inscription contextuelle singulière de chacun, mais aussi peut-être à nouveau des partages, notamment dans le rapport à ce qui était déterminé comme réel par les idéologies. Dans les pratiques artistiques de l'époque, on retrouve un questionnement face à ce qui est établi de manière plus ou moins autoritaire comme la réalité par les idéologies du temps. C'était cela qui nous intéressait aussi : observer la formation de ces discours comme ceux qui cherchaient à s'en émanciper, ou pas. Émancipation étant ici entendue dans un sens large, motivée par une position de soi dans le monde de la part des différents artistes, qui ne sont pas nécessairement militants ou partisans, mais qui cherchent à toucher quelque chose du vivant, ce qui les anime.

Regards croisés : Le choix de cette notion de réel était-il lié à sa présence dans les discours, au réalisme socialiste, à la poursuite de questionnements lancés dans l'Entre-deux-guerres ? D'autres choix de concepts ou de thèmes étaient possibles pour dépasser la perspective nationale.

Mathilde Arnoux : Ce n'était pas seulement intuitif, cela partait vraiment du constat de l'importance de la notion dans des titres d'ouvrages. On y trouvait les mots de « réel », « réalité », qui embrassaient bien sûr réalisme, socialiste notamment, quand bien même dans les années qui nous intéressent, s'il existait bien encore en RDA de manière très nette, il avait disparu des discours officiels en Pologne en 1956. Ils étaient aussi présents dans les titres de mouvements : « nouveau réalisme », « réalisme capitaliste », y compris, donc, dans des réalismes qui n'étaient pas motivés par le réalisme socialiste. C'était un mot vivant, qui avait à voir avec le réalisme socialiste mais dont il s'était émancipé pour toucher justement le réel et la réalité. Il s'agissait d'abord de le confirmer. Et qu'étaient donc ce réel et cette réalité qui étaient sollicités pour qualifier les pratiques artistiques, de l'art cinétique à la performance à travers la volonté de faire disparaître les barrières entre l'art et la vie ? Dans un conflit entre deux puissances pour affirmer un modèle idéologique, la question de la réalité me semblait particulièrement intéressante à explorer pour voir comment chacun s'en était formé son image, en regard du bloc rival ou en concurrence avec lui. Les différents doctorants du programme sont donc partis à la recherche de ces termes dans les titres d'exposition, dans les discours sur l'art, à partir du dépouillement de la presse artistique. Il s'agissait à la fois de vérifier la présence de ce thème du réel et de la réalité, mais aussi les références faites aux trois autres pays.

Regards croisés : Cette notion de réel et de réalité est un peu abyssale, difficile à circonscrire et à définir, et peut permettre d'aborder la question de la participation des philosophes dans le projet. Avez-vous mené spécifiquement une enquête sur ce qu'entendait tel ou tel commissaire d'exposition, tel artiste, tel écrivain, quand il parlait de réalité ?

Mathilde Arnoux : C'est effectivement une notion labile, fluctuante, plastique. Le travail de dépouillement permettait d'en voir la variété. Il s'agissait donc d'abord de se noyer délibérément dans la variété et de se rendre compte de la plasticité du concept. L'ambition n'a certainement jamais été de définir le réel ou la réalité, ni d'ailleurs de proposer une quelconque typologie définitive. En revanche il s'agissait d'aller explorer à travers des études de cas extrêmement précises la façon dont, par exemple, Harald Szeemann traite de la « Befragung der Realität » dans la documenta 5,<sup>4</sup> étude qu'a menée Maria Bremer.<sup>5</sup> Les différents chercheurs qui ont participé au projet ont été invités à approfondir l'un des aspects de la question à travers des études de cas menées dans des fonds d'archives, soit autour des discours de certains critiques et historiens de l'art, soit autour des pratiques artistiques ou des réalisations d'œuvres.

Pour réunir les chercheurs travaillant dans différents pays, nous avons organisé périodiquement des ateliers, quatre à cinq par an, autour d'un des thèmes qui pouvait nous intéresser<sup>6</sup> et nous permettre justement d'apprécier la variété de la notion, non pas pour finalement la réduire mais pour en explorer chaque fois un nouvel aspect. Les chercheurs ont également été invités à participer aux rencontres internationales d'avril 2013 que j'avais organisées avec Clara Paquet<sup>7</sup> : pendant trois jours, il s'agissait de réfléchir à cette thématique autour d'antonymes, de sorte que la variété de conceptions de la notion transparaisse dans la différence. À partir de là, on pouvait développer un point de vue qui n'était pas figé, mais qui distinguait tout de même nettement une façon de concevoir la réalité au travers de discours ayant une fonction référentielle – ce qui reste extérieur à la pratique artistique, ce à quoi la pratique artistique elle-même renverrait –, ou bien au contraire de considérer cette réalité comme ce qui advient par l'œuvre. C'est un aspect de la réflexion que nous avons particulièrement développé avec Clément Layet qui a travaillé dans la seconde partie du projet comme post-doctorant en philosophie. Il était extrêmement important de travailler avec des philosophes pour des questions conceptuelles, dans une visée transdisciplinaire.

Regards croisés : Si l'on considère maintenant les aspects plus pratiques, plusieurs doctorants ont été rattachés au programme, un par pays,<sup>8</sup> et deux post-doctorants successifs en philosophie. Comment a fonctionné le travail d'équipe ? Y a-t-il eu des étapes dans votre réflexion, des moments différents au cours de ces six ans et dans quelle mesure ces étapes ont-elles été guidées, demandées par votre financeur<sup>9</sup> ?

Mathilde Arnoux : Toutes les étapes doivent être présentées en amont au financeur, ce que l'ERC appelle les *milestones*. J'avais prévu d'aller dans les différents pays pour prendre contact avec les institutions qui me semblaient intéressantes pour les archives ou les bibliothèques et j'avais défini une liste préalable de titres de périodiques que je pensais faire dépouiller. C'est un projet collectif mais le rôle du *principal investigator*



est très important : c'est à lui de prévoir, de mettre en œuvre les tâches, d'orienter et de veiller à la bonne réalisation des résultats, d'organiser et de gérer l'équipe. Chaque doctorant a choisi son sujet de thèse avec un directeur de recherche extérieur et était invité à vraiment utiliser les résultats du programme pour nourrir tel ou tel aspect de sa propre recherche. Au fur et à mesure les uns et les autres ont étendu les champs des recherches parce que tout d'un coup ils se passionnaient par exemple pour Kassel, qui n'était pas forcément prévu à l'origine, ou s'intéressaient à *Interfunktionen*, revue à laquelle je n'avais pas pensé. L'ambition était aussi d'essayer de faire se rencontrer des acteurs de réseaux académiques différents et les journées internationales de 2013 ont été pour cela très importantes. C'était essentiellement de jeunes chercheurs qui venaient d'horizons très différents (les États-Unis, la Pologne, l'Allemagne, la France, l'Angleterre) et entendaient donc le sujet de manière différente.

Regards croisés : Il peut y avoir différentes compréhensions de la notion, mais vous avez aussi été confrontés aux différences académiques dans la manière même de faire de la recherche. Quel bilan peut-on tirer du fait qu'un doctorant travaille sur son propre pays ? Cela permettait-il une compréhension plus fine ? Et comment se jouait sa confrontation avec les points de vue extérieurs ?

Mathilde Arnoux : Oui, la compréhension du sujet s'est faite en fonction de ce que les uns et les autres étudiaient, les artistes ou plutôt les critiques, et cela en dit long sur la façon dont on pense notre discipline, qu'on l'envisage du point de vue de la critique d'art ou de l'esthétique. Ces divisions sont différentes en France, en Allemagne ou en Pologne. Il y avait donc parfois des phénomènes d'étrangeté entre les uns et les autres, voire des incompréhensions sur la démarche de l'autre. Il y avait également l'expérience de la guerre froide elle-même. Il s'agissait certes de jeunes chercheurs mais ils n'étaient pas non plus nés après 1989 donc ils avaient tous une connaissance plus ou moins approfondie de cette période. Certains avaient vécu plus de dix ans avant la chute du mur, avec des héritages très différents et des préjugés extrêmement forts. Pour ceux d'entre eux qui avaient pu connaître les pays socialistes, cela pouvait être très délicat d'entendre des ressortissants de pays capitalistes s'emparer du sujet sans en connaître toute la complexité et sans en avoir le même vécu.

Chacun en effet ne travaillait pas réellement sur son pays mais sur la présence des autres dans son pays. Pour la notion de réel en revanche, ils réfléchissaient bien depuis leur propre ancrage académique. Mais au final, le fait d'avoir ce croisement à la fois géographique et conceptuel finissait par dépasser le problème de l'inscription dans le contexte. Le réel et la réalité sont par exemple au cœur de l'exposition « L'Art du réel » en 1968 qui était une exposition d'art américain en France.<sup>10</sup> Les chercheurs voyaient donc bien ces notions telles qu'elles étaient appréciées dans le contexte de leur pays, mais mises à mal ou fragilisées par le travail avec les autres.

Regards croisés : Comment s'est opéré le rassemblement de ces recherches et de ces approches ?

Mathilde Arnoux : Nous avons proposé une approche plurielle de nos résultats : une chronologie des expositions sur la question du réel et de la réalité ; une synthèse rédigée par chaque doctorant sur les dix-neuf revues dépouillées (*Les Lettres françaises, Opus international, Interfunktionen, Tendenzen, Bildende Kunst, etc.*) ; un ensemble de plus de trente articles de chercheurs français, allemands, polonais, qui ont participé aux ateliers et aux journées internationales, ou ont été invités par la suite et qui sont aussi pour certains les membres du projet. Il s'agit là d'études de cas présentées chronologiquement afin de ne pas rétablir les séparations nationales mais plutôt d'envisager des dialogues. Il y a également des entretiens conduits par les uns et les autres en fonction de leurs intérêts : Julie Sissia qui s'est beaucoup intéressée à la réception de l'art de RFA et de RDA en France a conduit des entretiens avec des artistes, avec des conservateurs ; Aneta Panek avec des galeristes et artistes polonais.<sup>11</sup> A enfin été mise en ligne une base de données qui rassemble des résumés de chaque article dépouillé par les différents participants.

Ce site est comme un livre collectif que je codirige avec Clément Layet, qui a assuré le suivi de l'ensemble des travaux et relectures. Chaque travail est signé, parce que l'idée est que chacun puisse mettre en valeur, particulièrement pour les doctorants, sa contribution personnelle, sans cette perte d'autorité fréquente dans le cas de bases de données. Rien ne pouvait être conçu de manière exhaustive dans ce projet, mais avoir un outil de recherche comme ce site et cette base de données ouvre un certain nombre de perspectives et de mises en lien. On peut parcourir les différents types de résultats puisqu'un mot clé permet de faire remonter aussi bien des éléments de la chronologie que des éléments de la base de données ou des articles, suscitant ainsi des mises en relation qui peuvent ouvrir sur des associations d'idées.

Regards croisés : Avez-vous une idée de la réception de ce projet dans les différents pays impliqués ? Car finalement la collaboration s'est faite au niveau d'un réseau de chercheurs mais pas vraiment de manière institutionnelle, avec tout de même l'idée de repenser les relations européennes.

Mathilde Arnoux : Il est trop tôt pour apprécier la réception de ce projet dans les différents pays impliqués, car les résultats viennent seulement d'être mis en ligne. Mais vous avez raison, les collaborations se sont faites au niveau d'un réseau de chercheurs, plutôt que de manière institutionnelle comme le préconisent ces *Starting Grants* de l'ERC. Le projet a permis de susciter un certain nombre d'intérêts partagés et de découvrir les approches et méthodes des uns et des autres. On assiste aujourd'hui à la fois à une multiplication de publications sur tous les champs possibles, et en même temps on ne prend pas forcément la mesure des orientations très différentes qui sont données des transferts culturels. Les pays autrefois situés à l'Est du rideau de fer ont connu après la chute du mur un essor important des recherches sur la période de la guerre froide, mais essentiellement inspirées par les Anglo-saxons, bien plus que par les chercheurs de l'ancienne Europe de l'Ouest. Il y avait donc, sans généraliser, une

ignorance relative ou tout au moins une absence de familiarité vis-à-vis de relations telles que celles développées entre la France et l'Allemagne. Et cela était déjà très intéressant car c'était par-là que commençait la réflexion sur la constitution d'un terrain. Au départ, ce projet était compris en Pologne comme une aspiration hégémonique, une sorte de soumission scientifique. Il y avait une espèce d'inquiétude, et surtout une ignorance de la manière dont étaient pensées ces relations qu'ils suspectaient n'être qu'une recherche des influences françaises ou allemandes sur la Pologne. L'idée était donc de créer un terrain commun de références, ou plutôt de travailler à le construire afin de regarder l'autre dans sa singularité tout en comprenant les éventuels partages et donc l'intérêt qu'il pourrait y avoir à construire ensemble.

Regards croisés : Comment s'est dès lors posée la question des traductions dans un tel projet ? Vous rompiez avec la prédominance des méthodologies et des publications anglo-saxonnes mais la question des langues a-t-elle été facile à résoudre ? Au-delà de l'aspect pratique, il y a aussi des pensées qui passent par les langues, une manière de penser dans certaines langues.

Mathilde Arnoux : Ça a été très compliqué, notamment pour recruter, parce que l'ambition était de ne pas niveler à l'anglais, vraiment. Dans la base de données, tous les résumés d'articles sont bilingues : dans la langue originale et en français, et en anglais seulement quand la langue originale était le français. Il fallait que les chercheurs comprennent le français et l'allemand. En Pologne, les chercheurs sur le contemporain parlent l'anglais, ça a donc été très difficile de trouver des gens qui comprenaient au moins un peu les conversations dans les deux autres langues. Et, effectivement, même la façon de démontrer, d'exposer, est très différente.

Regards croisés : Au fond, ce projet-là s'inscrit dans l'histoire connectée, globale, transnationale, croisée, etc. qui en même temps est souvent faite de figures de passeurs, de médiateurs, un peu hybrides. Or, cela renvoie aussi à la formation de l'équipe elle-même : cette histoire plus hybride ne peut être menée que par des gens déjà hybrides.

Mathilde Arnoux : J'en suis convaincue, et je suis convaincue qu'aucune de ces recherches ne peut être menée ni seule, ni dans un seul espace national. Le but est de mettre à mal sa pensée, ses méthodes, en les confrontant aux autres, d'être plus au fait de ce qu'on touche et de ce qu'on ignore. Et cela ne peut se jouer qu'entre chercheurs qui participent de cette hybridité, déjà. On voit qu'en fin de compte tout ça n'est qu'un début, cela devient une façon d'opérer, de réfléchir, c'est un chantier. À partir du moment où l'on fait ce travail, où l'on cerne ses propres limites, on donne à l'autre à comprendre son propre terrain, qui devient éventuellement quelque chose qui l'intéresse, ou pas. C'est un cheminement, un processus, qui se fait à travers la rencontre et la confrontation des points de vue. De ce projet est sorti un cycle de rencontres, organisé en partenariat avec l'Institut Polonais, sur les « Autorités de l'histoire de l'art » qui vient interroger la façon dont chacun se situe par rapport aux méthodes et enjeux constitués pendant la guerre froide.<sup>12</sup> Avec Lena Bader, Clément Layet et Matylda Taszycka nous avons invité des chercheurs d'horizons très différents

en leur demandant de se situer et d'expliquer la façon dont ils entendent un thème, par exemple celui de l'Est et de l'Ouest avant la guerre froide et sa requalification après celle-ci. Le terme « autorités » désigne à la fois des conceptions et des discours. L'appartenance des artistes, des critiques et des historiens au bloc de l'Est ou à celui de l'Ouest, aux pays non alignés ou aux pays dits du Tiers Monde a déterminé l'usage et la signification de leurs concepts. Qu'est-ce que ces narrations, nées pendant la période de la guerre froide et qui se voulaient critiques, ont à leur tour forgé comme orientations qui demanderaient aujourd'hui à être revisitées, explorées ? Jérôme Bazin, Pascal Dubourg-Glatigny, Cécile Pichon-Bonin, Agata Jakubowska ou encore Gregor Wedekind ont été invités, à travers des études de cas, à explorer comment les catégories géographiques, culturelles, politiques que sont l'« Est », l'« Ouest », l'« Orient » et l'« Occident » se sont formées historiquement, en insistant sur la divergence des catégories de part et d'autre du rideau de fer pendant la guerre froide. La chute du mur a établi l'autorité de certains des discours d'alors sur d'autres, conduisant à un nivellement. En présupposant une communauté d'intérêts et de références partagées, le développement des perspectives globales a renforcé cette uniformisation, pourtant contredite dans les faits par l'accroissement des inégalités et la recrudescence des nationalismes. Ainsi, il s'est ensuite agi de voir comment les narrations s'étaient réorientées après la chute du mur : Maria Hlavajova, d'Utrecht, qui a constitué le projet *Former West*, est venue parler avec Monica Juneja qui travaille sur l'histoire globale à Heidelberg d'une manière extrêmement critique. C'était passionnant de l'entendre expliquer comment le travail qu'elle envisageait était une autre façon de penser, qui n'impliquait pas de réalisation immédiate mais supposait de prendre le temps. La dernière séance a porté sur les années 1968 et 1989 comme tournants importants de la pensée, même en histoire de l'art, avec Jean-Louis Cohen, Jacques Leenhardt, Maria Poprzęcka et Gabi Dolff-Bonekämper. Ils fournissaient des héritages croisés à partir de leur expérience de ces moments-là.

Regards croisés : Depuis 2010, avez-vous constaté, parallèlement à votre projet, des choses qui émergeaient ailleurs, sur des champs un peu connexes ?

Mathilde Arnoux : Oui, différentes recherches envisagent les relations artistiques durant la guerre froide, souvent à travers l'analyse des circulations, tout en cherchant à revenir sur la division en deux blocs. Plusieurs recherches se sont intéressées aux relations entre pays situés autrefois à l'est du rideau de fer. C'est le cas par exemple du projet *Networking the Bloc*.<sup>13</sup> Le projet *Art Beyond Borders*<sup>14</sup> s'est intéressé quant à lui aux relations artistiques au sein de l'Europe communiste, et grâce à cette perspective, a voulu franchir la frontière physique établie par le rideau de fer. Le questionnement des relations durant cette période outrepassa l'Europe pour se développer à une échelle globale. Ainsi le projet *MoDe(s)*<sup>15</sup> s'intéresse aux relations entre art, politique et contre cultures pendant la guerre froide et particulièrement entre pays du sud ; le projet *Past disquiet* conduit par Kristine Kouhri et Rasha Salti est consacré à l'exposition d'art international pour la Palestine organisée en 1978 qui a rassemblé des artistes d'Europe et du monde ;<sup>16</sup> le réseau *Prisme* se penche lui sur les congrès

de l'AICA (Association internationale des critiques d'art) de 1948 à 2003 et explore comment ces rencontres entre critiques d'art ont pu refléter les débats de société.<sup>17</sup> Le colloque « The Other Transatlantic. Theorizing Kinetic & Op Art in Central & Eastern Europe and Latin America » enfin, organisé les 21 et 22 octobre 2016 au musée d'art moderne de Varsovie, ouvrait sur les relations artistiques entre les pays autrefois situés à l'Est du rideau de fer et l'Amérique latine.<sup>18</sup> Les projets sur les relations en Europe entre pays situés de part et d'autre du rideau de fer restent cependant peu nombreux. Cela tient aussi au fait que ce sont deux champs de recherche qui demeurent très distincts parce que ce sont des objets – la sphère capitaliste et la sphère socialiste – qui nécessitent des réflexions différenciées, quand bien même il est possible de les faire converger, du moins de les mettre en relation. Tout dépend évidemment des perspectives que l'on adopte. Par ailleurs, les notions de réel et de réalité posent question, notamment au réalisme spéculatif,<sup>19</sup> ou dans les travaux sur le lien entre réel et art contemporain.<sup>20</sup> Le réel est également envisagé comme objet de recherches croisées transdisciplinaires, notamment par le Graduiertenkolleg « Das Reale in der Kultur der Moderne » à Constance.<sup>21</sup>

Regards croisés : Finalement ce projet s'inscrit aussi dans des transformations d'ordre méthodologique sur la question de l'écriture de l'histoire, même si ce n'était pas forcément ce que vous visiez au départ.

Mathilde Arnoux : Un texte de mise en perspective des résultats va paraître. Il ne s'agit pas de faire une simple présentation des différentes synthèses mais d'expliquer ce dont on vient de parler. Je vois bien la façon dont chacun a investi ce questionnement de manière différente, pour chaque doctorant en fonction de son travail de thèse. C'était bienvenu. En débutant, je n'avais pas pensé à la place que j'occuperai en surplombant le tout, ni même quel résultat en sortirait. Je me rends compte aujourd'hui, que cette place permet de réfléchir non seulement à la manière d'articuler leurs résultats mais à ce que la prise de conscience des résultats nous fait comprendre quant à notre propre démarche. Je n'avais jamais eu l'intention de définir le réel et je ne définirai pas non plus ce qu'étaient les relations franco-germano-polonaises, mais je dirai : voilà comment on peut réfléchir à travailler ensemble.

- 1 Mathilde Arnoux, *Les musées français et la peinture allemande, 1871-1981*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme (MSH) / Centre allemand d'histoire de l'art, Collection Passages/Passagen 18, 2007.
- 2 Mathilde Arnoux, Anne Panzani et Thomas W. Gaehtgens (éd.), *Correspondance entre Henri Fantin-Latour et Otto Scholderer (1858-1902)*, Paris : MSH/Centre allemand d'histoire de l'art, Collection Passages/Passagen 24, 2011.
- 3 Voir <https://dfk-paris.org/fr/ownreality> [consulté le 27. 11. 2017].
- 4 *documenta 5. Befragung der Realität. Bildwelten heute, cat. exp.*, Kassel, Neue Galerie, Museum Fridericianum et al., éd. par Harald Szeemann, Kassel : documenta GmbH, 1972.
- 5 Maria Bremer, « La documenta 5. Interroger la réalité comme critique de l'idéologie et comme moteur de subjectivation », sur le site du projet *OwnReality*, éd. par Mathilde Arnoux et Clément Layet, 2017, voir <https://dfk-paris.org/fr/page/ownrealityetudes-de-cas-1361.html#/resolve/articles/23561> ou [www.perspectivia.net/publikationen/ownreality/27](http://www.perspectivia.net/publikationen/ownreality/27) [consulté le 27. 11. 2017].

- 6 Les ateliers se sont déroulés de 2011 à 2015, voir <https://dfk-paris.org/fr/page/ownrealityactivitesduprojetateliers-1453.html> [consulté le 27. 11. 2017].
- 7 « Réalité(s), fiction, utopie dans l'art des années 1960 à 1989 en France, RFA, RDA et Pologne », rencontres internationales, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 11-13 avril 2013, voir <https://dfk-paris.org/fr/event/ownreality-international-meeting-1451> [consulté le 27. 11. 2017].
- 8 Julie Sissia (Sciences Po Paris, Kunstakademie Düsseldorf) a travaillé sur la France, Maria Bremer (Freie Universität Berlin) sur la RFA, Constanze Fritzsich (Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt) sur la RDA et Aneta Panek (Universität der Künste Berlin, Institut für zeitbasierte Medien und Variantologie et FRESNOY Studio National des Arts Contemporains, Tourcoing) puis Krzysztof Kosciuczuk (Institute of Art, Polish Academy of Sciences, Varsovie) sur la Pologne.
- 9 Le projet a reçu le financement du septième programme-cadre de la Communauté européenne pour la recherche, le développement et l'application technologiques.
- 10 *L'Art du réel, U.S.A : 1948-1968*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Centre national d'art contemporain (CNAC), éd. par Eugene Goossen, Paris : Grand Palais, 1968.
- 11 Voir les entretiens de Julie Sissia avec Jean Clair, Fabrice Hergott, Peter Klasen, Jean-Jacques Lebel, Catherine Millet, Jacques Villeglé et Max Wechsler et les entretiens d'Aneta Panek avec Wiesław Borowski, Jaroslaw Kozłowski et Józef Robakowski, voir <https://dfk-paris.org/fr/page/ownrealityentretiens-1359.html> [consulté le 27. 11. 2017].
- 12 Voir <https://dfk-paris.org/fr/page/autorites-de-l-histoire-de-l-art-1457.html> [consulté le 27. 11. 2017].
- 13 Voir Klara Kemp-Welch, *Antipolitics in Central European Art. Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule 1956-1989*, Londres : I.B. Tauris, 2014.
- 14 Voir Pascal Dubourg-Glatigny et Jérôme Bazin (dir.), *Art beyond Borders : Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*, Budapest : Central European University Press, 2016.
- 15 « Modernidad(es) descentralizada(s) / Decentralized Modernities », voir <http://modernidadesdescentralizadas.com/en/> [consulté le 27. 11. 2017].
- 16 Voir [www.macba.cat/en/exhibition-past-disquiet](http://www.macba.cat/en/exhibition-past-disquiet) et [www.hkw.de/en/programm/projekte/2016/zeit\\_der\\_unruhe/zeit\\_der\\_unruhe\\_start.php](http://www.hkw.de/en/programm/projekte/2016/zeit_der_unruhe/zeit_der_unruhe_start.php) [consulté le 27. 11. 2017].
- 17 Voir <https://acaprisme.hypotheses.org/> [consulté le 27. 11. 2017].
- 18 Voir <http://artmuseum.pl/en/wydarzenia/inny-transatlantyk-sztuka-kinetyczna-i-op-art-w-europie/2> [consulté le 27. 11. 2017].
- 19 Voir par exemple à ce sujet, Yann Schmitt, « Le réalisme spéculatif : entre athéisme et messianisme », *ThéoRèmes*, no. 6, 2014, URL : <http://theoremes.revues.org/650> [consulté le 10. 7. 2017] et les travaux de Quentin Meillassoux, Markus Gabriel et Maurizio Ferrari. La question du réalisme est également au cœur des travaux de Jocelyn Benoist ou encore Sandra Laugier.
- 20 Par exemple *Face au réel : éthique de la forme dans l'art contemporain : un séminaire de recherche*, éd. par Giovanni Careri et Bernhard Rüdiger, Lyon : École des beaux-arts de Lyon, Paris : École des hautes études en sciences sociales, Paris : Archibooks, 2008 ; *Kunst und Wirklichkeit heute. Affirmation – Kritik – Transformation*, éd. par Lotte Everts, Johannes Lang, Michaël Lüthy et Bernhard Schieder, Bielefeld : Transcript, 2015.
- 21 Voir <http://www.uni-konstanz.de/reales/> [consulté le 27. 11. 2017].

## Mentions légales / Impressum

© bei den Autoren/innen und dem Verlag der Geisteswissenschaften  
im Jonas Verlag für Kunst und Literatur, Weimar/Kromsdorf 2016

ISSN: 2509-4750

ISBN: 978-3-89739-915-0

**Revue Regards croisés —**

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

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

Responsables / Herausgeber:

Claudia Blümle, Markus A. Castor, Ann-Cathrin Drews, Boris Roman Gibhardt,  
Marie Gispert, Johannes Grave, Julie Ramos, Muriel van Vliet

Rédaction / Redaktion: Ann-Cathrin Drews

Assistante de rédaction / Redaktionsassistentz: Hanna Dölle

Imprimerie / Druck: Schätzl Druck, Donauwörth

**Internet: [www.revue-regards-croises.org](http://www.revue-regards-croises.org)**

Contact Email / Kontaktadresse: [redaktion@revue-regardscroises.eu](mailto:redaktion@revue-regardscroises.eu)

Adresses de la rédaction / Redaktionsadressen:

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/>

Ébauche / Design: Katharina Franke, [mail@katharinafranke.com](mailto:mail@katharinafranke.com)

Maquette / Layout & Satz: Fritz Grögel, [www.fritzgroegel.net](http://www.fritzgroegel.net)

Logo / Logo: Daniela Löbbert, [www.danielalobbert.de](http://www.danielalobbert.de)

Les textes protégés par les droits de la propriété intellectuelle sont la propriété des auteurs, des traducteurs et de l'éditeur. Tous les droits de reproduction et de diffusion sont réservés. / Das Urheberrecht verbleibt bei den Autoren, die Übersetzungsrechte bei den Übersetzern. Jegliche Wiedergabe oder Vervielfältigung nur mit Einwilligung der Herausgeber und des Verlages.

Soutenu par / Unterstützt durch:









**S'abonner à la newsletter /**

**Um den Newsletter zu abonnieren:**

[revue-regards-croises.org/français/newsletter](http://revue-regards-croises.org/français/newsletter)  
[revue-regards-croises.org/deutsch/newsletter](http://revue-regards-croises.org/deutsch/newsletter)

**Propositions /  
Vorschläge:**

Pour toutes propositions (recensions), veuillez contacter la rédaction  
à l'adresse suivante:

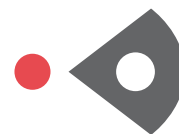
[redaktion@revue-regardscroises.eu](mailto:redaktion@revue-regardscroises.eu)

Bitte senden Sie uns gerne Ihre Vorschläge für Buchbesprechungen  
an unsere Redaktionsadresse:

[redaktion@revue-regardscroises.eu](mailto:redaktion@revue-regardscroises.eu)

ISSN: 2509-4750

ISBN: 978-3-89739-915-0



regards croisés