

REGARDS CROISÉS •

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

Dossier:

Critique d'Art

Kunstkritik

N°8, 2018



Regards croisés, No.8, 2018

Critique d'Art / Kunstkritik

Sommaire / Inhalt

4 I. Éditorial / Editorial

II. Dossier Critique d'Art / Kunstkritik

Anja Weisenseel

- 14 »Voilà, Monsieur, tout ce que j'avois à vous dire sur cette matiere [...]«
Die Brief-Fiktion in der französischen Salonkritik um 1750
- 27 « Voilà, Monsieur, tout ce que j'avois à vous dire sur cette matiere [...] »
La fiction épistolaire dans la critique française de Salon autour de 1750

Victor Claass

- 39 Meier-Graefe, nécrologue de l'art moderne
- 52 Meier-Graefe, ein Nekrolog auf die moderne Kunst

Julie Sissia

- 64 « L'Allemagne de Willi Brandt et de Rudi Dutschke » et la critique française
Le numéro spécial Allemagne des Chroniques de l'art vivant, 1970
- 80 »Das Deutschland von Willi Brandt und Rudi Dutschke« und die französische Kritik.
Das Sonderheft der *Chroniques de l'art vivant*, 1970

Beate Söntgen

- 98 Im Gespräch bleiben. Notizen zur Kunstkritik
- 109 Poursuivre la discussion. Notes au sujet de la critique d'art

Axelle Fariat et Morgane Walter

- 120 « La critique d'arts : regards croisés entre la France, la RFA et la RDA dans
les années 1960-1980 » — Compte-rendu de la journée d'étude,
mardi 26 septembre 2017, Paris, INHA

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

Harald Floss

Carole Fritz, *L'art de la préhistoire*, Paris: Citadelles & Mazenod, 2017, 626 Seiten

Georg Schelbert

Stéphane Bourdin, Michel Paoli & Anne Reltgen-Tallon (Hg.), *La forme de la ville de
l'Antiquité à la Renaissance*, Rennes: Presses Universitaires Rennes, 2015, 482 Seiten

- 138 **Andreas Beyer**
Robert Klein, *L'Esthétique de la technè. L'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVI^e siècle*, hg. von Jérémie Koering, Paris: INHA, 2017, 320 Seiten
- 143 **Jacopo Veneziani**
Anita Hosseini, *Die Experimentalkultur in einer Seifenblase. Das epistemische Potenzial in Chardins Malerei*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2017, 357 pages
- 147 **Caecilie Weissert**
Bénédicte Gady & Nicolas Milovanovic (Hg.), *Charles Le Brun (1619-1690)*, Ausst.-Kat., Lens, Musée du Louvre-Lens, Paris: Lienart Éditions, 2016, 439 Seiten
- 150 **Valérie Kobi**
Anja Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung. Der Rezipient in Texten und Bildern zur Pariser Salonausstellung des 18. Jahrhunderts*, Berlin: De Gruyter 2016, 407 pages
- 153 **Angelika Weißbach**
Jérôme Bazin, *Réalisme et égalité. Contribution à une histoire sociale de la peinture en RDA (1949-1990)*, Dijon: les presses du réel, 2015, 272 Seiten
- 156 **Audrey Rieber**
Gerda Panofsky, *Erwin Panofsky von Zehn bis Dreißig und seine jüdischen Wurzeln*, Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 41, Passau: Dietmar Klinger Verlag, 2017, 261 pages
- 162 **Mira Kozhanova**
Anne Baldassari (Hg.), *Icônes de l'Art Moderne. La collection Chtchoukine*, Ausst.-Kat., Paris, Fondation Louis Vuitton, Paris: Gallimard, 2016, 478 Seiten
- 168 **Marie Gispert**
Gitta Ho, *George Grosz und Frankreich*, Berlin: Reimer, 2016, 279 pages
- 172 **Tobias Ertl**
Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013, 174 Seiten
- 179 **Bertrand Tillier**
Anna Grosskopf, *Die Arbeit des Künstlers in der Karikatur. Eine Diskursgeschichte künstlerischer Techniken in der Moderne*, Bielefeld: transcript 2016, 490 pages
- 182 **Ilaria Hoppe**
Jérôme Catz, *Street Art. Le Guide*, Paris: Éditions Flammarion, 2015, 224 Seiten

Fanny Crapanzano, *L'invasion des sphères publiques et privées par l'art urbain*, Paris: L'Harmattan, 2015, 18 Seiten

Stéphanie Lemoine, *L'Art urbain. Du graffiti au street art*, Paris: Éditions Gallimard, 2012, 128 Seiten

Yvan Tessier, *Les murs révoltés. Quand le street art parle social et politique*, Paris: Éditions Alternatives, 2015, 204 Seiten

IV. Projets croisés

- 188 **Aby Warburg und Erwin Panofsky im Wechselverhältnis**
Ein Gespräch mit Steffen Haug und Audrey Rieber, Moderation Muriel Van Vliet
- 200 **Mentions légales / Impressum**

« Genre littéraire autonome qui a pour objet d'examiner, d'évaluer et d'influencer l'art qui lui est contemporain »¹. Voilà déjà plus d'un siècle, Albert Dresdner proposait sinon une définition stricte tout au moins une série de tâches à accomplir pour la critique d'art, tâches qui étaient aussi une manière de délimiter son champ d'action. Mais cette approche, pour séduisante qu'elle ait été, n'en posait pas moins un certain nombre de questions sur la critique d'art, à la fois comme pratique et comme objet d'étude, théorique ou historique, à commencer par cette idée d'autonomie et cet ancrage du côté de la littérature. Située entre science et art, entre art et littérature, entre histoire de l'art et théorie de l'art, par nature au croisement de plusieurs chemins, la critique d'art a longtemps été considérée essentiellement par les études littéraires. Il a fallu, en France, attendre le début des années 1990 et les travaux fondateurs de Jean-Paul Bouillon sur le XIX^e siècle² pour que les historiens d'art la considèrent comme autre chose qu'un simple outil de mesure d'une réception critique. L'intérêt pour la critique d'art en tant qu'objet d'étude en soi, qui se distingue à la fois par sa singularité et par son ouverture à d'autres champs, a d'ailleurs été marqué par la première traduction française, en 2005, de l'ouvrage fondateur de Dresdner.

Depuis quelques années cependant le regard porté par les historiens et les philosophes sur la critique d'art évolue. En cause, la crise et les questionnements que connaît la pratique actuelle de la critique, en France et en Allemagne comme ailleurs, en raison à la fois de la multiplicité des médiums – et notamment des médiums numériques³ – qui l'accueillent aujourd'hui et du soupçon sans cesse réitéré du manque de distance de la critique à son objet, l'art. Mais ces questionnements sont aussi ceux qui ont nourri une nouvelle approche de la critique d'art. De nombreux groupes de recherche se sont ainsi constitués. L'école doctorale interdisciplinaire DFG *Kulturen der Kritik*, créée en 2016 à l'Université Leuphana de Lüneburg,⁴ choisit le temps long de l'histoire de la critique, du XVIII^e siècle aux pratiques contemporaines, pour réfléchir à la fois à la critique comme instance de jugement, à la distance de la critique d'art à elle-même et à son objet mais aussi à la production de valeurs, économiques ou non, liées à l'inscription de la critique dans le champ artistique. L'histoire de la critique elle-même a par ailleurs été réinvestie à la faveur des possibilités offertes par les outils numériques qui permettent d'embrasser de bien plus larges corpus et d'interroger différemment les sources. Philosophes et linguistes ont ainsi pu travailler sur des textes en s'appuyant sur le traitement automatique des langues (TAL) qui propose, grâce à l'informatique, des outils d'analyse et de visualisation permettant de manipuler et d'explorer un corpus numérisé de publications de critique d'art. La plateforme de recherches MONADE lancée en 2013 à l'Université Rennes 2 a ainsi pu travailler par exemple sur un corpus de textes liés à l'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud

ou sur les textes critiques écrits pour la Biennale de Venise.⁵ Un programme comme *Bibliographies de critiques d'art francophones*, dont le dispositif en ligne a été lancé en 2017, s'appuie quant à lui sur la possibilité offerte par les bases de données de réunir des corpus complets de critiques d'art afin de pouvoir les interroger simultanément.⁶

Au-delà des outils employés, de nouvelles perspectives s'ouvrent donc à l'étude de la critique d'art. En premier lieu, ce n'est plus seulement *la* critique mais également *le* critique qui est aujourd'hui l'objet de questionnements : on tente, y compris par une approche sociologique, de cerner les contours de cette figure originale et polygraphe afin d'en déterminer la nature et le rôle, dans l'histoire comme dans l'actualité. En ce sens, l'histoire de l'art s'est depuis quelques années penchée sur la question du genre et sur les pratiques féminines de la critique d'art.⁷ On reconsidère ensuite la nature non seulement axiologique mais également performative du discours critique, et, par là-même le rôle de médiateur ou de prescripteur joué par *le* et *la* critique. En ce sens, la critique, si elle peut être éventuellement désignée comme un genre en soi, ne peut en tout cas plus être comprise comme un « genre autonome », mais s'inscrit au contraire dans un dense réseau contextuel qui ancre son étude du côté de l'histoire culturelle.⁸ Le discours lui-même est enfin interrogé : la diversité des formes qu'il adopte et la richesse des corpus ainsi considérés – associées à la problématique récurrente de la capacité de la langue à dire l'image –, l'adresse au public ou plutôt aux publics de la critique, l'interdiscursivité enfin entre les écrits des critiques font alors l'objet de questionnements spécifiques. Les textes proposés dans le dossier de *Regards croisés* s'inscrivent dans ces problématiques actuelles de l'étude de la critique d'art, décentrant par ailleurs le regard par le choix d'auteurs français pour étudier la critique allemande et d'auteurs allemands pour analyser la critique française.⁹

Anja Weisenseel interroge tout d'abord la nature, les postulats et les fonctions de la forme littéraire privilégiée par les premiers critiques d'art français autour de 1750 : la fiction épistolaire. Sa contribution, qui mobilise les figures d'Étienne La Font de Saint-Yenne, de l'abbé Jean-Bernard Le Blanc et de Cyprien-Antoine Lieudé de Sepmanville, interroge ainsi la notion de public – du public éclairé idéal, voulu par les peintres, à la multitude – et met en lumière l'interdiscursivité de ces écrits qui tous se veulent une réponse à un autre. Un auteur comme Jean-Baptiste Dubos permet *in fine* d'avancer la notion de sentiment, ce goût naturel qui réévalue le jugement non savant et contribue au développement d'une opinion publique. Ce goût, qui est cette fois celui d'un seul homme, est également interrogé par Victor Claass dans le texte qu'il consacre à Julius Meier-Graefe, renversant l'image canonique du critique d'art défenseur des impressionnistes. S'appuyant sur deux textes préparatoires à des conférences données entre 1911 et 1913 – traces d'une pratique orale de la critique d'art habituellement bien peu prise en compte –, Claass démontre que le décadentisme de Meier-Graefe ne stigmatise plus seulement la « *Kultur* » allemande dans la société wilhelmienne mais accuse les artistes d'avant-garde, y compris, donc, les artistes français, d'incarner par leur peinture purement décorative l'affaissement de la civilisation. Ce faisant, Meier-Graefe s'attire l'ire aussi bien de ses pairs – révélant une nouvelle interdiscursivité, dépréciative, entre critiques – que des artistes modernes, qui se sentent

voir p. 27

voir p. 39

trahis. Il s'éloigne alors définitivement de la modernité dans son ultime volume de l'*Entwicklungsgeschichte* de 1924. La figure de Jean Clair, dont l'autorité sous-tend tout l'article que Julie Sissia consacre au numéro spécial « Allemagne » de 1970 des *Chroniques de l'art vivant*, semble s'inscrire comme en miroir de celle de Meier-Graefe. Alors qu'on le connaît pour ses prises de position très critiques vis-à-vis de l'avant-garde, c'est au Jean Clair des années 1970 que s'intéresse l'auteur, celui qui, le premier, propose un numéro spécial consacré à l'art en RFA mais également, dans une bien moindre mesure, à l'art en RDA. Pourtant, malgré les prises de position des *Chroniques de l'art vivant* pour l'art actuel, apparaissent déjà en filigrane, dans ce numéro spécial, la plupart des thèmes chers à l'auteur. La réaffirmation d'une identité nationale, la révision des récits canoniques de l'histoire de l'art, l'appel à l'entre-deux-guerres et notamment à la Nouvelle Objectivité pour éclairer l'art contemporain sont ainsi autant d'indices qui montrent que l'objet de la critique – l'Allemagne – nourrit en réalité une position axiologique qui se conclura par la remise en cause du paradigme de l'avant-garde. Embrassant toutes ces périodes, du XVIII^e siècle à nos jours, le texte de Beate Söntgen interroge enfin les conditions de la pratique même de la critique d'art. Partant des différents reproches qui lui sont faits – perte des critères par une trop grande proximité d'avec son objet, *criticality* de l'art lui-même, positionnement de la critique dans l'exercice du jugement –, l'auteur réaffirme la nécessité de repenser la critique d'art en incluant dans son jugement le processus de jugement lui-même. Afin que l'entreprise critique perdure en s'emparant de la *criticality* de l'art lui-même, il lui faut alors trouver une forme spécifique. S'appuyant à la fois sur la notion de polylogue proposé par Ruth Sonderegger et sur les dialogues fictifs mis en œuvre dans *De l'Entretien* de Louis Marin,¹⁰ Söntgen en revient alors à la modernité de Diderot et à la richesse des registres, et donc des commentaires, qu'il produit. C'est sur la forme dialogique si chère au XVIII^e siècle qu'elle conclut dans la relecture qu'en fait Isabelle Graw à propos de l'œuvre de Jana Euler.

Très riches quant aux périodes couvertes et aux problématiques qu'ils soulèvent, les textes du dossier ne s'en tiennent pas moins à la critique d'art *stricto sensu*. Le jeu interdisciplinaire constitue pourtant aussi l'une des pistes les plus prometteuses des nouvelles études sur la critique. Jetant des ponts non seulement entre les arts plastiques – beaux-arts, cinéma, photographie, architecture¹¹ – mais également entre des domaines différents – critique musicale et critique d'art par exemple¹² –, ces études permettent d'interroger les formes même de la critique et leur porosité et influence mutuelles. Une ouverture sur ces questions est donc donnée par le compte-rendu par Axelle Fariat et Morgane Walter de la journée d'études « La critique d'arts : regards croisés entre la France, la RFA et la RDA dans les années 1960-1980 ».

Aux habituelles lectures croisées de l'actualité que constituent les recensions, fait suite la rubrique *Projets croisés*, qui, sans être consacrée à la critique, interroge néanmoins le discours sur l'art puisqu'il s'agit d'un dialogue entre Audrey Rieber et Steffen Haug sur la réception croisée des écrits d'Aby Warburg et d'Erwin Panofsky en France et en Allemagne.

Une entreprise telle que *Regards croisés* ne pourrait exister sans les auteurs qui la font vivre, auteurs que nous remercions très chaleureusement, tout comme les traductrices Nicola Denis et Florence Rougerie. Nous remercions également les institutions sans le soutien financier et la logistique desquelles cette revue ne pourrait être publiée, l'Université Humboldt de Berlin, l'Université de Bielefeld, l'HiCSA à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, et le Centre Allemand d'histoire de l'art de Paris.

- 1 Albert Dresdner, *La Genèse de la critique d'art*, Paris : ENSBA, 2005, 1^e édition allemande Munich, 1915, p. 31.
- 2 Voir notamment Jean-Paul Bouillon (dir.), *La Critique d'art en France 1850-1900*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 1987, C.I.E.R.E.C., université de Saint-Etienne, 1989 et Jean-Paul Bouillon (dir.), *La promenade du critique influent : anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990.
- 3 Voir à ce sujet Ivonne Rialland (dir.), *Critique et médium*, Paris, CNRS, 2016.
- 4 <https://www.leuphana.de/dfg-programme/kdk.html> [consulté le 1. 10. 2018]. La critique d'art a également fait l'objet d'un symposium intitulé « The Value of critique » organisé par Isabelle Graw et Christoph Menke à Francfort en janvier 2017 et dont la captation vidéo est disponible en ligne : <https://www.normativeorders.net/de/69-veranstaltungen/4577-the-value-of-critique> [consulté le 1. 10. 2018].
- 5 Voir notamment Nicolas Thély, Fabienne Moreau, Vincent Claveau, Elsa Tolone. « La critique d'art au banc d'essai des humanités numériques ». *Digital intelligence, DI 2014*, Sept. 2014, Nantes, France. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01052806/document> [consulté le 1. 10. 2018].
- 6 <http://critiquesdart.univ-paris1.fr> [consulté le 1. 10. 2018].
- 7 À ce sujet, voir notamment les deux volumes (essais et anthologie) de Mechthild Fend, Melissa Hyde et Anne Lafont (dir.), *Plumes et pinceaux. Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850)*, Dijon, Presses du réel, 2012 ; Wendelin Guentner (dir.), *Women Art Critics in Nineteenth-Century France. Vanishing Acts*, Newark, University of Delaware Press, 2013 ; Charlotte Foucher Zarmanian, « Les femmes artistes sous presse. Les créatrices vues par les femmes critiques d'art dans la presse féminine et féministe en France autour de 1900 » et Heather Belnap Jensen, « Le privilège des femmes dans la critique d'art en France, 1785-1815 », *Sociétés & Représentations*, 2015/2, n° 40, p. 111-127 et p. 145-161.
- 8 Voir à ce propos le programme PRISME porté par les Archives de la critique d'art qui s'appuie sur l'étude des archives de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) de 1948 à 2003 pour réécrire une histoire de la critique d'art dans sa relation au monde, dans ses apports aux débats de la société contemporaine. <https://acaprisme.hypotheses.org/presentation/a-propos> [consulté le 1. 10. 2018]. Le colloque « Redéfinir le monde (de l'art). Engagement, défis et crises de la critique d'art internationale depuis 1945 » des 11 et 12 octobre 2018 vient clore un premier temps de recherche.
- 9 Cette dimension franco-allemande de la réflexion sur la critique d'art avait déjà été proposée dans le volume Uwe Fleckner, Thomas Gaehtghens (dir.), *Prenez garde à la peinture : Kunstkritik in Frankreich 1900-1945*, Berlin, Akademie Verlag, 1999.
- 10 Louis Marin, *De l'Entretien*, Paris : Les éditions de minuit, 1997.
- 11 Voir à ce propos les actes du colloque « Une nouvelle histoire de la critique d'art à la lumière des humanités numériques », à paraître janvier 2019 : Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art : nouveaux objets, nouvelles méthodes*, site de l'HiCSA.
- 12 Voir à ce sujet l'introduction de Séverine Sofio et Isabelle Mayaud, « La critique artistique et musicale, un objet de recherches à investir au croisement des disciplines », *Sociétés & Représentations*, 2015/2, n° 40, p. 9-24.

»Unter Kunstkritik verstehe ich diejenige selbständige literarische Gattung, welche die Untersuchung, Wertung und Beeinflussung der zeitgenössischen Kunst zum Gegenstand hat.«¹ Schon vor über hundert Jahren hat Albert Dresdner wenn nicht eine klare Definition so doch mindestens eine Reihe von Aufgaben beschrieben, die der Kunstkritiker zu erfüllen habe – Voraussetzungen, die zugleich auch dessen Tätigkeit eingrenzen. Aber diese Herangehensweise, so verlockend sie auch sein mag, warf zugleich auch eine ganze Reihe von Fragen über die Kunstkritik auf, die sie zugleich als Praxis wie auch als Objekt der Forschung betreffen. Diese Fragen sind ebenso theoretischer wie historischer Art, angefangen bei der Idee der Autonomie oder bei ihrer Verankerung auf Seiten der Literatur.

Zwischen Wissenschaft und Kunst, zwischen Kunst und Literatur, zwischen Kunstgeschichte und -theorie, von Natur aus am Schnittpunkt mehrerer Disziplinen, wurde die Kunstkritik lange im Wesentlichen von den Literaturwissenschaften berücksichtigt. In Frankreich musste man bis zum Beginn der 1990er Jahre und den grundlegenden Arbeiten etwa von Jean-Paul Bouillon über das 19. Jahrhundert warten,² bis die KunsthistorikerInnen die Kunstkritik als Gegenstand eigenen Rechts betrachteten und nicht bloß als einfachen Gradmesser einer kritischen Rezeption verstanden. Das Interesse für die Kunstkritik als Studienobjekt *per se*, das sich sowohl durch seine Einzigartigkeit als auch durch seine Öffnung zu anderen Feldern auszeichnet, wurde ferner durch die erste französische Übersetzung des Grundlagentextes von Albert Dresdner 2005 bekräftigt.

Doch verändert sich seit einigen Jahren der Blick, den HistorikerInnen und PhilosophInnen auf die Kunstkritik werfen. Die Gründe liegen in der Krise und in Fragestellungen, welche die aktuelle Praxis der Kunstkritik betreffen – in Frankreich, Deutschland wie anderswo; sie liegen in der Vielzahl der Medien, namentlich der digitalen Medien,³ und im unaufhörlich geäußerten Verdacht einer Distanzlosigkeit der Kritik gegenüber ihrem Objekt, der Kunst. Aber diese Fragestellungen sind auch Phänomene, deren Betrachtung eine neue Herangehensweise an die Kunstkritik angestoßen hat und zu einer Vielzahl von Forschergruppen führte. Das interdisziplinäre DFG-Graduiertenkolleg *Kulturen der Kritik* ist seit 2016 der Leuphana Universität in Lüneburg angegliedert.⁴ Es widmet sich der langen Geschichte der Kritik seit dem 18. Jahrhundert bis zur aktuellen kunstkritischen Praxis. Dabei stehen sowohl die Kritik als Urteil, die Distanz der Kunstkritik zu sich selbst und zu ihrem Gegenstand, aber auch die Formulierung von Werturteilen, sei sie wirtschaftlich motiviert oder nicht, im Fokus. Das Interesse an der Geschichte der Kritik ist außerdem im Zusammenhang mit den neuen Möglichkeiten digitaler Instrumente gestiegen; sie befördern die Untersuchung umfangreicher Korpora kunstkritischer

Publikationen und tragen dazu bei, die Quellen auf neue Weise zu befragen. PhilosophInnen und SprachwissenschaftlerInnen können nun ihre Forschungen zu kunstkritischen Texten auf die informationstechnologische Sprachverarbeitung stützen und neue Möglichkeiten der Analyse wie der Visualisierung nutzen.

Die 2013 an der Universität Rennes 2 gegründete Forschungsplattform MONADE hat auf diese Weise ein Korpus von Texten zu Nicolas Bourriauds Relationaler Ästhetik oder von Kritiken zur Biennale in Venedig untersuchen können.⁵ Ein Programm wie die *Bibliographies de critiques d'art francophones*, das 2017 online gestellt wurde, lehnt sich wiederum an die Möglichkeit an, mit der Hilfe von Datenbanken alle kunstkritischen Texte ausgewählter AutorInnen zusammenzustellen und dann im Vergleich mit anderen untersuchen zu können.⁶

Damit eröffnen sich also neue Perspektiven der Forschung zur Kunstkritik. Und es ist vor allem nicht mehr nur *die* Kritik, sondern auch *der* Kritiker / *die* Kritikerin, der/die heute Objekt der Analysen ist: Man versucht auf diese Weise auch mit soziologischen Herangehensweisen die Konturen dieser originären und polygraphen Figur der Kritik einzukreisen, um ihre Spezifität und Rolle in Geschichte und Gegenwart genauer zu fassen. In diesem Sinn hat sich die Kunstgeschichte seit einigen Jahren mit der Frage der Kunstkritik als Genre und der Rolle von KunstkritikerInnen seit dem 18. Jahrhundert auseinandergesetzt.⁷ Dabei wurde nicht nur die werteorientierte, sondern auch die performative Natur des kritischen Diskurses reflektiert, und damit auch die Rolle des Kritikers und der Kritikerin oder der Kritik als Vermittler oder als Instanz, die Vorschriften formuliert. In diesem Sinne kann die Kritik – wenn sie denn als ein eigenes Genre betrachtet werden kann – in jedem Fall aber nicht als ein ›autonomes Genre‹ verstanden werden; vielmehr ist sie in ein dichtes kontextuelles Gewebe eingelassen, dessen Studium auf der Seite der kulturhistorischen Forschung verankert ist.⁸ Mittlerweile wird dieser kritische Diskurs selbst befragt: angefangen bei der Bandbreite der Formen, welche die Kunstkritik annimmt, und dem Variantenreichtum der Textkorpora, die es zu betrachten gilt; hinzu kommt die ständige Problematik, Bilder in Worte zu fassen, ferner das Adressieren der Öffentlichkeit oder mehr noch der Öffentlichkeiten der Kritik, und schließlich die Intertextualität zwischen den kritischen Schriften. All das wird inzwischen Gegenstand spezifischer Untersuchungen. Die Texte des Dossiers der *Regards croisés* schreiben sich in diese aktuelle Problemlage der Forschung zur Kunstkritik ein und erweitern darüber hinaus den Blick durch die Hinwendung französischsprachiger AutorInnen für Themen der deutschsprachigen Kunstkritik und umgekehrt.⁹

Anja Weisenseel befragt vor allem die Spezifik, die Postulate und die Funktionen der von den ersten französischen Kunstkritikern um 1750 bevorzugten literarischen Form: der Brief-Fiktion. Ihr Beitrag bezieht sich auf Étienne La Font de Saint-Yenne, den Abbé Jean-Bernard Le Blanc sowie Cyprien-Antoine Lieudé de Sepmanville und beleuchtet dabei die Konnotationen des Begriffs der Öffentlichkeit – vom Ideal einer von den Malern bevorzugten aufgeklärten Öffentlichkeit bis zu einer heterogenen Menge. Sie fördert die Intertextualität dieser Schriften zu Tage, die eine

siehe S. 14

dialogische Antwort (in Briefform) intendieren. Ein Autor wie Jean-Baptiste Dubos erlaubt es letztlich, die Empfindung zu betonen, diesen ›natürlichen Geschmack‹, der das ungelehrte Urteil einer Prüfung unterzieht und zur Ausbildung einer öffentlichen Meinung beiträgt.

siehe S. 52 Dieser ›Geschmack‹ – nun als der eines einzelnen Menschen – wird auch in dem darauf folgenden Text über Julius Meier-Graefe thematisiert, wenn Victor Claass das kanonische Bild von Meier-Graefe als dem Verteidiger der Impressionisten einer Revision unterzieht. Claass bezieht sich auf zwei Vorträge, die Meier-Graefe zwischen 1911 und 1913 hielt, – und damit auf Zeugnisse einer mündlichen Vortragspraxis des Kritikers, die normalerweise wenig bedacht wird. Der Beitrag arbeitet heraus, dass das Dekadenzdenken Meier-Graefes nicht mehr nur die deutsche »Kultur« in der Wilhelminischen Gesellschaft stigmatisiert, sondern die Avantgarden anklagt und damit auch die französischen Künstler, die mit ihrer bloß dekorativen Malerei den Niedergang der Zivilisation verkörpern. Dadurch zog sich Meier-Graefe den Zorn sowohl seiner Mitstreiter – sein Text provozierte eine neue Konfrontation oder auch ›Intertextualität‹ zwischen Kritikern – wie auch der modernen Künstler zu, die sich verraten fühlten. Er entfernte sich auf diese Weise von der jüngsten Moderne, wie auch der letzte Band seiner *Entwicklungsgeschichte* von 1924 manifestiert.

siehe S. 80 Die Autorität Jean Clairs bildet den Ausgangspunkt des Beitrags von Julie Sissia, den sie der Sonderausgabe »Allemagne« der *Chroniques de l'art vivant* (1970) widmet, wobei Clairs Position wie ein Spiegelbild zu der Meier-Graefes anmutet. Während Clair für seine sehr kritischen Stellungnahmen zur Avantgarde bekannt ist, interessiert sich die Autorin für den Kritiker der 1970er Jahre, der als erster eine Sonderausgabe zur Kunst der Bundesrepublik Deutschland, aber auch, wenngleich in geringerem Maße, zur Kunst der ehemaligen DDR vorschlug. Trotz der Nähe der *Chroniques de l'art vivant* zur aktuellen Kunst treten schon in dieser Sondernummer unterschwellig die meisten Themen zutage, die dem Autor später wichtig werden sollten: Die erneute Affirmation einer nationalen Identität, die Revision der kanonischen Schriften der Kunstgeschichte, der Bezug zu den künstlerischen Stilen der Zwischenkriegszeit und vor allem zur Neuen Sachlichkeit, um die zeitgenössische Kunst zu beleuchten, erweisen sich als Symptome dafür, dass das Objekt der Kritik – die künstlerische Landschaft in Deutschland – tatsächlich der Schaffung eines Wertesystems dient, das zur Infragestellung der Avantgarden führt.

siehe S. 98 Der Text von Beate Söntgen befragt schließlich mit Blick auf alle diese Epochen seit dem 18. Jahrhundert bis heute die Bedingungen der Praxis der Kunstkritik. Ausgehend von den verschiedenen Vorwürfen, die gegen letztere geäußert wurden – Verlust der Kriterien durch allzu große Nähe zu ihrem Gegenstand, *criticality* der Kunst selber, das Positionieren der Kritik in der Ausübung des Urteils –, bestätigt die Autorin die Notwendigkeit, die Kritik der Kunst neu zu denken und den Prozess des Urteilens selbst in das eigene Urteil einzuschließen. Damit das kritische Vorgehen bestehen bleibt, auch wenn es die der Kunst eigene *criticality* mitaufnimmt, muss eine spezifische Form gefunden werden. Indem sich Söntgen auf den von

Ruth Sonderegger vorgeschlagenen Begriff des Polylogs und auf die fiktiven Dialoge, die Louis Marin in seinem Werk *De l'Entretien* einführt,¹⁰ stützt, geht sie zurück zur Modernität Diderots und zur Vielfalt der Register, die er in seinen Texten spielerisch zur Geltung bringt. Mit einer Relektüre des Werks von Jana Euler durch Isabelle Graw endet Söntgens Text, der nachdrücklich auf die dem 18. Jahrhundert so wichtige Dialogform verweist.

So divers die behandelten Epochen und Problemlagen auch anmuten, handelt es sich bei den Texten mitnichten nur um eine bloße Kunstkritik *stricto sensu*. Das interdisziplinäre Spiel ist vielmehr eine der vielversprechendsten Entwicklungen neuer Studien zur Kritik. Brücken werden nicht nur zwischen bildenden Künsten, Kino, Fotografie und Architektur¹¹ geschlagen, sondern auch zwischen unterschiedlichen Feldern wie etwa der Musikkritik und der Kunstkritik.¹² Die Beiträge befragen daher die Formen der Kritik selbst, ihre Durchlässigkeiten und gegenseitigen Einflussnahmen. Ein Beispiel für die Öffnung und Ausweitung der Fragestellungen bietet der Bericht von Axelle Fariat und Morgane Walter zum Studientag »La critique d'arts: regards croisés entre la France, la RFA et la RDA dans les années 1960-1980«.

siehe S. 120

Auch in dieser Ausgabe folgt den Rezensionen, die erneut wechselseitige deutsch-französische Lektüren von Neuerscheinungen bieten, die Rubrik *Projets croisés*, die zwar nicht spezifisch der Kunstkritik gewidmet ist, aber dennoch den Diskurs über die Kunst zum Thema hat: Zwischen Audrey Rieber und Steffen Haug entspannt sich ein Dialog über die wechselseitige Rezeption der Schriften von Aby Warburg und Erwin Panofsky in Frankreich und Deutschland.

siehe S. 188

Die *Regards croisés* wären nicht ohne den besonderen Einsatz der Autorinnen und Autoren möglich. Ihnen danken wir ebenso herzlich wie den Übersetzerinnen Nicola Denis und Florence Rougerie. Unser Dank gebührt auch den Institutionen, ohne deren finanzielle und logistische Unterstützung diese Zeitschrift nicht möglich wäre: die Humboldt-Universität zu Berlin, die Universität Bielefeld, das HiCSA der Universität Paris 1 Panthéon-Sorbonne und das Deutsche Forum für Kunstgeschichte in Paris.

- 1 Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, mit einem Vorwort von Peter M. Bode, München 1968, [Erstausg. München 1915] S. 9.
- 2 Siehe besonders Jean-Paul Bouillon (Hg.), *La Critique d'art en France 1850–1900*, Sammelband der Konferenz in Clermont-Ferrand, 1987, C.I.E.R.E.C., Universität Saint-Etienne, 1989 und Jean-Paul Bouillon (Hg.), *La promenade du critique influent: anthologie de la critique d'art en France 1850–1900*, Paris: Hazan, 1990.
- 3 Siehe Ivonne Rialland (Hg.), *Critique et médium*, Paris: CNRS, 2016.
- 4 Vgl. die Seite des Programms: <https://www.leuphana.de/dfg-programme/kdk.html>. Die Kunstkritik war auch Thema des Symposiums am Graduiertenkolleg »Normative Orders« in Frankfurt »The Value of Critique« organisiert von Isabelle Graw und Christoph Menke im Januar 2017: <https://www.normativeorders.net/de/69-veranstaltungen/4577-the-value-of-critique> [letzter Zugriff 1. 10. 2018].

- 5 Siehe vor allem Nicolas Thély, Fabienne Moreau, Vincent Claveau, Elsa Tolone, »La critique d'art au banc d'essai des humanités numériques«, *Digital intelligence*, Nantes, Sept. 2014, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01052806/document> [letzter Zugriff 1. 10. 2018].
- 6 Siehe die Seite <http://critiquesdart.univ-paris1.fr> [letzter Zugriff 1.10.2018].
- 7 Zu diesem Thema siehe besonders die zwei Bände (Essays und Anthologie) von Mechthild Fend, Melissa Hyde und Anne Lafont (Hg.), *Plumes et pinceaux. Discours de femmes sur l'art en Europe (1750–1850)*, Dijon: Presses du réel, 2012; Wendelin Guentner (Hg.), *Women Art Critics in Nineteenth-Century France. Vanishing Acts*, Newark: University of Delaware Press, 2013; Charlotte Foucher Zarmanian, »Les femmes artistes sous presse. Les créatrices vues par les femmes critiques d'art dans la presse féminine et féministe en France autour de 1900« und Heather Belnap Jensen, »Le privilège des femmes dans la critique d'art en France, 1785–1815«, *Sociétés & Représentations*, 2015/2, Nr. 40, S. 111–127 und S. 145–161.
- 8 Siehe hierzu das Programm PRISME, das von den Archives de la critique d'art getragen wird. Es widmet sich dem Studium der Archive der Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) von 1948 bis 2003, um eine Geschichte der Kunstkritik neuzuschreiben und nimmt besonders ihren Bezug zur Welt in den Blick, den kunstkritische Beiträge zu gegenwärtigen gesellschaftlichen Debatten beisteuern. Siehe: <https://acaprisme.hypotheses.org/presentation/a-propos> [letzter Zugriff 1. 10. 2018]. Das Kolloquium »Redéfinir le monde (de l'art). Engagement, défis et crises de la critique d'art internationale depuis 1945« am 11. und 12. Oktober 2018 hat einen ersten Forschungszeitraum abgeschlossen.
- 9 Diese deutsch-französischen Aspekte im Denken über die Kunstkritik wurden auch in der folgenden Publikation vorgeschlagen: Uwe Fleckner, Thomas Gaetghens (Hg.), *Prenez garde à la peinture: Kunstkritik in Frankreich 1900–1945*, Berlin: Akademie Verlag, 1999.
- 10 Louis Marin, *Über das Kunstgespräch*, übersetzt und mit einem Nachwort von Bernhard Nessler, Paris: Les éditions de minuit, 1997.
- 11 Siehe hierzu die Beiträge der Tagung »Une nouvelle histoire de la critique d'art à la lumière des humanités numériques«, die im Herbst 2018 erscheinen werden: Marie Gispert und Catherine Méneux (Hg.), *Critique(s) d'art: nouveaux objets, nouvelles méthodes*, Webseite der HiCSA, Paris.
- 12 Siehe die Einleitung von Séverine Sofio und Isabelle Mayaud, »La critique artistique et musicale, un objet de recherches à investir au croisement des disciplines«, *Sociétés & Représentations*, 2015/2, Nr. 40, S. 9–24.

Chapitre / Kapitel II

Dossier:

Critique d'Art /
Kunstkritik

»Voilà, Monsieur, tout ce que j'avois à vous dire sur cette matiere [...]«¹ — Die Brief-Fiktion in der französischen Salonkritik um 1750

Die Jahresausstellungen der königlichen Kunstakademie etablierten sich in Paris als bedeutendste Kunstschaufen des Ancien Régime, nachdem sie im Jahr 1737 einen bleibenden Platz im Salon Carré und der Galerie des Louvre gefunden hatten und regelmäßig stattfanden. Schnell entwickelten sie sich zu aufsehenerregenden Kulturspektakeln, die zahlreiche Besucher aus allen sozialen Schichten anzogen.² In dem kleinen Katalog – dem sogenannten *livret* –, den die Akademie anlässlich der Jahresausstellungen herausgab, war im Jahr 1741 zum ersten Mal zu lesen: »Da der Zuspruch des aufgeklärten Publikums jeder Gattung ihren wahren Wert zuweist, basiert das Ansehen auf diesen gesammelten Richtersprüchen.«³ Aus Sicht der Akademiker sollte es Aufgabe eines »aufgeklärten Publikums« (*public éclairé*) sein, gerecht zu urteilen, Ruhm eines Werkes und seines Urhebers durch Fürsprache zu sichern und den fruchtbaren künstlerischen Wettstreit im Sinne der *aemulatio*⁴ zu fördern. Sinn und Zweck der Jahresausstellung waren hiermit klar definiert.

Albert Dresdner, Thomas E. Crow und Richard Wrigley haben übereinstimmend konstatiert, dass die im Salon Carré praktizierte Form des unbeschränkten Zugangs und der allgemeinen Sichtbarkeit der bedeutendsten zeitgenössischen Kunst erst den Raum schuf für eine unabhängige Kunstkritik, die sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts herausbildete und einen öffentlichen Diskurs über die französische Staatskunst, ihre Errungenschaften und Defizite eröffnete.⁵ Gemeinhin gelten Denis Diderot und Étienne La Font de Saint-Yenne als »Erfinder« beziehungsweise Erneuerer des neuen literarischen Genres,⁶ das in den 1740er Jahren – kurz nach Neuinstallation der Akademieausstellungen im Louvre⁷ – Gestalt annahm. Oftmals wurde die Salonkritik in Form scheinbar persönlicher Briefe von in der Regel anonymen Sendern an fiktive oder namenlose Empfänger adressiert und in gedruckter Form verbreitet.⁸

Es soll in der Folge der Frage nachgegangen werden, weshalb sich die Briefform in der Mitte des 18. Jahrhunderts – in der Frühphase einer kunstkritischen Literatur »in modernem Sinne«⁹ – als Form einer französischen Salonkritik etablierte, die größtenteils unabhängig von der Akademie und ihrem Einfluss publiziert wurde. Albert Dresdner hat herausgestellt, dass die Kunstkritik dieser Zeit »in ihrer Masse eine einzige große Diskussion« darstellte und deshalb sowohl der Brief als auch der fiktive Dialog in besonderer Weise dafür geeignet gewesen seien, verschiedene,

sich widersprechende Meinungen vorzutragen.¹⁰ Robert Vellusig schreibt: »Der Brief sei eine freie Nachahmung des guten Gesprächs – diese Bestimmung, die das 18. Jahrhundert dem Brief geben wird, ist so alt wie das Nachdenken über den Brief selbst.«¹¹ Auffällig ist, dass die *Lettre* als »schriftliche Unterredung abwesender Personen«¹² um 1770 abgelöst wurde von Kritiken, für die die Verfasser die dem Theater entlehnte dramatische Form des fiktiven Dialogs wählten und Salonbesuche sowie Debatten direkt vor dem oder den Gemälde(n) inszenierten und die einen sehr viel stärkeren satirischen und polemischen Duktus aufweisen.¹³

John W. Howland betrachtet das späte 16. und vor allem das 17. Jahrhundert als besonders wichtig für die literarische Briefform, was er mit einer größeren und gebildeteren Öffentlichkeit, einer Blüte der Salonkultur und der Konversationskultur begründet.¹⁴ Eine Tendenz hin zu einer »new esthetic of the letter«, die dem Leser einen direkteren Zugang zu »the writer's individual character and to his or her particular way of perceiving the world« ermöglichte, stellt Howland nach 1650 fest.¹⁵ Das erzählende Ich ist präsent; das schreibende Subjekt wird sicht- und spürbar.

Französische Kunsttheoretiker wie André Félibien und Roger de Piles verfassten bereits im 17. Jahrhundert *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* (ab 1666) und *Conversations sur la connaissance de la peinture* (1677); diese fiktiven Kunstgespräche entstanden in der Nachfolge bedeutender italienischer Kunsttheoretiker wie Lodovico Dolce.¹⁶ Die Dialogform – und auch der Brief ist Teil eines tatsächlichen oder fiktiven Dialoges – stellt demzufolge keine Neuerung des 18. Jahrhunderts dar. Dennoch gilt es zu hinterfragen, weshalb die ersten Kunstkritiker dieser Zeit verstärkt die Brieffiktion – und nicht etwa die theoretische Abhandlung, für die sich La Font de Saint-Yenne zunächst entschieden hatte – wählten, um sich öffentlich zu äußern.

DIE ÖFFENTLICHE DEBATTE UM DIE *RÉFLEXIONS SUR QUELQUES CAUSES DE L'ÉTAT PRÉSENT DE LA PEINTURE EN FRANCE* (1747) IN SALONBRIEFEN

Einige der frühesten und einflussreichsten Kunstkritiken des 18. Jahrhunderts entstanden 1746 bis 1747. Die *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746* wurden von Étienne La Font de Saint-Yenne – nicht in Briefform – verfasst, anonym publiziert und außerhalb von Frankreich, in Den Haag, gedruckt. Der Verfasser war bürgerlicher Herkunft und in den 1730er Jahren am königlichen Hof in Versailles angestellt; er verkehrte in Künstlerkreisen und gehörte einem illustren Kreis von einflussreichen Kunstkritikern des 18. Jahrhunderts an, zu dem unter anderem auch Louis Petit de Bachaumont und Pierre-Jean Mariette zählten.¹⁷

In den *Réflexions* übte La Font de Saint-Yenne Kritik an den Künstlern und Exponaten der Salonausstellung des Jahres 1746, erhob zugleich selbstbewusst den Anspruch, den Zustand und vor allem die Defizite der französischen Kunst der Zeit – so beispielsweise den vermeintlichen Niedergang der Historienmalerei – zu analysieren und zu bewerten und eröffnete darüber hinaus eine Diskussion über

Legitimation und Form einer öffentlichen Kritik der zeitgenössischen französischen Staatskunst.¹⁸ Allein die bereits auf der zweiten Seite formulierten, viel zitierten Sätze – »Ein öffentlich ausgestellt Gemälde ist wie ein Buch, das in gedruckter Form publiziert wird. Es ist wie ein Stück, das auf einer Bühne gezeigt wird: Jeder hat das Recht, darüber ein Urteil zu fällen.«¹⁹ – hatten Durchschlagskraft und prägten die Diskussionen der Folgejahre um Öffentlichkeit von und Kritik an der Kunst sowie um die Rolle des Kunstpublikums.

Der Autor griff die Wendung aus dem *livret* auf, allein der »Zuspruch des aufgeklärten Publikums« (»suffrages du Public éclairé«) könnte die Evolution französischer Kunst ermöglichen. Das von der Akademie gepriesene »aufgeklärte Publikum« entsprach eher einer Idealvorstellung als einer realen Entität. Eva Kernbauer spricht von einem körperlosen »Publikum« (»public«), mit dem eine »Art öffentlicher Aktionsraum der Académie« gemeint gewesen sei.²⁰ Das Urteil des »Publikums«, wie es die Akademie definierte, gewährte (Nach-)Ruhm von Werk und Künstler sowie eine objektive Wahrheit erst mit dem Vergehen von Zeit.²¹

Die Resonanz auf die *Réflexions* war groß. Im Jahr 1747 erschienen mehrere Rezensionen in Zeitschriften wie dem *Journal de Trévoux* ebenso wie Broschüren in Form von *Lettres*, die ebenfalls anonym publiziert wurden, darunter die *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, &c. de l'année 1747, et en général sur l'utilité de ces sortes d'expositions. A Monsieur R.D.R.* (1747) von Jean-Bernard (Abbé) Le Blanc sowie die *Réflexions nouvelles d'un amateur des beaux-arts, adressées à M. de ****, pour servir de supplément à la *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture &c. de l'année 1747* von Cyprien-Antoine Lieudé de Sepmanville – Texte, die jeweils explizit auf den oder die Vorgängertext(e) Bezug nahmen.²² Der Verfasser der *Réflexions* fühlte sich durch diese rege und kontrovers geführte Debatte animiert, dem öffentlichen Diskurs eine eigene Erwiderung hinzuzufügen. In der *Lettre de l'auteur des réflexions sur la peinture, et de l'examen des ouvrages exposés au Louvre en 1746* setzte La Font de Saint-Yenne Ende August oder im September 1747 zu seiner Verteidigung an.

Die öffentlichen Reaktionen auf die *Réflexions*, die hier zur Debatte stehen, folgen allesamt der Fiktion eines Briefes eines anonymen Verfassers an einen namenlosen Adressaten oder eine Adressatin, der nachträglich veröffentlicht wurde, wobei die (vermeintliche) Herausgeberschaft unklar bleibt. Le Blanc, Historiograf der Bâtiments du Roi, der sich intensiv und sehr kritisch mit La Font de Saint-Yennes *Réflexions* auseinandersetzte, spricht den namenlosen »Monsieur«, an den sein Brief gerichtet ist, explizit auf diese mögliche Herausgeberschaft an, was die Illusion der an einen ganz bestimmten Leser adressierten persönlichen und subjektiven Meinungsäußerung festigt:

»Ich unterbreite dies alles Eurem Verstand und überlasse es Ihnen, diesen Brief so zu nutzen, wie es Ihnen richtig erscheint; aber gesetzt den Fall, Sie gehen davon aus, dass die Öffentlichkeit daraus irgendeinen Nutzen ziehen könnte, bitte ich Sie darum, den Namen des Verfassers zu verschweigen [...].«²³

Das höfliche »vous« im Singular kann zugleich als »vous« im Plural gelesen

werden. Letztlich ist es die unbekannte breite Leserschaft, die angesprochen und dazu aufgefordert wird, sich eine eigene Meinung zu bilden.

Dass die Verfasser auf die Form der persönlichen Korrespondenz und der Reportage vom eigenen Ausstellungsbesuch zurückgriffen, lässt sich zunächst damit erklären, dass es sich um tatsächliche Repliken und Bezugnahmen auf die bereits erschienene Kritik von La Font de Saint-Yenne beziehungsweise von Le Blanc handelt. Allerdings wandten sich die Autoren nicht direkt an ihre (anonymen) Vorredner, sondern an eine dritte Person. Die Kommunikation fand nicht direkt *mit* dem, sondern *über* den Vorredner und seinen Text statt. Sowohl die *Lettres* von Le Blanc und Lieudé de Sepmanville als auch die Verteidigungsrede La Font de Saint-Yennes in Briefform entstanden – so die Behauptung der Verfasser – als Erwiderung beziehungsweise auf Aufforderung der Person, an den der jeweilige Brief vermeintlich adressiert war:

»Ich kann meine Dankbarkeit Ihnen gegenüber nicht genug zum Ausdruck bringen, mein Herr, dass Sie die Aufmerksamkeit gehabt haben, mich darüber zu informieren, dass mein Werk einige von jenen, über die ich gesprochen habe, verstimmt hat, und Anlass gegeben hat für Kritiken, die Sie mir netterweise übermittelt haben.«²⁴

Die Briefe ließen sich als ›Re-Aktionen‹ rechtfertigen. Sie präsentierten sich als Element eines Austauschs, der die Zeitgenossen mit einbezog.

Die Kunstkritiker bedienten sich dabei keiner neuen literarischen Form, sondern sie griffen auf eine etablierte und traditionsreiche Textform der höfischen und schließlich auch bürgerlichen Kultur zurück: »Bis ins frühe 18. Jahrhundert ist die Epistolographie genuiner Ausdruck einer rhetorisch gebildeten Gelehrten- und Beamtenkaste.«²⁵ Die Form des »philosophischen Briefs« – wie beispielsweise die von Denis Diderot an eine unbekannte »Madame« adressierte *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*²⁶ –, die im 18. Jahrhundert weit verbreitet war, diente als Vorbild für die Kunstkritik in Briefform. Ein Austausch mit offenem Ende und die Suche nach einer subjektiven oder objektiven Wahrheit in einem und durch einen Dialog steht im Vordergrund dieses Genres. Der Brief erhebt dabei nicht den Anspruch, ein abgeschlossenes Argument zu liefern, da er eine Erwiderung voraussetzt.²⁷

SENDER UND EMPFÄNGER UNBEKANNT: DIE DEBATTE UM DAS INCOGNITO

Dass die Verfasser der frühen Kunstkritiken namenlos blieben, war ein Aspekt, der bereits nach Erscheinen der *Réflexions* heftige Debatten auslöste. Die subjektive Meinungsäußerung eines Individuums, das selbst nicht zum Kreis der Kunstschaffenden zählte oder sonst als Kenner (»connoisseur«) zu identifizieren war, bildete einen Kontrast zum Bild von einem einheitlichen »aufgeklärten Publikum« (»public éclairé«), das den Akademikern als Ideal vor Augen schwebte. Le Blanc begründete seinen Wunsch nach Anonymität mit dem Respekt vor besagtem »aufgeklärten Publikum«, das nicht nur die Exponate, sondern auch seine (und folglich auch jede andere öffentlich vorgetragene) Kunstkritik bewerten sollte: »Man kann dem

Publikum nicht genug Respekt entgegenbringen, und die größte Achtung zeigt man ihm gegenüber, wenn man ein Werk veröffentlicht und seinen Namen nicht nennt«²⁸ sowie einige Zeilen später: »[...] das Publikum ist ein unparteiischer und unbestechlicher Richter. Was ich Ihnen darüber [über die Kunstwerke; A.W.] berichten werde, ist nichts Anderes als die Wahrnehmung und Empfindung eines Einzelnen, der sich demselben Tribunal stellt.«

Cyprien-Antoine Lieudé de Sepmanville erkannte in dem von La Font de Saint-Yenne und anderen Kritikern (sowie von ihm selbst) gewählten Incognito allein den Selbstschutz der Autoren, die es sonst nicht wagen würden, so forsch ihre Verurteilungen und Lobreden vorzutragen, da Zensur und juristische Konsequenzen zu befürchten waren.²⁹ Er spricht die Möglichkeit der Publikation seines Briefes unter Nennung seines Namens explizit an. Da seine Äußerungen publik werden könnten, sei es ein Gebot der Höflichkeit, einiges nicht »laut« auszusprechen: »Da ich befürchte, dass mein Brief publik werden könnte, gibt es Dinge, die der Anstand zu verschweigen gebietet, obwohl ich nicht die Ehre habe, mit unserem Autor bekannt zu sein.«³⁰ Die Brieffiktion eröffnete ein Spiel mit den Grenzen zwischen privatem Austausch und öffentlichem Diskurs.

La Font de Saint-Yenne wiederum verteidigte sich in seiner, ebenfalls ohne Nennung seines Namens publizierten *Lettre de l'auteur des réflexions sur la peinture, et de l'examen des ouvrages exposés au Louvre en 1746* (1747) mit dem Argument, dass er als Verfasser der *Réflexions* anonym bleiben wollte, da man ihm sonst Eitelkeit und das Streben nach Anerkennung und Ruhm vorgeworfen hätte, obwohl sein einziger Antrieb doch Liebe und Leidenschaft für die schönen Künste sowie das Interesse am Fortschritt der französischen Kunst gewesen sei.³¹

In den *Lettres* erhob somit zwar immer ein schreibendes Subjekt seine Stimme, das sich aus der Unbestimmtheit und ›Körperlosigkeit‹ eines »aufgeklärten Publikums« (»public éclairé«) löste, allerdings blieb es als Individuum namenlos. Die Briefform spielt mit der Illusion, das subjektive Urteil sei eigentlich nicht für die Öffentlichkeit bestimmt und erhebe somit keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Die (vermeintliche) Nähe zu einem realen oder fiktiven Verfasser wird hergestellt: Mündlichkeit, Spontaneität und Unmittelbarkeit werden simuliert.³² Gleichzeitig jedoch steht das sich äußernde Subjekt als »ein Besonderer« oder »Einzelner« (»un Particulier«)³³ auch exemplarisch für die vielen Stimmen, die wiederum in ihrer Gesamtheit eine »aufgeklärte Öffentlichkeit« bildeten.

»Ich habe mich nie damit gerühmt, unfehlbar zu sein, und ich gebe zugleich zu, dazu bereit sein zu widerrufen, sobald man mich davon überzeugt hat, dass ich Fehler gemacht habe. [...] Während ich auf diese Gnade des Publikums warte, genieße ich in diesem Moment, in dem ich meine Fehler eingestehe, die kostbarste Befriedigung [...]«³⁴

schrieb La Font de Saint-Yenne in seiner Verteidigungsrede in der *Lettre de l'auteur des réflexions sur la peinture*: Das in den *Lettres* kreierte Betrachter- und Kritikersubjekt ist nicht unfehlbar – wie hier betont wird –, sondern offen für einen argumentativen Austausch.

DER SALONBRIEF UND DIE SICHBARKEIT DER »MULTITUDE«

Die *Lettres* von Le Blanc, Lieudé de Sepmanville und La Font de Saint-Yenne öffnen und schließen allesamt mit den für die Briefe der Zeit typischen Floskeln.³⁵ Le Blanc beginnt seinen mit 180 Seiten sehr langen Brief mit den Worten »Mein Herr, da Sie dies wünschen, ist es mir eine Freude, Ihnen zu schreiben, was ich von der Kritik an den Gemälden halte, die im vergangenen Jahr die Aufmerksamkeit des Publikums* im Salon auf sich gezogen hat [...].«³⁶ Er begründet sein Schreiben damit, dass ihn der unbekannte Adressat in einem vorhergehenden Brief dazu aufgefordert habe, Position zu beziehen zu der aufsehenerregenden Kunstkritik, die im Jahr zuvor erschienen war. Der Asterisk im Text (*) verweist explizit auf die *Réflexions* von La Font de Saint-Yenne, die Le Blanc in der Folge stark kritisiert. Er prangert insbesondere den Vollständigkeitsanspruch an, der in den *Réflexions* verfolgt wurde: La Font de Saint-Yenne hatte die Notwendigkeit propagiert, jedes einzelne Exponat kritisch zu würdigen. Le Blanc vertrat hingegen die Meinung, es sei hinderlich für den Leser-Betrachter ohne Fachkenntnis, für den er sich generell stark macht, dass jedes Werk besprochen werde.³⁷ Die tatsächliche Bedeutung und Rangordnung einzelner Werke und Künstler werde dadurch verunklärt.³⁸ Obwohl schon in den einführenden Worten der *Lettre* von Le Blanc deutlich wird und auch die Länge des Textes darauf hinweist, dass es sich um einen theoretischen Text und nicht um einen persönlichen Brief handelt, folgt der Autor durchgehend der Fiktion, er wende sich persönlich an einen ganz bestimmten Empfänger. Der Verfasser spricht den Adressaten immer wieder direkt an: »Wie sie sehen, mein Herr, äußere ich mich Ihnen gegenüber überhaupt nicht über eine Vielzahl anderer Gemälde, die im Salon ausgestellt sind, und dies tue ich, da einige es nicht wert sind [...].«³⁹

Sobald der Autor nach den einleitenden Ausführungen zur öffentlichen Kritik an den *Réflexions* sowie über Art und Form des Textes seines Vorredners dazu übergeht, die Exponate des Salons zu besprechen, erklärt er das weitere Vorgehen: »Ich werde, um Ihnen davon zu berichten, mein Herr, der Ordnung folgen, nach der sie [die Gemälde; A.W.] aufgehängt sind.«⁴⁰ Es folgt eine Besprechung jener elf Historien Gemälde, die im Rahmen des von Charles François Paul Le Normant de Tournehem⁴¹ – möglicherweise als Reaktion auf die Kritik von La Font de Saint-Yenne – ins Leben gerufenen Wettbewerbs eigens für den Salon 1747 gefertigt und in der Galerie d'Apollon ausgestellt wurden, um die Gattung neu zu beleben. Vertreten waren die bedeutendsten Historienmaler der Akademie, darunter Jean Restout, Charles-Joseph Natoire, François Boucher und Carle Van Loo. Le Blanc lieferte mit seinen Beschreibungen eine Art »firsthand testimony«,⁴² das in Form einer persönlichen Reportage den Eindruck von Authentizität erweckte. In der Folge macht der Verfasser kenntlich, dass er nicht nur seine eigene Meinung zum Besten geben, sondern das Spektrum der Urteile des Salonpublikums – »unparteiischer und unbestechlicher Richter« (»juge impartial & incorruptible«)⁴³ – referieren wolle.⁴⁴ Immer wieder wählt er von Kennern, Liebhabern, aber auch Laien – folglich von der heterogenen »Menge« (»multitude«) – zum Ausdruck gebrachte Positionen aus und stellt sie dem Leser vor. So schreibt er beispielsweise über die Beurteilung

der Wettbewerbs-Teilnehmer: »Die wahren Kenner schienen mir fast immer unsicher zu sein, wem sie den Preis verleihen sollten, und die Mehrzahl der Anderen über die Unsicherheit derjenigen sehr verärgert zu sein, die sie als dafür geschafften betrachteten, etwas auszudrücken.«⁴⁵ Über die Historienmalerei von Boucher äußerte er:

»Die hohe Meinung, die ich von Herrn Boucher und von seinem Talent habe, gestattet mir nicht, ihn darüber im Unklaren zu lassen, dass viele Menschen der Meinung sind, dass dieser Rosé-Ton etwas zu sehr in den *anderen Figuren*, und *allgemein im Gesamtton seines Gemäldes* dominiert.«⁴⁶

Der Adressat – und somit jeder zeitgenössische Leser – wurde in die Lage versetzt, sich ein Bild vom Salon zu machen, sollte er ihn nicht mit eigenen Augen gesehen haben. Darüber hinaus wurde aber auch ein Meinungsbild zu jedem besprochenen Exponat gezeichnet. Dieses stand indes meist im Dienste der eigenen Argumentation des Verfassers. Im Falle der Boucher-Kritik spricht Le Blanc zwar den Unmut an, den die vorherrschenden Rosé-Töne bei vielen Betrachtern ausgelöst hätten, allerdings folgen auf diese Bemerkung viele Zeilen, die die große Bewunderung Le Blancs für Boucher offenlegen.⁴⁷

Für Akademiker wie Charles-Antoine Coypel galt es hervorzuheben, dass erst das Vergehen der Zeit die Wahrheit ans Licht bringen und ein verlässliches Urteil sichtbar machen könne.⁴⁸ In Widerspruch dazu steht der Salonbrief, der sich durch Zeitgenossenschaft und Unmittelbarkeit auszeichnet. Die dort geäußerte Kritik war in der Gegenwart verankert, nahm direkten Bezug auf die gerade noch laufende oder kürzlich beendete Akademieausstellung und die dort herrschenden Bedingungen und sprach die Zeitgenossen direkt an. So war schließlich auch die Akademie gezwungen, sich mit dem Gegenstück zum idealen, als homogene körperlose Einheit gedachten »Publikum« (»public«) auseinanderzusetzen – mit der Heterogenität der »Menge« (»multitude«), die den Salon tatsächlich bevölkerte.⁴⁹

DER SALONBRIEF ALS PRODUKT DES »SENTIMENT«

Für die Neudefinition eines »aufgeklärten Publikums« als »Menge«, die in den *Lettres* von La Font de Saint-Yenne und Le Blanc sichtbar wird, war die von dem Kunstgelehrten Jean-Baptiste Dubos in dem stark rezipierten kunsttheoretischen Werk *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) bestimmte Kategorie der sinnlich-emotionalen Wahrnehmungs- und Empfindungsfähigkeit (»sentiment«)⁵⁰ essenziell. Der »sentiment«, den Dubos auch als »sechsten« Sinn bezeichnete, ist auf die Wirkung eines Kunstwerks bezogen, folglich also auf jene ästhetische Qualität, die durch die Sinne erfahrbar wird. Der »sentiment« nach Dubos lässt sich deuten als eine Wahrnehmungs- und Seelentätigkeit, die alle Menschen unabhängig von ihrem Bildungsgrad miteinander verbindet.⁵¹ Bereits in den *Réflexions* von La Font de Saint-Yenne war der vom englischen Empirismus geprägte »sentiment«-Begriff mit Bedeutung aufgeladen und wurde als Grundlage des *goût* betrachtet. Der Geschmack (»goût«) zeichnete für den Verfasser indes zuallererst den Kenner (»connoisseur«) aus.⁵²

Le Blanc war in seiner Auslegung der Wahrnehmungs- und Empfindungsfähigkeit (»sentiment«) und den Konsequenzen, die er daraus für das Salonpublikum und das Laienurteil zog, radikaler: »So ergreift in allen Gattungen das, was schön und somit wahr ist, gleichermaßen den Unwissenden wie den Gelehrten. [...] Schaut und (be)urteilt: Dies ist die einzige Anweisung, die man jenen erteilen sollte, die Augen haben.«⁵³ Der empirische Akt der sinnlichen Wahrnehmung und des emotionalen Affiziertseins konnte in freier Auslegung der Kunsttheorie von Dubos als Erkenntnisvermögen des Laien aufgefasst und in diesem Sinne auch aufgewertet werden. Die bisher vorherrschende Kultur der Kennerschaft, die einem elitären Kreis von Kunstschaffenden und Gelehrten vorbehalten war, wurde auf diese Weise Schritt für Schritt aufgelöst. Fachkenntnis, Bildung und praktische Erfahrungen galten nicht mehr unhinterfragt als entscheidende Voraussetzungen, die zu einem Kunsturteil befähigten.

Die vorgestellten Salonbriefe enthalten ein Plädoyer für ein Publikum, das in einem anderen Sinne als ›aufgeklärt‹ angesehen wurde als von Seiten der Akademie – beispielsweise im Vorwort zu den *livrets* – propagiert. Fachkenntnis und Bildung, die die Akademie verlangten, standen einem allgemeinmenschlichen Empfindungsvermögen gegenüber. Der »sentiment« verband alle Menschen unabhängig von Geschlecht, sozialem Hintergrund und Bildungsgrad und somit alle Rezipienten. Der Öffentlichkeits-Begriff, wie ihn Le Blanc definierte, konnte letztlich auf jeden potenziellen Ausstellungsbesucher – männlich oder weiblich, höfisch oder bürgerlich, Kenner oder Laie – angewandt werden:

»Als souveräner Richter kann es [das aufgeklärte Publikum; A.W.] von seinen Rechten Gebrauch machen; es gesteht seinen Zuspruch nur jenen zu, die ihn verdient haben; da das aufgeklärte Publikum in seiner Strenge ebenso gerecht ist wie in seiner Gnade [...] verachtet es bei jenen, die von keinerlei Talent künden, das kühle Befolgen von Regeln. Kurz gesagt, es lobt nichts, wo es nichts zu loben gibt.«⁵⁴

Die *Lettres* eines Jean-Bernard Le Blanc oder Cyprien-Antoine Lieudé de Sepmanville können als Zeugnisse und Symptom des in erster Linie auf der allgemeinmenschlichen Fähigkeit zu Wahrnehmung und Rührung basierenden Kunsturteils aufgefasst werden. Wenngleich sich La Font de Saint-Yenne – und wohl auch Le Blanc – eher dem Kreis der Kenner (»connoisseurs«) zuordneten und auf eine vernunftgeleitete begründbare Argumentation Wert legten, schufen sie dennoch die Grundlagen für die Aufwertung des Laienurteils in der Zukunft.

FAZIT

Die Verfasser der *Lettres* nahmen die Idee von einem »aufgeklärten Publikum« (»public éclairé«) auf, interpretierten diese jedoch eher als real existierende Menge (»multitude«) von Zeitgenossen. Die *Lettres* sind Teil einer Broschürenkritik, die sich unabhängig von der königlichen Akademie etablierte und im Laufe der Jahre polemischer und politischer wurde. Sie bildeten an erster Stelle eine tatsächliche und ernsthaft geführte Debatte ab, die zwischen La Font de Saint-Yenne, Le Blanc und weiteren Kritikern öffentlich ausgetragen wurde. Gleichzeitig wird der Versuch

deutlich, verschiedene Meinungen wiederzugeben, die vor Ort – im Salon – direkt vor den Exponaten zum Ausdruck kamen. Jede *Lettre* verleiht somit einem Betrachter- und Kritikersubjekt eine Stimme und ist doch zugleich nur in Abhängigkeit von einem breiten Salonpublikum zu sehen.

Der Salonbrief des 18. Jahrhunderts geht aus der Mitte einer aufgeklärten Öffentlichkeit von Zeitgenossen hervor, macht diese sichtbar, und legt Zeugnis davon ab. Das Publikum der Kunstausstellungen stellte nicht nur ein »Tribunal«⁵⁵ dar, vor dem die Künstler und ihre Werke bestehen mussten. Auch die Kritiker setzten sich mit ihren Äußerungen über die ausgestellten Werke der öffentlichen Kritik – gar der staatlichen Zensur – aus und sahen sich als Teil einer Debatte, die die Weiterentwicklung der französischen Kunst zum Ziel hatte.

Die Salonbriefe weisen in ihrer Zweideutigkeit als subjektive Meinungsäußerung und zugleich öffentliche Kritik an der zeitgenössischen französischen Kunst in den Jahrzehnten vor der Revolution auch eine politische Dimension auf, standen doch nichts Geringeres als die bedeutendsten Kunstwerke und Künstler des Königreichs – »Ruhm unserer Nation« (»gloire de nôtre nation«)⁵⁶ – sowie damit auch der wichtigste Kunstmäzen, der König, auf dem Prüfstand. Die gewählte Anonymität der Verfasser steht damit in einem Zusammenhang.

Der Salonbrief der frühen Kunstkritik des 18. Jahrhunderts richtet sich mit einem impliziten Appell an seine Leser, an einem öffentlichen Diskurs über die Kunst der Malerei, Skulptur und Grafik teilzunehmen: »Eighteenth-century letter writers [...] are convinced of a fundamental equivalence among individuals and that sharing their thoughts and feelings is always beneficial. [...] the letter emphasizes the value, indeed, the necessity of communication [...].«⁵⁷ Schließlich verfügte, wie Le Blanc argumentierte, jeder Leser und somit potenzielle Salonbesucher über die wichtigste Voraussetzung für die Meinungsbildung, eine Wahrnehmungs- und Empfindungsfähigkeit (»sentiment«). Mit Margrit Vogt ist davon auszugehen, dass die frühe Kunstkritik in Briefform einen Beitrag leistete zur Entwicklung einer breiten kritischen (Kunst-)Öffentlichkeit, die sich im späten 18. Jahrhundert in viel stärkerem Maße politisierte und andere Formen – den fiktiven Dialog und am Drama angelehnte Inszenierungen – bevorzugte.⁵⁸

- 1 Abbé Jean-Bernard Le Blanc, *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, &c. de l'année 1747, et en général sur l'utilité de ces sortes d'expositions. A Monsieur R.D.R.*, Paris, 1747, S. 180.
- 2 Anja Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung. Der Rezipient in Texten und Bildern zur Pariser Salonausstellung des 18. Jahrhunderts*, Berlin: De Gruyter, 2016, S. 11, S. 59f.
- 3 »Comme les suffrages du Public éclairé donnent à chaque genre de travail son véritable prix, c'est de ses suffrages réunis que se forme réputation.« *Explication des Peintures, Sculptures, et autres Ouvrages de Messieurs de l'Académie Royale*, Paris: Imprimerie de Jacques Collombat, 1741, S. 11.
- 4 Jan-Dirk Müller, Ulrich Pfisterer u. a. (Hg.), *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Berlin: De Gruyter, 2011, S. 3. Eva Kernbauer führt aus, dass es sich dabei um einen Topos des 18. Jahrhunderts handelt. Eva Kernbauer, »Jugements de valeur. La formation du public comme autorité d'évaluation esthétique«, in: Jesper Rasmussen (Hg.), *La valeur de l'art. Exposition, marché, critique et public au XVIII^e siècle*, Paris: Champion, 2009, S. 99–128, hier S. 115.

- 5 Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* [1915], mit einem Vorwort von Peter M. Bode, »Die Stellung der Kunstkritik heute – ihre Chancen und ihre Krise«, München: Bruckmann, 1968, S. 124f.; Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-century Paris*, New Haven: Yale University Press, 1985, S. 6f.; Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism. From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford: Clarendon Press, 1993, S. 146f. und S. 164; Dorit Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst. Die Kunstreflexion des La Font de Saint-Yenne im Kontext der Entstehung der Kunstkritik im 18. Jahrhundert*, Weimar: VDG, 2009, S. 100; Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung*, op. cit., S. 10. Siehe auch die Standardwerke: Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* [1962], Neuwied: Luchterhand, 1969; Robert W. Berger, *Public Access to Art in Paris. A Documentary History from the Middle Ages to 1800*, University Park: Pennsylvania State University Press, 1999.
- 6 Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, op. cit., S. 129 und S. 217.
- 7 Zu diesem Thema siehe insbesondere Florence Ferran, »La critique d'art par voie épistolaire et dialogique. Dynamiques d'affrontement et de coopération«, in: *Peinture, littérature et critique d'art au XVIII^e siècle*, Cahiers d'Histoire Culturelle, Nr. 17, Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, 2005, S. 95–110 und Pascale Auraix-Jonchière, *Écrire la peinture entre XVIII^e et XIX^e siècles. Actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques*, Université Blaise Pascal, 24.–26. Oktober 2001, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.
- 8 Ibid., S. 211, S. 217, S. 224. Am bekanntesten sind heute die Salonkritiken von Denis Diderot, die als Briefe an Friedrich Melchior Grimm adressiert waren und in dessen Zeitschrift für Literaturkritik, in der in geringer Zahl handschriftlich vervielfältigten *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, veröffentlicht wurden. Die Korrespondenz erschien seit 1753 zweimal im Monat in durchschnittlich siebzehn Exemplaren. Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst*, op. cit., S. 275. Siehe auch: Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, op. cit., S. 149f.
- 9 Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, op. cit., S. 129.
- 10 Ibid., S. 124f. Schon Cicero betrachtete den Brief als Substitut und Erweiterung der Kunst der Rede, folglich als Fortsetzung des Mündlichen in schriftlicher Form. John W. Howland, *The Letter Form and the French Enlightenment. The Epistolary Paradox*, New York: Lang, 1991, S. 15 u. S. 18; Robert Vellusig, *Schriftliche Gespräche. Briefkultur im 18. Jahrhundert*, Wien: Böhlau, 2000, S. 29.
- 11 Vellusig, *Schriftliche Gespräche*, op. cit., S. 26.
- 12 Johann Joachim Eschenburg, *Entwurf zu einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, 2. Auflage, Berlin 1789, S. 302.
- 13 Beispielsweise *Dialogues sur la Peinture*, zweite erweiterte Auflage, Paris, 1773, oder: *Ah! Ah! ou Relation véritable, intéressante, curieuse et remarquable de la conversation de Marie Jeanne la Bouquetière et de Jérôme le Passeux, au Sallon du Louvre, en examinant les tableaux qui y sont exposés, recueillies et mise au jour par Mr A B C D E F, etc., opticien des Quinze vingts. Nulle part et se trouve partout 1787*. Vgl. dazu Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung*, op. cit., S. 76f. Auch im deutschsprachigen Raum verflüchtigte sich die Brieffiktion Ende der 1780er Jahre. Hierzu Margrit Vogt, *Von Kunstworten und -werten. Die Entstehung der deutschen Kunstkritik in Periodika der Aufklärung*, Berlin: De Gruyter, 2010, S. 244. Vgl. auch Bernadette Fort, »Voice of the Public: The Carnivalization of Salon Art in Prerevolutionary Pamphlets«, in: *Eighteenth-Century Studies* 22, 1989, H. 3, S. 368–394, hier S. 376.
- 14 Howland, *The Letter Form*, op. cit., S. 23.
- 15 Ibid., S. 24.
- 16 Vgl. Andrew McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, 1994, S. 34f.; Oliver Kase, *Mit Worten sehen lernen. Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert*, Petersberg: Imhof, 2010, S. 162; Eva Kernbauer, *Der Platz des Publikums: Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Wien: Böhlau, 2011, S. 46. Von Dolce (1508–1568) stammt der *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino*, 1. Auflage, 1557.
- 17 Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst*, op. cit., S. 101f.

- 18 Kritik übte er außerdem an einem vermeintlichen Missbrauch der Porträtmalerei. Den Niedergang der Historienmalerei sah er im Œuvre von François Boucher und Charles-Joseph Natoire verwirklicht. Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst*, op. cit., S. 255, S. 261.
- 19 »Un Tableau exposé est un Livre mis au jour de l'impression. C'est une pièce représentée sur le théâtre: chacun a le droit d'en porter son jugement.« Etienne La Font de Saint-Yenne, *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*, Den Haag, 1747, S. 2.
- 20 Vgl. Kernbauer, *Der Platz des Publikums*, op. cit., S. 142f.; wörtliches Zitat ibid., S. 132. Siehe auch Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung*, op. cit., S. 11.
- 21 Vgl. Kernbauer, »Jugements de valeur«, in: Jesper Rasmussen (Hg.), *La valeur de l'art*, op. cit., S. 105. Siehe auch Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung*, op. cit., S. 53.
- 22 Dorit Kluge führt Rezensionen im *Journal de Trévoux* an sowie den »Dialogue sur l'exposition des tableaux dans le Salon du Louvre en 1747« von Charles-Antoine Coypel. Vgl. Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst*, op. cit., S. 253f. Siehe dort besonders S. 254f.
- 23 »Je soumets le tout à vos lumieres & vous laisse le maître de faire de cette Lettre tel usage que bon vous semblera; mais au cas que vous supposiez que le Public puisse en retirer quelque utilité, je vous prie de taire le nom de l'Auteur [...].« Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., S. 2.
- 24 »Je ne saurois trop vous marquer ma reconnoissance, Monsieur, de l'attention que vous aviez eue, de m'apprendre que mon Ouvrage avoit indisposé quelques uns de ceux dont j'ai parlé, & donné lieu à des critiques que vous avez la bonté de me communiquer.« La Font de Saint-Yenne, *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture*, op. cit., S. 1. Siehe auch Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., S. 1.
- 25 Vellusig, *Schriftliche Gespräche*, op. cit., S. 36.
- 26 Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, London, 1749. Vgl. Howland, *The Letter Form*, op. cit., S. 62f.
- 27 Vgl. Howland, *The Letter Form*, op. cit., S. 42 und S. 65f.
- 28 »On ne peut trop respecter le Public, & le plus grand respect qu'on puisse lui marquer en publiant un Ouvrage est de ne se pas nommer.« sowie »[...] Juge impartial & incorruptible, c'est le Public. Ce que je vais vous en dire n'est que le sentiment d'un Particulier que je soumets au même tribunal.« Ibid., S. 30f.
- 29 »[...] que je commence à penser comme vous, qu'il n'a cherché à cacher son nom que pour publier plus hardiment les deux Lettres (2) qu'il rapporte fidèlement & pour avoir occasion de faire son éloge.« Cyprien-Antoine Lieudé de Sepmanville, *Réflexions nouvelles d'un amateur des beaux-arts, adressées à M.e de ***, pour servir de supplément à la lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture &c. de l'année 1747*, s. l., s. n., 1747, S. 8 (Hervorhebung im Original).
- 30 »Comme je crains que ma Lettre ne devienne publique, quoique je n'aye pas l'honneur d'être connu de notre Auteur, il est des choses que la bienséance oblige de taire.« Ibid., S. 25. Lieudé de Sepmanville veröffentlichte seine *Reflexions nouvelles* jedoch – entgegen seiner Äußerungen im Text – nicht unter seinem Namen. Er verstand seinen Text als »suplement« [sic] zur Lettre Le Blancs, dessen Verschweigen von zahlreichen Werken er als Defizit betrachtete. Ibid., S. 19.
- 31 »En me nommant, n'auroi-je pas affiché l'envie de tirer de la vanité & de la reputation de ma Critique [...]. La passion née avec moi pour les beaux Arts; l'étude singulière & approfondie de ce qui constitue leurs varies beautés, que j'ai faite dans toute l'étendue du Royaume, & pendant mon séjour en Flandre, & en Hollande [...].« La Font de Saint-Yenne, *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture*, op. cit., S. 16. Vgl. auch Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst*, op. cit., S. 247.
- 32 Howland, *The Letter Form*, op. cit., S. 37, S. 40f.; Vogt, *Von Kunstworten und -werten*, op. cit., S. 241.
- 33 Vgl. Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., S. 30.

- 34 »Je ne m'étois point flatté d'être infaillible, & j'avoue en même tems être prêt à me rétracter dès que l'on m'aura convaincu d'erreur. [...] En attendant cette grace du Public je goûte dès-à-présent dans cet aveu de mes fautes, la satisfaction la plus chère [...].« La Font de Saint-Yenne, *Lettre de l'auteur des réflexions*, op. cit., S. 27f.
- 35 Als Schlussformel wurde meist eine Wendung wie diese verwendet: »J'ai l'honneur d'être, Monsieur, Votre très-humble, &c. Paris ce 30 août 1747.« Vgl. Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., S. 180.
- 36 »Monsieur, puisque vous le souhaitez, je me fais un plaisir de vous écrire ce que je pense de la Critique des Tableaux qui attirerent l'an passé la curiosité du public au Sallon [...].« Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., S. 1.
- 37 Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., S. 104.
- 38 »[...] le Lecteur qui n'est pas connoisseur ne peut pas, d'après ses jugemens deviner quels sont les Peintres éminens en chaque genre; comme il est impossible qu'ils le soient tous, il doit croire que nous n'en avons aucun, ce qui est absolument faux.« Ibid., S. 14. Vgl. zu La Font de Saint-Yennes Position Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst*, op. cit., S. 199.
- 39 »Vous voyez, Monsieur, que je ne vous parle pas d'une quantité d'autres Tableaux qui sont exposés au Sallon; & cela, parce que plusieurs n'en valent pas la peine [...].« Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., S. 104.
- 40 »Je suivrai, Monsieur, pour vous en parler, l'ordre selon lequel ils [les tableaux; A.W.] sont placés.« Ibid., S. 33.
- 41 Le Normant de Tournehem war Directeur Général des Bâtiments du Roi.
- 42 Howland, *The Letter Form*, op. cit., S. 83.
- 43 Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., S. 30.
- 44 Beispielsweise »viele Personen hätten sich gewünscht, dass« (»beaucoup de gens auroient désiré que [...]«), ibid., S. 42, oder: »ich überlasse es den Kennern zu entscheiden, ob es nicht erlaubt ist [...]« (»je laisse aux connoisseurs à décider s'il n'est pas permis [...]«), ibid., S. 49, »diejenigen die es nicht geglückt gefunden haben« (»ceux qui ne l'ont pas trouvé heureux«), ibid., S. 50.
- 45 »Les véritables Connoisseurs m'ont paru presque toujours incertains à qui donner le prix, & la plupart des autres très-fachés de l'incertitude de ceux qu'ils regardent comme faits pour prononcer.« Ibid., S. 75.
- 46 »La haute estime que j'ai pour Monsieur Boucher & pour son talent, ne me permet pas de lui laisser ignorer que beaucoup de gens ont trouvé que cette couleur de rose domine un peu trop dans [sic] les autres figures, & en général dans le ton de tout son Tableau.« Ibid., S. 54 (Hervorhebung im Original).
- 47 Ibid., S. 55f.
- 48 Vgl. Kernbauer, *Der Platz des Publikums*, op. cit., S. 96, S. 140f.
- 49 Eva Kernbauer erläutert ausführlich den Kontrast zwischen idealtypischer »public« und tatsächlicher, eher negativ konnotierter »multitude« im Salon. Kernbauer, *Der Platz des Publikums*, op. cit., S. 124f. Siehe dazu auch Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung*, op. cit., S. 52f.
- 50 Der Rechts- und Kunstgelehrte Jean-Baptiste Dubos setzte sich bereits im Jahr 1719 theoretisch mit dem »sentiment«-Begriff auseinander. Sein Hauptwerk *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* wurde im 18. Jahrhundert stark rezipiert und fand große Verbreitung. Dazu ausführlicher Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung*, op. cit., S. 68f.
- 51 Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Nouvelle édition revue, corrigée et considérablement augmentée*, op. cit. Bd. 2, S. 325f., S. 352.
- 52 Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst*, op. cit., S. 197.
- 53 »C'est ainsi que dans tous les genres, ce qui est beau, c'est-à-dire ce qui est vrai, saisit également l'ignorant & le sçavant. [...] Voyez & jugez, c'est le seul précepte qu'il y ait à donner à ceux qui ont des yeux.« Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., S. 134.

- 54 »Juge souverain, il [Public éclairé; A.W.] use de ses droits; il n'accorde ses suffrages qu'à ceux qui les méritent; dans sa sévérité comme dans son indulgence également juste, [...] il ne conte pour rien une froide observation des Règles dans celui qui n'annonce aucun talent. En un mot, il ne loue rien où il ne trouve rien de louable.« Ibid., S. 12.
- 55 Ibid., S. 23f.
- 56 La Font de Saint-Yenne, *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture*, op. cit., S. 44.
- 57 Howland, *The Letter Form*, op. cit., S. 174.
- 58 Vgl. Vogt, *Von Kunstworten und -werten*, op. cit., S. 237f. Siehe außerdem Fort, »Voice of the Public«, op. cit.

« Voilà, Monsieur, tout ce que j'avois à vous dire sur cette matiere [...] »¹ — La fiction épistolaire dans la critique française de Salon autour de 1750

Après avoir trouvé une place permanente dans le Salon Carré et la Galerie du Louvre en 1737, les expositions annuelles de l'Académie Royale des Beaux-Arts devenues régulières, s'établirent comme la plus importante exposition d'art de l'Ancien Régime. Elles devinrent rapidement des événements culturels très courus, attirant de nombreux visiteurs de toute provenance sociale.² Dans le petit catalogue publié par l'Académie à l'occasion des expositions annuelles, ce que l'on appelait le livret, on put lire pour la première fois en 1741 : « Comme les suffrages du Public éclairé donnent à chaque genre de travail son véritable prix, c'est de ses suffrages réunis que se forme réputation. »³ Du point de vue des Académiciens, il reviendrait à un « public éclairé » de rendre un juste jugement, d'assurer par son suffrage la gloire à une œuvre et à son auteur et d'alimenter de manière positive la compétition artistique, comprise au sens d'*aemulatio*.⁴ Le sens et la finalité de l'exposition annuelle se voyaient ainsi clairement définis.

Albert Dresdner, Thomas E. Crow et Richard Wrigley s'accordent à dire que c'est la pratique de donner dans le cadre du Salon Carré un accès plus large et une visibilité plus universelle à l'art contemporain le plus éminent qui la première créa l'espace pour une critique d'art indépendante, en cours de formation depuis le milieu du XVIII^e siècle, et rendit possible un discours public sur l'art officiel français, sur ses réussites et ses faiblesses.⁵ Il est communément admis que Denis Diderot et Étienne La Font de Saint-Yenne sont les « inventeurs », ou plus exactement les rénovateurs de ce nouveau genre littéraire⁶ qui prit forme dans les années 1740, peu après le transfert des expositions de l'Académie au Louvre.⁷ La critique de salon fut souvent diffusée sous la forme de lettres de nature apparemment privées, adressées par un expéditeur en règle générale anonyme à un destinataire soit fictif, soit lui aussi anonyme.⁸

Aussi nous nous intéresserons à la question de savoir pourquoi c'est la forme épistolaire qui s'est imposée au milieu du XVIII^e siècle, soit dans la phase précoce de l'émergence d'une littérature de critique d'art au sens « moderne »,⁹ comme la forme d'une critique de salon française, publiée pour une grande part de manière indépendante de l'Académie et échappant à son influence. Albert Dresdner a démontré que la critique d'art de cette époque représentait dans « son ensemble [...] une unique longue discussion » et pourquoi aussi bien la lettre que le dialogue fictif se sont avérés particulièrement appropriés pour exposer des opinions différentes, voire contradictoires.¹⁰ Robert Vellusig écrit : « La lettre serait une forme s'inspirant librement de

la bonne conversation ; cette définition, que le XVIII^e siècle attribuera à la lettre, est aussi ancienne que la réflexion sur la forme épistolaire elle-même ».¹¹ De manière frappante, la lettre en tant que « conversation écrite entre des personnes physiquement absentes »¹² fut remplacée autour de 1770 par des critiques pour lesquelles les auteurs choisirent la forme dramatique d'un dialogue fictif empruntée au théâtre, les visites de salons étant mise en scène comme des débats ayant lieu directement devant l'œuvre ou les œuvres considérées ; ils font preuve à cette occasion d'un style bien plus satirique et d'un ton bien plus polémique.¹³

John W. Howland considère que le XVI^e siècle tardif et surtout le XVII^e siècle jouent un rôle particulièrement important pour la forme épistolaire littéraire, ce qu'il justifie par un public plus large et plus éduqué, un épanouissement de la culture de salon et de la culture de la conversation.¹⁴ Une tendance à une « nouvelle esthétique de la lettre », qui donne au lecteur un accès plus direct « au caractère individuel de l'auteur et à sa façon particulière de percevoir le monde », comme le constate Howland après 1650.¹⁵ L'instance narrative à la première personne est bien présente, le sujet écrivant devient visible et perceptible.

Des théoriciens d'art français comme André Félibien et Roger de Piles rédigèrent dès le XVII^e siècle les *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (à partir de 1666) et les *Conversations sur la connaissance de la peinture* (1677) ; ces discussions fictives autour de l'art virent le jour dans le sillage de théoriciens italiens de renom comme Lodovico Dolce.¹⁶ La forme dialoguée – et la lettre fait également partie d'un dialogue réel ou fictif – ne représente donc pas par conséquent une innovation du XVIII^e siècle. Il importe cependant de se demander pourquoi les premiers critiques d'art de cette époque choisirent de manière prépondérante la fiction épistolaire, et non pas par exemple celle du traité théorique, sur lequel La Font de Saint-Yenne avait dans un premier temps porté son choix pour s'exprimer de manière publique.

LE DÉBAT PUBLIC AUTOUR DES RÉFLEXIONS SUR QUELQUES CAUSES DE L'ÉTAT PRÉSENT DE LA PEINTURE EN FRANCE (1747) DANS LES LETTRES DE SALON

Quelques-unes des critiques d'art les plus précoces et les plus décisives du XVIII^e siècle furent écrites entre 1746 et 1747. Les *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746* furent rédigées par Étienne La Font de Saint-Yenne – sous une forme non épistolaire – avant d'être publiées de manière anonyme et imprimées hors de France à La Haye. L'auteur était issu de la bourgeoisie et fut employé à la Cour royale à Versailles dans les années 1730 ; il évoluait dans les cercles artistiques et appartenait à un illustre cénacle de critiques d'art influents du XVIII^e siècle, auquel appartenaient entre autres Louis Petit de Bachaumont et Pierre-Jean Mariette.¹⁷

Dans les *Réflexions*, La Font de Saint-Yenne exerce sa critique au sujet des artistes et des œuvres exposées au Salon de l'année 1746, affirmant par la même occasion de manière très assurée son ambition de dresser un état des lieux de l'art français de l'époque et avant tout d'évaluer ses faiblesses – comme par exemple le supposé

déclin de la peinture d'histoire, ouvrant au-delà une discussion sur la légitimité et la forme d'une critique publique de l'art officiel français contemporain.¹⁸ Les formules de la deuxième page de son texte : « Un Tableau exposé est un Livre mis au jour de l'impression. C'est une pièce représentée sur le théâtre : chacun a le droit d'en porter son jugement »,¹⁹ abondamment citées par la suite, eurent à elles seules une force d'impact considérable et imprimèrent leur marque aux discussions des années suivantes portant sur le caractère public de l'art et sur sa critique, comme sur le rôle du public de l'art.

L'auteur reprit à son compte la tournure tirée du livret selon laquelle seul « le suffrage du public éclairé » pouvait encourager l'évolution de l'art français. Le « public éclairé » tant vanté par l'Académie correspondait plutôt à une représentation idéale qu'à une entité réelle. Eva Kernbauer parle d'un « public » désincarné, au sens où la notion était entendue comme « une sorte de champ d'action public de l'Académie ». ²⁰ Le jugement du « public », tel que le définissait l'Académie, garantissait la gloire (éventuellement posthume) de l'œuvre et de l'artiste et n'acquerrait la valeur de vérité objective qu'avec le temps.²¹

L'écho des *Réflexions* fut immense. En 1747 parurent plusieurs recensions critiques dans des revues comme le *Journal de Trévoux*, ainsi que des brochures sous forme de *Lettres*, également publiées de manière anonyme, parmi lesquelles la *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, & c. de l'année 1747, et en général sur l'utilité de ces sortes d'expositions. A Monsieur R.D.R. (1747)* de Jean-Bernard (Abbé) Le Blanc, ainsi que les *Réflexions nouvelles d'un amateur des beaux-arts, adressées à M.^e de ****, pour servir de supplément à la *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture & c. de l'année 1747* de Cyprien-Antoine Lieudé de Sepmanville, se référant toutes deux explicitement au(x) texte(s) antérieur(s).²² L'auteur des *Réflexions* se sentit incité par ce débat mené de façon vive et polémique, à ajouter au discours public sa propre réponse ; dans sa *Lettre de l'auteur des réflexions sur la peinture, et de l'examen des ouvrages exposés au Louvre en 1746*, La Font de Saint-Yenne s'attache en août ou en septembre 1747 à construire sa propre défense.

Les réactions publiques aux *Réflexions* dont il est question ici, suivent toutes le modèle fictif d'une lettre de la main d'un auteur anonyme, adressée à un (ou une) destinataire anonyme, publiée *a posteriori*, tandis que l'identité (supposée) de l'éditeur est passée sous silence. Le Blanc, historiographe des Bâtiments du Roi, qui a débattu de manière intensive et très critique des *Réflexions* de La Font de Saint-Yenne, interpelle de manière explicite l'anonyme « Monsieur » auquel s'adresse sa lettre sur cette possible paternité éditoriale, ce qui consolide l'illusion d'une prise de position personnelle et subjective, adressée tout particulièrement à un lecteur précis :

« Je soumets le tout à vos lumières & vous laisse le maître de faire de cette Lettre tel usage que bon vous semblera ; mais au cas que vous supposiez que le Public puisse en retirer quelque utilité, je vous prie de taire le nom de l'Auteur [...]. »²³

Le « vous » de politesse au singulier peut également être lu comme un « vous » au pluriel. Dans ce cas, il désigne plus largement le lectorat inconnu, qui est ainsi interpellé et invité à se faire sa propre opinion.

On peut expliquer le choix que les auteurs font de l'emploi de la correspondance privée et de rapporter leur propre visite d'exposition par le fait qu'il s'agit de véritables réponses à et de prises de position sur les critiques respectives de La Font de Saint-Yenne et de Le Blanc, précédemment publiées. Les auteurs ne s'adressent toutefois pas directement aux orateurs (anonymes) qui les ont précédés, mais à une troisième personne ou entité. La communication ne s'établit pas directement avec l'orateur, mais *au sujet* de celui-ci et de son texte. Tant les *Lettres* de Le Blanc et de Lieudé de Sepmanville que la défense de La Font de Saint-Yenne sous forme de lettre ont été conçues, comme l'affirment leurs auteurs, comme réponse, voire comme interpellation de la personne à laquelle elles sont respectivement adressées :

« Je ne saurois trop vous marquer ma reconnaissance, Monsieur, de l'attention que vous aviez eue, de m'apprendre que mon Ouvrage avoit indisposé quelques uns de ceux dont j'ai parlé, & donné lieu à des critiques que vous avez la bonté de me communiquer. »²⁴

Les lettres trouvent leur justification dans le fait qu'elles sont des « ré-actions ». Elles se présentent en tant qu'éléments d'un échange impliquant les contemporains.

Les critiques d'art ne se servirent ce faisant pas d'une nouvelle forme littéraire, mais eurent recours à une forme textuelle établie et puisèrent dans cette longue tradition de la culture de cour et finalement aussi de la bourgeoisie : « Jusqu'au début du XVIII^e siècle, l'épistolographie est l'expression authentique d'une caste d'érudits et de fonctionnaires ayant ses lettres en matière de rhétorique. »²⁵ La forme de la « lettre philosophique », par exemple la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* que Denis Diderot adresse à une « Madame » inconnue²⁶, largement diffusée au XVIII^e siècle, servit de modèle à la critique d'art sous forme épistolaire. Il s'agit dans les deux cas de la mise en scène d'un échange ouvert et d'une quête d'une vérité subjective ou objective dans et par un dialogue. La lettre n'a pas pour ambition ce faisant de livrer un argument définitif, dans la mesure où elle implique une réponse.²⁷

EXPÉDITEUR ET DESTINAIRE INCONNUS : LE DÉBAT AUTOUR DE L' ANONYMAT

Le fait que les auteurs des critiques d'art précoces restent anonymes était un aspect qui suscita de vifs débats dès la publication des *Réflexions*. L'expression subjective de l'opinion personnelle d'un individu n'appartenant pas lui-même au cercle des créateurs d'art ou ne pouvant être identifié lui-même comme « connoisseur » contrastait avec l'image d'un « public éclairé » uniforme, en tout point conforme à l'idéal que les Académiciens s'en faisaient. Le Blanc justifia son désir d'anonymat par le respect dû à ce même « public éclairé », qui devait non seulement critiquer les œuvres exposées, mais aussi sa propre critique (ou, en toute logique, toute autre critique énoncée de manière publique) : « On ne peut trop respecter le Public, & le plus grand respect qu'on puisse lui marquer en publiant un Ouvrage est de ne se pas nommer »,²⁸ ainsi que quelques lignes plus loin : « [...] Juge impartial & incorruptible, c'est le Public. Ce que je vais vous en dire n'est que le sentiment d'un Particulier que je soumetts au même tribunal. »

Cyprien-Antoine Lieudé de Sepmanville voyait dans l'anonymat choisi par La Font de Saint-Yenne et par d'autres critiques (tout comme lui-même) la seule protection

des auteurs, qui n'oseraient pas sinon exposer de manière aussi hardie leurs condamnations les plus sévères et leurs louanges, dans la mesure où ils avaient à redouter les effets de la censure et les éventuelles conséquences juridiques de leur propos.²⁹ Il évoque de manière explicite la possibilité de publier sa lettre sous sa véritable identité. Dans la mesure où ses prises de position pourraient devenir publiques, les lois de la politesse exigeraient de ne pas prononcer certaines choses « à voix haute », même s'il ne connaît pas Le Blanc, dont il critique la *Lettre* : « Comme je crains que ma Lettre ne devienne publique, quoique je n'aye pas l'honneur d'être connu de notre Auteur, il est des choses que la bienséance oblige de taire. »³⁰ La fiction épistolaire ouvre un jeu sur les frontières entre échange privé et discours public.

La Font de Saint-Yenne se défend à son tour dans sa *Lettre de l'auteur des réflexions sur la peinture, et de l'examen des ouvrages exposés au Louvre en 1746* (1747), également publiée par un auteur dont le nom est passé sous silence, arguant du fait qu'il voulait lui aussi rester anonyme. On lui aurait sinon reproché sa vanité et sa quête de reconnaissance et de gloire, bien que son unique motif ait pourtant été l'amour passionné des Beaux-Arts, tout comme l'intérêt pour le progrès de l'art français.³¹

Dans les *Lettres* se fait ainsi toujours entendre la voix d'un sujet écrivant qui se détache de l'imprécision et de la « désincarnation » d'un « public éclairé », mais qui reste toutefois anonyme en tant qu'individu. La forme épistolaire joue avec l'illusion selon laquelle le jugement subjectif ne serait en fait pas destiné à devenir public et ne prétendrait de ce fait pas à l'universalité. La proximité (supposée) avec un auteur réel ou fictif est fabriquée : l'oralité des tournures, la spontanéité et l'immédiateté sont factices³² ; mais dans le même temps, le sujet qui s'exprime en tant « [qu'] un Particulier »³³ ou « Individu » représente de manière exemplaire les nombreuses voix qui forment à leur tour un « public éclairé ».

« Je ne m'étois point flatté d'être infaillible, & j'avoue en même tems être prêt à me rétracter dès que l'on m'aura convaincu d'erreur. [...] En attendant cette grâce du Public je goûte dès-à-présent dans cet aveu de mes fautes, la satisfaction la plus chère [...] »³⁴

écrivait La Font de Saint-Yenne dans son discours de défense dans la *Lettre de l'auteur des réflexions sur la peinture* : le sujet spectateur et critique créé dans les *Lettres* n'est pas infaillible, comme cela est souligné ici, mais ouvert à un échange argumenté.

LA LETTRE DE SALON ET LA VISIBILITÉ DE LA « MULTITUDE »

Les *Lettres* de Le Blanc, Lieudé de Sepmanville et de La Font de Saint-Yenne s'ouvrent et se concluent toutes par les fioritures d'usage typiques des lettres de l'époque.³⁵ Le Blanc débute sa très longue lettre de 180 pages par les mots : « Monsieur, puisque vous le souhaitez, je me fais un plaisir de vous écrire ce que je pense de la Critique des Tableaux qui attirèrent l'an passé la curiosité du public au Salon [...] ».³⁶ Il justifie sa lettre par le fait qu'un expéditeur inconnu l'ait invité dans une lettre précédente à prendre position au sujet de la critique d'art ayant défrayé la chronique l'année passée. Le renvoi dans le texte (*) fait explicitement référence aux *Réflexions* de La Font de Saint-Yenne que Le Blanc critique fortement par la suite. Il condamne notamment la prétention à l'exhaustivité qu'il poursuit dans les *Réflexions* : La Font de Saint-Yenne

avait propagé l'idée qu'il était nécessaire d'évaluer sur le plan critique chacune des œuvres exposées. Le Blanc au contraire défendait le point de vue selon lequel le fait que toutes les œuvres se voient commentées serait nuisible au lecteur-spectateur sans aucune connaissance en la matière, dont il se faisait de manière générale le porte-parole.³⁷ L'appréciation d'œuvres et d'artistes singuliers et de leur signification effective en seraient brouillées.³⁸

Bien que les mots d'introduction de Le Blanc et la longueur du texte, montrent clairement qu'il s'agit d'un texte théorique et non d'une lettre d'ordre privé, l'auteur s'en tient tout au long du texte à la convention selon laquelle il s'adresserait personnellement à un destinataire tout à fait particulier. L'auteur s'adresse de manière récurrente à son interlocuteur : « Vous voyez, Monsieur, que je ne vous parle pas d'une quantité d'autres Tableaux qui sont exposés au Sallon ; & cela, parce que plusieurs n'en valent pas la peine [...] ». ³⁹ Dès que l'auteur, après les considérations introductives au sujet de la critique exercée publiquement à l'encontre des *Réflexions* comme au sujet de la nature et de la forme du texte de son prédécesseur, en vient à parler des œuvres exposées par le Salon, il explique comment il compte procéder ensuite : « Je suivrai, Monsieur, pour vous en parler, l'ordre selon lequel ils [les tableaux ; A. W.] sont placés. » ⁴⁰ Suit un commentaire des onze tableaux d'histoire, qui furent peints tout exprès pour le Salon de 1747 et exposés dans la Galerie d'Apollon, afin de renouveler le genre, dans le cadre du concours créé par François Paul Le Normant de Tournehem, ⁴¹ sans doute ouvert en réaction à la critique de La Font de Saint-Yenne. Les plus éminents peintres d'histoire de l'Académie, parmi lesquels Jean Restout, Charles-Joseph Natoire, François Boucher et Carle Van Loo, étaient représentés. Le Blanc livrait avec ses descriptions un genre de « témoignage de première main » ⁴² qui sous la forme d'un reportage subjectif donnait l'impression d'être authentique. Par la suite, l'auteur fait savoir qu'il ne donne pas seulement son avis comme étant le meilleur, mais qu'il aspire à rendre compte de tout le spectre des jugements du public du Salon, ⁴³ ce « juge impartial & incorruptible ». ⁴⁴ Il choisit sans cesse des points de vue exprimés par des connaisseurs, des passionnés mais aussi des non-initiés, et par conséquent par la « multitude » hétérogène, et les présente au lecteur. Il écrit ainsi à propos de l'évaluation des participants du concours : « Les véritables Connoisseurs m'ont paru presque toujours incertains à qui donner le prix, & la plupart des autres très-fachés de l'incertitude de ceux qu'ils regardent comme faits pour prononcer », ⁴⁵ ou bien au sujet de la peinture d'histoire de Boucher :

« La haute estime que j'ai pour Monsieur Boucher & pour son talent, ne me permet pas de lui laisser ignorer que beaucoup de gens ont trouvé que cette couleur de rose domine un peu trop dans [*sic*] les autres figures, & en général dans le ton de tout son Tableau. » ⁴⁶

Le destinataire – et avec lui tout lecteur contemporain, se retrouvait en situation de se faire une image du Salon, dans le cas où il n'aurait pas eu l'occasion de le voir de ses propres yeux. Mais au-delà, c'est aussi un tableau de l'opinion à se faire au sujet de chaque œuvre commentée qui lui est brossé, et il faut bien admettre le fait que celui-ci allait la plupart du temps dans le sens de l'argumentation de l'auteur. Dans le cas de la critique de Boucher, Le Blanc évoque certes le mécontentement que la

prédominance des tons rosés aurait déclenché chez de nombreux spectateurs, mais les lignes faisant suite à cette remarque sont nombreuses à trahir toute l'admiration que Le Blanc voue à Boucher.⁴⁷

Pour des Académiciens comme Charles-Antoine Coypel, il s'agissait de souligner le fait que la vérité ne se révélerait qu'à l'épreuve du temps et que seul ce dernier pourrait confirmer la validité du jugement aux yeux de tous.⁴⁸ La lettre de Salon qui se caractérise par sa contemporanéité et l'immédiateté du jugement, est en contradiction totale avec ce modèle. La critique qui y était exprimée était ancrée dans le présent, faisait directement référence à l'exposition de l'Académie encore en cours ou venant juste de s'achever, et aux conditions qui y régnaient, et s'adressait directement aux contemporains. L'Académie se vit donc elle aussi finalement contrainte de prendre en considération l'hétérogénéité de la « multitude » qui peuplait en réalité le Salon, aux antipodes d'un « public » idéal, pensé comme une entité homogène et désincarnée.⁴⁹

LA LETTRE DE SALON COMME PRODUIT DU « SENTIMENT »

Pour la redéfinition du « public éclairé » comme « multitude » qui se fait jour dans les *Lettres* de La Font de Saint-Yenne et Le Blanc, une catégorie que Jean-Baptiste Dubos détermine dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), son ouvrage de théorie de l'art jouissant d'une large réception, est essentielle : la faculté de percevoir de manière sensible et émotionnelle et la capacité de sentir. Le « sentiment »⁵⁰ que Dubos désigne aussi comme le « sixième » sens, se réfère à l'effet d'une œuvre d'art, par conséquent à cette qualité esthétique que le spectateur perçoit avec ses sens. Selon lui, le « sentiment » peut être interprété comme une activité de l'âme et de la perception qui relie tous les hommes entre eux, indépendamment de leur niveau d'éducation.⁵¹ Déjà dans les *Réflexions* de La Font de Saint-Yenne, le concept de « sentiment », portant l'empreinte de l'empirisme anglais, était chargé de sens et était considéré comme le fondement du « goût ». Le « goût » était cependant selon l'auteur la marque du vrai « connoisseur ».⁵²

Le Blanc était plus radical dans son interprétation de la capacité de perception et de sensibilité (« sentiment ») et dans les conséquences qu'il en tirait pour le public du Salon et pour le jugement non-averti : « C'est ainsi que dans tous les genres, ce qui est beau, c'est-à-dire ce qui est vrai, saisit également l'ignorant & le sçavant. [...] Voyez & jugez, c'est le seul précepte qu'il y ait à donner à ceux qui ont des yeux. »⁵³ L'acte empirique de la perception sensible et de l'acuité émotionnelle pouvait dans une libre interprétation de la théorie de l'art de Dubos être compris comme une capacité cognitive de l'ignorant et en ce sens se voir valorisé. La culture jusque-là prédominante du connoisseur, dont seul un cercle élitiste de créateurs d'art et d'érudits pouvait se prévaloir, fut de cette manière progressivement dissoute. La connaissance technique, l'érudition et les expériences pratiques ne passaient plus pour être de manière indiscutable les conditions déterminantes pour pouvoir exprimer un jugement esthétique.

Les lettres de salon présentées contiennent un plaidoyer pour un public qui serait considéré comme autrement « éclairé » que ne l'entend pour sa part l'Académie, par exemple dans le préambule de ses *Livrets*. Les connaissances techniques et l'érudition réclamées par l'Académie, étaient à l'opposé d'une capacité de sensibilité partagée par le commun des mortels. Le « sentiment » reliait tous les hommes, indépendamment du sexe, de l'appartenance sociale et du niveau d'éducation, et ainsi tous les spectateurs entre eux. Le concept d'« opinion publique », tel que Le Blanc le définit, pouvait *in fine* être appliqué à tout visiteur d'exposition potentiel, qu'il soit un homme ou une femme, qu'il appartienne à la cour ou à la bourgeoisie, qu'il soit connaisseur ou ignorant :

« Juge souverain, il [le Public éclairé ; A.W.] use de ses droits ; il n'accorde ses suffrages qu'à ceux qui les méritent ; dans sa sévérité comme dans son indulgence également juste, [...] il ne conte pour rien une froide observation des Règles dans celui qui n'annonce aucun talent. En un mot, il ne loue rien où il ne trouve rien de louable. »⁵⁴

Les *Lettres* d'un Jean-Bernard Le Blanc et d'un Cyprien-Antoine Lieudé de Sepmanville peuvent être conçues comme des témoignages et des symptômes du jugement esthétique reposant en première ligne sur la capacité universelle de perception et d'émotion. Bien que La Font de Saint-Yenne – et sans doute aussi Le Blanc – se classent plutôt eux-mêmes comme appartenant au cercle des « connoisseurs » et mettent l'accent sur une argumentation menée de façon rationnelle et démontrable, ils posèrent néanmoins les jalons d'une future revalorisation du jugement non-savant

CONCLUSION

Les auteurs des *Lettres* repirent l'idée d'un « public éclairé », tout en l'interprétant cependant plutôt comme une « multitude » réellement existante de contemporains. Les *Lettres* font partie d'une critique sous forme de brochures qui s'établit indépendamment de l'Académie royale et qui devint de plus en plus polémique et politique au fil des ans. Elles établissent en premier lieu un véritable et sérieux débat auquel se sont livrés publiquement La Font de Saint-Yenne, Le Blanc et d'autres critiques. En même temps, la tentative se fait jour de rendre la pluralité des points de vue exprimés sur place – au Salon – directement devant les œuvres exposées. Chaque *Lettre* fait entendre la voix d'un sujet spectateur et critique et ne peut pourtant être conçue que comme étant dépendante de l'existence du large public représenté au Salon.

La lettre de salon du XVIII^e siècle émane du cœur d'une opinion publique de contemporains éclairés, elle la rend visible et témoigne de son existence. Le public des expositions d'art ne représentait pas qu'un « tribunal »,⁵⁵ devant lequel l'artiste et leurs œuvres devaient comparaître. Les critiques eux aussi s'exposaient à la critique publique avec leurs prises de position sur les œuvres exposées, voire à la censure d'État, et se voyaient comme partie prenante d'un débat, dont le but était de contribuer à faire que l'art français poursuive sa progression. Expression subjective d'avis autant que critique publique, les lettres de salon s'adressant à un public français contemporain de la décennie précédant la Révolution témoignent dans leur ambivalence également d'une dimension politique, dans la mesure où ce sont rien de moins que les œuvres

et les artistes les plus éminents du royaume – la « gloire de nôtre nation »,⁵⁶ et avec eux, le mécène d'art le plus éminent, à savoir le Roi, qui étaient mis sur la sellette. Ce qui explique aussi le choix de l'auteur de rester anonyme.

La lettre de salon de la critique d'art au début du XVIII^e siècle s'adresse à ses lecteurs en les appelant implicitement à prendre part à un discours public sur l'art de la peinture, de la sculpture et des arts graphiques. « Les auteurs de lettres du XVIII^e siècle [...] sont convaincus d'une équivalence fondamentale entre les individus et que le fait de partager leurs pensées et leurs sentiments est toujours bénéfique [...] la lettre met l'accent sur la valeur, plus exactement la nécessité de la communication [...]. »⁵⁷ Finalement, chaque lecteur et ainsi chaque spectateur potentiel du Salon disposait selon l'argumentation de Le Blanc du prérequis fondamental à la formation de son jugement, à savoir la capacité à percevoir et à ressentir ou « sentiment ». Avec Margrit Vogt, on peut donc affirmer que la critique d'art précoce sous forme épistolaire contribua au développement d'une opinion publique (au sujet de l'art) plus large, qui se politisa plus fortement à la fin du XVIII^e siècle avant de privilégier d'autres formes, comme le dialogue fictif et des mises en scène empruntant au drame.⁵⁸

- 1 Abbé Jean-Bernard Le Blanc, *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, &c. de l'année 1747, et en général sur l'utilité de ces sortes d'expositions. A Monsieur R.D.R.*, Paris : 1747, p. 180.
- 2 Anja Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung. Der Rezipient in Texten und Bildern zur Pariser Salonausstellung des 18. Jahrhunderts*, Berlin : De Gruyter, 2016, p. 11, p. 59 et suiv.
- 3 *Explication des Peintures, Sculptures, et autres Ouvrages de Messieurs de l'Académie Royale*, Paris : Imprimerie de Jacques Collombat, 1741, p. 11.
- 4 Jan-Dirk Müller, Ulrich Pfisterer et al. (éds.), *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Berlin : De Gruyter, 2011, p. 3. Eva Kernbauer explique qu'il s'agit d'un topos du XVIII^e siècle. Eva Kernbauer, « Jugements de valeur. La formation du public comme autorité d'évaluation esthétique », in : Jesper Rasmussen (éd.), *La valeur de l'art. Exposition, marché, critique et public au XVIII^e siècle*, Paris : Champion, 2009, p. 99-128, ici p. 115.
- 5 Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* [1915] avec une préface de Peter M. Bode, « Die Stellung der Kunstkritik heute. Ihre Chancen und ihre Krise », Munich : Bruckmann, 1968, p. 124 et suiv. ; Trad. fr. : Albert Dresdner, *La Genèse de la critique d'art dans le contexte historique de la vie culturelle européenne*, trad. de Thomas de Kayser, préface de Thomas W. Gaehtgens, Paris, École nationale des beaux-arts / Centre allemand d'histoire de l'art, 2005, p. 159 ; Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-century Paris*, New Haven : Yale University Press, 1985, p. 6 et suiv. ; Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism. From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford : Clarendon Press, 1993, p. 146 et suiv. et p. 164 ; Dorit Kluge, *Kritikals Spiegel der Kunst. Die Kunstreflexion des La Font de Saint-Yenne im Kontext der Entstehung der Kunstkritik im 18. Jahrhundert*, Weimar : VDG, 2009, p. 100 ; Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung*, op. cit., p. 10. Voir aussi les ouvrages de référence : Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* [1962], Neuwied : Luchterhand, 1969 ; Robert W. Berger, *Public Access to Art in Paris. A Documentary History from the Middle Ages to 1800*, University Park : Pennsylvania State University Press, 1999.
- 6 Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, op. cit., p. 129 et p. 217 ; Trad. fr. : Dresdner, *La Genèse de la critique d'art*, op. cit., p. 163 et 231.

- 7 À ce sujet, voir notamment Florence Ferran, « La critique d'art par voie épistolaire et dialogique : dynamiques d'affrontement et de coopération », in *Peinture, littérature et critique d'art au XVIII^e siècle*, textes réunis et publiés par Didier Masseur, *Cahiers d'Histoire Culturelle*, n° 17, Tours : Presses Universitaires François-Rabelais, 2005, p.95-110 et *Écrire la peinture entre XVIII^e et XIX^e siècles*, actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques, Université Blaise Pascal, 24-26 octobre 2001, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.
- 8 Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, op. cit., p. 211, p. 217, p. 224. Les plus connues sont aujourd'hui les critiques de Salon de Denis Diderot qui, à la manière de lettres, étaient adressées à Friedrich Melchior Grimm ; elles furent publiées dans la revue de critique littéraire de celui-ci, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, dont les numéros étaient copiés à la main et diffusés en petit nombre. La correspondance paraissait depuis 1753 de manière bimensuelle, en 17 exemplaires environ. Kluge, *Kritikals Spiegel der Kunst*, op. cit., p. 275. Voir aussi Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, op. cit., p. 149 et suiv. ; Trad. fr. : Dresdner, *La Genèse de la critique d'art*, op. cit., p. 189 et suiv.
- 9 Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, op. cit., p. 129 ; Trad. fr. : Dresdner, *La Genèse de la critique d'art*, op. cit., p. 161.
- 10 *Ibid.*, p. 124 et suiv. ; Trad. fr. : Dresdner, *La Genèse de la critique d'art*, op. cit., p. 161 et suiv. Cicéron déjà considérait la lettre comme substitut et comme élargissement de l'art du discours, comme une façon naturelle de poursuivre l'oral sous forme écrite. John W. Howland, *The Letter Form and the French Enlightenment. The Epistolary Paradox*, New York : Lang, 1991, p. 15 et p. 18 ; Robert Vellusig, *Schriftliche Gespräche. Briefkultur im 18. Jahrhundert*, Vienne : Böhlau, 2000, p. 29.
- 11 Vellusig, *Schriftliche Gespräche*, op. cit., p. 26.
- 12 Johann Joachim Eschenburg, *Entwurf zu einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, 2^e édition, Berlin, 1789, p. 302.
- 13 Par exemple les *Dialogues sur la Peinture*, seconde édition, enrichie de notes, Paris 1773, ou bien : *Ah! Ah! ou Relation véritable, intéressante, curieuse et remarquable de la conversation de Marie Jeanne la Bouquetière et de Jérôme le Passeux, au Sallon du Louvre, en examinant les tableaux qui y sont exposés, recueillie et mise au jour par Mr A B C D E F, etc., opticien des Quinze vingts. Nulle part et se trouve partout 1787*. Voir à ce propos Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung*, op. cit., p. 76 et suiv. La fiction épistolaire se raréfie à la fin des années 1780 également dans l'espace de langue allemande. Voir à ce propos Margrit Vogt, *Von Kunstworten und -werten. Die Entstehung der deutschen Kunstkritik in Periodika der Aufklärung*, Berlin : De Gruyter, 2010, p. 244. Bernadette Fort précise : « Starting with the year 1769, however, the genteel style of criticism came under parodic attack in a number of ways. », in Bernadette Fort, « Voice of the Public : The Carnivalization of Salon Art in Prerevolutionary Pamphlets », in : *Eighteenth-Century Studies* 22, 1989, cahier n°3, p. 368–394, ici p. 376.
- 14 Howland, *The Letter Form*, op. cit., p. 23.
- 15 *Ibid.*, p. 24.
- 16 Comparer avec Andrew McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, 1994, p. 34 et suiv. ; Oliver Kase, *Mit Wortensehen lernen. Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert*, Petersberg : Imhof, 2010, p. 162 ; Eva Kernbauer, *Der Platz des Publikums : Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Vienne : Böhlau, 2011, p. 46. Dolce (1508-1568) écrit le *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Areino*, 1^{ère} édition, 1557.
- 17 Kluge, *Kritikals Spiegel der Kunst*, op. cit., p. 101 et suiv.
- 18 Il critiqua en outre un supposé détournement de la peinture de portrait. Pour lui, les œuvres de François Boucher et Charles-Joseph Natoire incarnaient le déclin de la peinture d'histoire. Voir Kluge, *Kritikals Spiegel der Kunst*, op. cit., p. 255, p. 261.
- 19 Etienne La Font de Saint-Yenne, *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*, La Haye, 1747, p. 2.
- 20 Voir Kernbauer, *Der Platz des Publikums*, op. cit., p. 142 et suiv. ; ici p. 132. Voir également Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung*, op. cit., p. 11.

- 21 Voir Kernbauer, « Jugements de valeur », in : Jesper Rasmussen (éd.), *La valeur de l'art*, op. cit., p. 105. Voir aussi Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung*, op. cit., p. 53.
- 22 Dorit Kluge cite des recensions du *Journal de Trévoux*, ainsi que le « Dialogue sur l'exposition des tableaux dans le Salon du Louvre en 1747 » de Charles-Antoine Coypel. Voir Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst*, op. cit., p. 253 et suiv., en particulier p. 254 et suiv.
- 23 Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., p. 2.
- 24 La Font de Saint-Yenne, *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture*, op. cit., p. 1. Voir aussi Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., p. 1.
- 25 Vellusig, *Schriftliche Gespräche*, op. cit., p. 36.
- 26 Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Londres, 1749. Voir Howland, *The Letter Form*, op. cit., p. 62 et suiv.
- 27 Voir Howland, *The Letter Form*, op. cit., p. 42 et p. 65 et suiv.
- 28 *Ibid.*, p. 30 et suiv.
- 29 « [...] que je commence à penser comme vous, qu'il n'a cherché à cacher son nom que pour publier plus hardiment les deux Lettres (2) qu'il rapport fidèlement & pour avoir occasion de faire son éloge. » Cyprien-Antoine Lieudé de Sepmanville, *Réflexions nouvelles d'un amateur des beaux-arts, adressées à M.^e de ****, pour servir de supplément à la lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture &c. de l'année 1747, (sans lieu), 1747, p. 8. Souligné dans l'original.
- 30 *Ibid.*, p. 25. Lieudé de Sepmanville ne publia pourtant pas ses *Reflexions nouvelles* – contrairement à ce qu'il affirme dans le texte – sous son propre nom. Il voyait son texte comme un « supplément » [sic] à la *Lettre* de Le Blanc, qu'il critique pour avoir passé de nombreuses œuvres sous silence, ce qu'il considère comme une faiblesse. *Ibid.*, p. 19.
- 31 « En me nommant, n'auroi-je pas affiché l'envie de tirer de la vanité & de la reputation de ma Critique [...]. La passion née avec moi pour les Beaux-Arts ; l'étude singulière & approfondie de ce qui constitue leurs vraies beautés, que j'ai faite dans toute l'étendue du Royaume, & pendant mon séjour en Flandre, & en Hollande [...]. » La Font de Saint-Yenne, *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture*, op. cit., p. 16. Voir aussi Kluge, *Kritikals Spiegel der Kunst*, op. cit., p. 247.
- 32 Howland, *The Letter Form*, op. cit., p. 37, p. 40 et suiv. ; Vogt, *Von Kunstworten und -werten*, op. cit., p. 241.
- 33 Voir Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., p. 30.
- 34 La Font de Saint-Yenne, *Lettre de l'auteur des reflexions*, op. cit., p. 27 et suiv.
- 35 En guise de conclusion, c'était la plupart du temps une formule comme celle-ci qui était employée : « J'ai l'honneur d'être, Monsieur, Votre très-humble, &c. Paris ce 30 août 1747. » Voir Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., p. 180.
- 36 Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., p. 1.
- 37 *Ibid.*, p. 104.
- 38 « [...] le Lecteur qui n'est pas connoisseur ne peut pas, d'après ses jugemens deviner quelles sont les Peintres éminens en chaque genre ; comme il est impossible qu'ils le soient tous, il doit croire que nous n'en avons aucun, ce qui est absolument faux. » Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., p. 14. Au sujet de la position de La Font de Saint-Yennes, voir Kluge, *Kritikals Spiegel der Kunst*, op. cit., p. 199.
- 39 Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., p. 104.
- 40 *Ibid.*, p. 33.
- 41 Le Normant de Tournehem était Directeur Général des Bâtiments du Roi.
- 42 Howland, *The Letter Form*, op. cit., p. 83.
- 43 Par exemple « beaucoup de gens auroient désiré que [...] » (*ibid.*, p. 42), ou bien : « je laisse aux connoisseurs à décider s'il n'est pas permis [...] » (*ibid.*, p. 49), « ceux qui ne l'ont pas trouvé heureux » (*ibid.*, p. 50).

- 44 Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., p. 30.
- 45 *Ibid.*, p. 75.
- 46 *Ibid.*, p. 54. Souligné dans l'original.
- 47 *Ibid.*, p. 55 et suiv.
- 48 Voir Kernbauer, *Der Platz des Publikums*, op. cit., p. 96, p. 140 et suiv.
- 49 Eva Kernbauer explique de manière détaillée le contraste entre l'idéal-type du « public » et la « multitude » réelle / effective du Salon, plutôt négativement connotée. Kernbauer, *Der Platz des Publikums*, op. cit., p. 124 et suiv. Voir aussi à ce propos Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung*, op. cit., p. 52 et suiv.
- 50 L'érudit en droit et en art Jean-Baptiste Dubos affronte dès 1719 sur le plan théorique avec le concept de « sentiment ». Son ouvrage majeur *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* fut largement commenté et diffusé au XVIII^e siècle. Voir pour plus de détails à ce sujet Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung*, op. cit., p. 68 et suiv.
- 51 Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Nouvelle édition revue, corrigée et considérablement augmentée*, op. cit., tome 2, p. 325 et suiv., p. 352.
- 52 Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst*, op. cit., p. 197.
- 53 Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., p. 134.
- 54 *Ibid.*, p. 12.
- 55 *Ibid.*, p. 23 et suiv.
- 56 La Font de Saint-Yenne, *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture*, op. cit., p. 44.
- 57 Howland, *The Letter Form*, op. cit., p. 174.
- 58 « Ainsi la lettre d'art rassemble les lecteurs isolés dans une contemplation artistique fictive et les soumet conformément à un impetus pédagogique rationalisant à une éducation de la vision. » Vogt, *Von Kunstworten und -werten*, op. cit., p. 237 et suiv. Voir en outre Fort, « Voice of the Public », op. cit.

Meier-Graefe, nécrologue de l'art moderne

En dépit d'une réputation l'ayant souvent rangé du côté de la critique d'art progressiste, l'Allemand Julius Meier-Graefe (1867-1935) fut un penseur obstiné du déclin, doublé d'un réactionnaire autoproclamé. Son confrère et ennemi Carl Einstein, défenseur pugnace d'un art d'avant-garde que son aîné rejetait violemment, l'accusa frontalement de « spenglerisme »¹ aux relents hitlériens dans les années 1920, et l'aurait volontiers érigé en administrateur d'une « bureaucratie des émotions » dont il déploierait l'hégémonie. Il prit pour habitude d'attaquer, dans ses diverses publications, le type d'écrits sur l'art diffusés par les modernistes de la génération de Meier-Graefe, en ce qu'ils perpétuaient à ses yeux l'héritage ranci d'un lyrisme néoromantique. Uwe Fleckner a pourtant rappelé les complexités et paradoxes de cette modernité à plusieurs régimes : Einstein comme Meier-Graefe réalisaient un diagnostic étonnamment similaire de l'impact de l'impressionnisme dans l'histoire de la création occidentale.² Leur posologie diffère cependant. Einstein voyait dans cette tendance une nécessaire destruction des codes de la représentation, préparant le terrain à une nouvelle tectonique de la vision ; tandis qu'en baudelairien attardé, Meier-Graefe observait dans l'impressionnisme même le germe d'une décrépitude de l'art. Le critique se montra ainsi très vite dubitatif face aux derniers développements de l'œuvre d'Édouard Manet, et condamna avec sévérité le divisionnisme de Claude Monet et de ses suiveurs. Représentant les deux polarités du *voir* impressionniste, Auguste Renoir et Paul Cézanne en auraient été les « sauveurs », avant que leur legs ne soit trahi par les jeunes acteurs des avant-gardes historiques. « Je n'ai en aucun cas été le premier chantre de l'impressionnisme », mettait d'ailleurs au point Meier-Graefe dans un texte publié en 1934, à la toute fin de sa carrière : « bien au contraire, j'ai été le premier auteur à me manifester *sine ira* à l'encontre de cette tendance. »³ Pour quiconque étant quelque peu familier de l'énergie immense déployée par le personnage pour défendre l'impressionnisme français dans un Reich wilhelmien conservateur, cette sentence a de quoi surprendre.

Chez Meier-Graefe, la hantise d'une déchéance généralisée de la culture se laisse pourtant entrevoir dès le tournant du XX^e siècle. Elle constitue la basse continue de sa célèbre *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* de 1904 – dont on ne retient souvent que la puissance projective – tout comme des nombreuses monographies qui l'ont suivie. Dans son fameux *Cas Böcklin* de 1905, qui désociait agressivement un peintre élevé par les Allemands au rang de héros de la *Deutschtum*, c'est le pourrissement de la culture germanique que l'auteur entendait dénoncer. Mais les années de l'immédiat avant-guerre, sur laquelle nous concentrerons ici notre propos, voient ce décadentisme s'élargir à l'évolution de l'Occident dans son ensemble. Peu après 1910, Meier-Graefe multiplia les saillies publiques à l'encontre de l'escalade des *ismes* et de

leurs représentants, qui remodelaient alors le champ européen des avant-gardes. L'auteur se mit ainsi à dos de nombreux artistes qui, paradoxalement, l'avaient lu et profondément admiré, signant sa « sortie de route » définitive de la modernité.

Les développements qui suivent se basent essentiellement sur une relecture attentive de *Wohin treiben wir? Zwei Reden über Kultur und Kunst*, un ouvrage d'une centaine de pages composé de deux textes préparatoires à un diptyque de conférences données par le critique entre 1911 et 1913 dans plusieurs villes de la sphère germanophone.⁴ La première de ces deux allocutions, initialement dédiée à la mémoire de Frédéric le Grand (dont on célébra en grande pompe, le 24 janvier 1912, le 200^e anniversaire de la naissance), traite du délabrement de la notion de *Kultur* d'une manière générale. Esquissé vers septembre 1911, ce sermon décliniste fut notamment prononcé au mois de décembre à Dresde sous le titre « Über Kultur »,⁵ puis à la galerie berlinoise de Paul Cassirer. La seconde conférence, qui donne à l'ouvrage final son titre, fut présentée pour la première fois le 6 janvier 1913 dans les locaux du même galeriste, puis peu après à Munich, Stuttgart, Hambourg, Vienne, ou encore Budapest. Elle se focalisait pour sa part sur les développements ultimes de l'art contemporain, dont l'état préoccupant semblait illustrer la paupérisation du terrain culturel instable sur lequel reposaient ses fondations.

LE CHAPEAU DE GOETHE

Dès les premiers paragraphes de *Wohin treiben wir?*, Meier-Graefe s'attaque au problème de la « *Kultur* » contemporaine à travers une analyse sémantique de ce terme. Après avoir comparé l'élasticité des mots à celle des vêtements, fatalement distendus par un usage sans cesse réitéré, Meier-Graefe se penche sur ceux qu'il estimait alors les plus dépenaillés :

« Le mot *Kultur* fait partie de ceux-là. Il ressemble au haut-de-forme de Goethe conservé dans son ancienne demeure de Weimar ; un chapeau comme chacun sait démesuré par sa taille, qu'un gringalet turbulent s'amuserait à porter et qui lui tomberait jusqu'aux épaules, si bien que sa tête fût invisible. »⁶

Son constat de départ est donc le statut chancelant d'un mot autrefois sacré, couvrant désormais un champ abusivement élargi des productions humaines ; un terme contraint d'accueillir en son sein toutes sortes de futilités et de contingences, parmi lesquelles « les beaux livres imprimés, la régulation du trafic, les trains express [...], le chauffage central et les extracteurs de fumée »⁷ – voire les peaux tatouées des autochtones de Polynésie. En accord avec le standard des récits déclinistes florissants autour de 1900 et dont un essai de Laurence Bertrand Dorléac a récemment analysé les innombrables variations,⁸ la croyance élémentaire sur laquelle s'appuyait le décadentisme de Meier-Graefe était celle d'un développement matériel, scientifique et technique accéléré conduisant inéluctablement – et sans grande surprise – à une *chute de l'âme*.

À la pointe de cette évolution de la culture occidentale se trouvait la nation allemande, dont la fulgurante croissance économique se voyait dopée par les prétentions coloniales de sa *Weltpolitik*. Principale conséquence de cette course expansionniste :

la reconnaissance du profit et de l'argent comme valeurs dominantes, révélant une société aux membres obnubilés par le seul bon déroulement de leurs « affaires » – le mot apparaît dans l'ouvrage sous toutes ses déclinaisons. Cette « *Geschäftemacherei* », qui grignotait du terrain sur tous les champs de l'existence, était perçue par Meier-Graefe comme l'un des moteurs principaux de la perversion des rapports humains, duquel le monde *a priori* supérieur de l'art n'était pas complètement prémuni. S'exprimant à l'ère d'une internationalisation croissante du marché, le critique voyait ainsi dans la brûlante « controverse Vinnen »,⁹ bien davantage qu'une basse querelle franco-allemande d'égos culturels, un symptôme désolant de ce regrettable mélange des genres. Brochure pleurnicharde, insipide et gorgée de frustrations mercantiles, le *Protest deutscher Künstler* de 1911 critiquant « l'invasion » de peinture française en Allemagne mettait en navrant spectacle une *Kultur* au sein de laquelle l'intérêt national – sinon individuel – passait avant l'intérêt général.

Sapant en quelque sorte le travail que Meier-Graefe avait lui-même fourni en tant qu'agent parisien auprès des musées de l'Empire, la bourgeoisie allemande ne se montrait pas à la hauteur de son devoir d'absorption spirituelle. Après plus d'une décennie de combat à leur bénéfice, les impressionnistes, tout comme les grands allemands du XIX^e siècle (Hans von Marées en tête) n'avaient toujours pas trouvé de « public » véritable en Allemagne, constatait Meier-Graefe ; ou plus précisément, un simple public d'acheteurs-spéculateurs ne portant aucune attention à la question essentielle de l'*Öffentlichkeit* de ces propriétés nouvelles. L'émouvant discours d'adieu du critique au martyr de la modernité Hugo von Tschudi, prononcé sur sa tombe à Stuttgart à la fin du mois de novembre 1911,¹⁰ signait à ce titre la perte inconsolable d'un des rares et nobles soldats du bien commun. Quant au *Kaiser*, attaqué entre les lignes de son essai avec véhémence, Meier-Graefe s'efforça de lui opposer un contre-modèle glorieux, pourtant lié à lui par le sang Hohenzollern : Frédéric II de Prusse. Il voyait dans ce personnage marqueur de l'histoire allemande un véritable *possesseur* de culture dont la francophilie n'avait rien d'une posture, mais obéissait à une forme supérieure d'instinct.

Fatalement, cet appel au secours lancé au « vieux Fritz » replaçait les plaintes de Meier-Graefe dans le cadre d'une confrontation franco-allemande, impliquant des rapports culturels de dominant à dominé. Malgré ses tentatives incessantes visant à neutraliser toute dimension excessivement nationale de son discours, force est de constater que le critique perpétuait son éloge d'une France disposant d'un « *uralter Kulturstamm* », à savoir d'un rapport *organique* à la culture qui faisait sa grandeur artistique depuis des siècles ; par symétrie à une Allemagne composite dont les élites n'éprouvaient que « superficiellement, par la peau. »¹¹ L'usage continu de la première personne du pluriel, du « *wir* » du titre de l'ouvrage jusqu'aux développements auto-accusatoires de son contenu, ne laissait aucun doute à ce sujet : le Meier-Graefe du *Cas Böcklin* récidivait et lançait une nouvelle charge contre l'essence même de la société wilhelmienne. À cela près que la cible de cette attaque semblait pour la première fois s'élargir à l'Occident dans sa globalité et entendait, dans un contexte de déclin généralisé, mettre en garde l'Allemagne face au déni de ses propres qualités.

TRAHISONS

Face à cette déroute généralisée, Meier-Graefe concentrait l'ensemble de ses espoirs dans l'« énergie spirituelle » de l'art et de ses œuvres, ces « échelles dressées vers les cieux. »¹² La création lui semblait l'unique échappatoire, la seule possibilité de réenchantement d'un monde aux églises délaissées. Or, à ses yeux, les jeunes artistes étaient loin de se montrer à la hauteur de leur mission. À défaut de préserver la civilisation, leurs ouvrages en incarnaient l'affaissement : « le déclin de plus en plus manifeste de l'art de notre temps est un symptôme terrifiant de la décadence de notre civilisation »,¹³ pouvait-il poursuivre. Mais de quel « art » était-il au juste question ? Il faut l'affirmer d'emblée : la principale difficulté que pose l'analyse de la condamnation des avant-gardes par Meier-Graefe repose sur l'absence (du moins, dans ses travaux antérieurs aux années 1920) de mentions précises d'artistes ou d'œuvres dont il entendait faire le procès. Cet état de fait contraint l'historien à une analyse spéculative, « en creux », de cette opposition. Elle allait dans tous les cas contribuer à écarter l'écrivain de ses confrères aux goûts plus extensibles, tout comme des jeunes peintres qui se sentirent à juste titre violemment pris pour cibles.

Parcourir la partie publiée de son *Journal*, qui couvre la période cruciale s'étendant de 1903 à 1917, à de quoi étonner ses lecteurs d'aujourd'hui : ils n'y trouveront aucune mention de Georges Braque, ni de Pablo Picasso ou André Derain, ni même du manifeste futuriste de 1909. Quant à « Mattys » [sic], s'il y fait bien une première apparition en 1910, c'est au travers de propos glanés par le critique à Cagnes auprès de Renoir, qui qualifiait son cadet de « notaire au Moulin Rouge » et de « pompier déguisé. »¹⁴ Une série d'absences d'autant plus remarquable que Meier-Graefe fut le témoin de bon nombre d'événements clés des révolutions picturales de l'époque, en France comme en Allemagne. Ainsi, à Paris, il visita systématiquement les Salons d'automne entre 1905 et 1912, soumettant son regard aux rugissements fauves et à l'essor du cubisme. Mais lors de ses déambulations au Grand Palais, force est de constater qu'il fut en réalité bien plus souvent attentif aux expositions rétrospectives organisées en hommage aux grands héros du XIX^e siècle qu'à la jeune peinture. Du Salon de 1911, il ne retint significativement « que les magnifiques et subtiles décorations de Bonnard »,¹⁵ dont la peinture représentait pour lui, à ce stade, la limite de l'acceptable en terme de dissolution de l'objet et de planéité de la surface picturale. Le reste fut regroupé par lui sous l'appellation de « *neue* » ou « *junge Kunst* », un injuste vraquier compilant les grandes étiquettes émergentes de l'époque qui allaient toutes intégrer le canon le plus élémentaire de l'histoire de l'art moderne dès l'entre-deux-guerres : le cubisme « parisien », le futurisme italien et l'expressionnisme allemand.

L'apparition soudaine de ces « mots-clés » désignant des groupes plus ou moins constitués était déjà en soi révélatrice aux yeux du critique, qui avait toujours considéré l'impressionnisme comme un ensemble de modalités de la vision et non un mouvement cohérent. Chez les acteurs des nouvelles tendances, il ne distinguait aucun tempérament apte à soutenir une *Weltanschauung*, mais de simples « professionnels » de leur domaine ; les journaliers d'une insurrection culturelle de pacotille. Aux profonds besoins métaphysiques des artistes des siècles passés, ils répondaient par des

constructions intellectuelles truffées d'artifices, dont le bruit tapageur des manifestes ne parvenait pas à dissimuler la platitude. Alors que les cannes brandies face au *Déjeuner sur l'herbe* furent jadis la réaction à un *vouloir* profond d'ébranlement de carcans esthétiques et sociaux, la propension des créateurs du début du nouveau siècle à s'autoproclamer « révolutionnaires », en absence d'opposition digne de ce nom, frisait le ridicule.

Saisissant à bras-le-corps l'un des concepts centraux de l'historiographie de la modernité, ses arguments s'attaquaient ainsi au culte du *nouveau* : « Si seule [la nouveauté] comptait, on pourrait placer n'importe quel futuriste au-dessus de Michel-Ange. »¹⁶ C'était bien une nécessité historique qui avait donné l'impulsion première aux réorientations plastiques du passé (« Cézanne, lui, démontre la validité de sa nouveauté »¹⁷), quand les pseudo révolutions contemporaines obéissaient pour leur part à de vulgaires effets de mode : « Je ne vois que des recettes lorsque je visite les expositions parisiennes, des élèves sans maîtres, des troupes sans têtes. »¹⁸ En se laissant dicter ses codes de représentation, l'individualité suprême, à savoir le *Mensch* derrière l'artiste, était encouragé à s'éclipser sous les efforts collectifs de meute :

« La routine, c'est la négligence de la fin au profit des moyens. Que le modèle duquel elle s'inspire fut glorieux ou vulgaire, elle n'en reste pas moins stupide et demeurera ainsi, qu'elle représente une morne apothéose de l'Empereur Guillaume, une demoiselle nue bien apprêtée, une tour Eiffel chancelante ou un visage composé de triangles. »¹⁹

Au-delà de sa mention indirecte du cubisme de 1910 et de ses lignes brisées, ce passage est l'unique possibilité offerte par *Wohin treiben wir?* de rattacher les incriminations de son auteur à une référence précise. Sans doute possible, ce sont bien les *Tours Eiffel* de Robert Delaunay (1885-1941) qui sont ici mentionnées – série à laquelle l'artiste français travaillait déjà depuis plusieurs années. En observant en détail les tribulations européennes du critique autour de 1912 et en les superposant au calendrier des expositions de l'époque ayant présenté des tableaux de Delaunay, il semble probable que le point de contact fut l'une des expositions de la galerie *Der Sturm*, dirigée d'un œil visionnaire par le héraut berlinois des avant-gardes Herwarth Walden (1879-1941). Si une *Tour* non identifiée figurait au catalogue de l'exposition inaugurale de la galerie, ouverte dès mars 1912 dans une villa abandonnée du quartier du *Tiergarten*, son envoi retardé vers Berlin avait incité Walden à l'exposer plus longuement parmi le lot d'œuvres futuristes montré le mois suivant.²⁰ Vraisemblablement, la *Tour Eiffel* présentée à cette occasion fut celle acquise en 1911 par l'industriel allemand Bernhard Koehler (1849-1927), intégrant aux côtés de la ferraille titubante les immeubles désarticulés du Champ-de-Mars.²¹ En contact avec Walden depuis 1905,²² il semble raisonnable de penser que Meier-Graefe, régulièrement de passage à Berlin au printemps 1912, ait visité l'une des deux expositions. Dans tous les cas, la *Tour* de la collection Koehler bénéficia à l'époque d'une certaine visibilité en Allemagne : sa reproduction avait été intégrée à *l'Almanach du Cavalier bleu* publié par Reinhard Piper, tandis que Walden édita d'après elle une carte postale promise à une généreuse diffusion. En ce qu'elle représentait la puissance synthétique du modernisme de Delaunay, combinant la décomposition cubiste de la forme à l'énergie du futurisme, la

série des *Tours* s'adaptait idéalement à l'argumentaire de Meier-Graefe. Elle incarnait les détournements à ses yeux regrettables des développements les plus problématiques de l'impressionnisme tardif, à savoir la division rationnelle du prisme lumineux d'une part, et la géométrisation cézannienne des volumes de l'autre. Le critique pouvait alors généraliser :

« [Les jeunes peintres] ont réalisé que toute forme se laissait plus ou moins engendrer par des rapports mathématiques, ils savent ce que des gens célèbres ont dit à propos de jambes comme des colonnes et des têtes comme des sphères. [...] Le corps ressemble à un prisme, disent d'autres. On pense alors aux traits d'esprits divins de Hamlet. Pourtant les prismes peints ne me paraissent toujours pas assez prismatiques. Je parviens encore à déceler le cubiste à travers le cube, je reconnais toujours un stupide visage de philistin au nez malgré tout académique, l'œil fidèle, la boucle de cheveux. »²³

À travers ce clin d'œil aux propos de Cézanne, souvent détournés pour faire de l'Aixoisé l'annonciateur incontesté du cubisme, Meier-Graefe critiquait également la chute d'un rapport intime, constructif à la tradition. Van Gogh et Cézanne n'avaient pas débuté « par des proclamations, n'incendiaient pas les ponts après leur passage, et ne s'engageaient pas sur un chemin dont il ne percevaient le bout. »²⁴ Dans leur culte factice de ces piliers de l'art moderne, Matisse et Picasso bâtissaient pour leurs ancêtres des « temples étriqués »,²⁵ retenant de l'un la prédominance de la ligne et des aplats colorés, et de l'autre la gestion plane des volumes et l'inachèvement comme style.

Ensemble, ces nouveaux représentants de l'art pompier guidaient la peinture vers un domaine lui demeurant étranger, à savoir celui de la décoration. Le mot allait dès lors revenir à plusieurs reprises sous la plume du critique : les jeunes artistes n'étaient que des « peintres de papiers peints » (*Tapetenmaler*), dont les œuvres s'éloignaient dangereusement des exigences propres au médium de la peinture. Une réaction révélatrice des « limites extrêmes d'un goût demeurant conditionné par la notion d'imitation, quelle qu'elle fût »,²⁶ observait avec justesse Kenworth Moffett, qui compare ce terminus esthétique à celui atteint lors de ces mêmes années par des personnalités comme Roger Fry ou Daniel-Henry Kahnweiler. À quelques variations près, ils estimaient qu'afin d'être valide, efficace et légitimement *moderne*, la représentation devait certes s'affranchir de la vérisimilitude et du seul domaine de l'illustration, mais se tenir à l'écart des charmes séducteur de la décoration.

Ces critiques n'empêchèrent pourtant pas l'œil de Meier-Graefe de reconnaître rapidement, chez Matisse comme Picasso, une forme indéniable de talent. Il s'agissait néanmoins d'un excès de celui-ci, un trop-plein d'aisance dans le maniement éclectique de la couleur, du style et de la tradition – autant de concepts majeurs dont ils falsifiaient la nature. Ainsi, la seule pose d'un problème plastique, si référencé qu'il fût, ne suffisait pas à poser les fondements d'une nouvelle esthétique. Dans sa recension du Salon d'automne de 1912, essentiellement consacrée à la défense de la sculpture de Wilhelm Lehmbruck, il confessait ainsi :

« On ne peut pas contester à l'art parisien d'aujourd'hui un certain niveau de goût, une certaine adresse et un sens aigu des valeurs décoratives. Il manque pourtant à la plupart

ce jeu confus : l'impression qu'ils doivent être nécessaires, qu'il s'agit ici d'une altercation inévitable entre l'individu et le monde, d'une vision. »²⁷

Paris, qui fut autrefois le centre névralgique de l'impulsion moderne, le théâtre d'un nouveau jour des arts, en était donc à son crépuscule. À défaut d'y apprendre à voir, ses peintres passaient leur temps à comparer leurs doctrines, attablés aux terrasses des cafés, tout en bafouant l'héritage précieux de leurs ancêtres. Perdant patience, Meier-Graefe ne pouvait réfréner son exaspération et céda à l'injure : « Ils sont des artistes de surface à tous les points de vue ; plats comme êtres humains également. »²⁸

Ces attaques spécifiquement dirigées contre la jeune scène parisienne furent logiquement perçues par ses propres acteurs avec agacement. Une notice défensive publiée dans le *Gil Blas* par le critique d'art André Salmon, actif sous le pseudonyme « La Palette », en est la démonstration flagrante. Mentionnant la conférence de Meier-Graefe à la galerie Cassirer du 6 janvier 1913, le chroniqueur se rassura de voir l'un des plus illustres représentants de la cause avant-gardiste prendre la route vers Berlin afin d'y prendre la défense des jeunes créateurs parisiens :

« Notre excellent confrère Guillaume Apollinaire s'est rendu en Allemagne répondre par des conférences aux conférences récentes de M. Meiergraeffe [sic]. Ce dernier, qui fut longtemps défenseur de l'Art français en Allemagne, attaque vivement, à la grande surprise de ses auditeurs, nos peintres modernes, les accusant de ne rien produire de neuf, de ne pas travailler et de passer le meilleur de leur temps au café. À cela, qui est manifestement faux, Guillaume Apollinaire saura opposer des faits précis. [...] Ceux qui, de nos jours, s'attardent au café, sont précisément des étrangers et, surtout, des Allemands, assoiffés de café-crème. »²⁹

À en croire André Salmon – dont la vision réductrice des idées de Meier-Graefe semble le signe de connaissances de seconde main –, l'allocution berlinoise à venir de Guillaume Apollinaire était donc pensée en « réponse » à celle de Meier-Graefe, qui l'avait précédée de deux semaines seulement. C'est effectivement à la galerie *Der Sturm*, concurrente de celle de Cassirer, que le poète tint un discours en français au soir du 18 janvier 1913, donnant le coup d'envoi de l'exposition monographique de Delaunay préparée par Walden. Si l'idée d'une telle conférence promotionnelle avait été soufflée à Apollinaire par le peintre lui-même (peut-être avait-il eut vent des attaques de Meier-Graefe), le galeriste avait activement soutenu cette démarche, en ce qu'elle œuvrait à la légitimation des écoles dont il assurait la promotion. Les propos tenus à cette occasion par l'auteur des *Peintres cubistes*, qui nous sont connus par une version réduite publiée en allemand dans *Der Sturm*,³⁰ dévoilent tout l'écart séparant les tenants des avant-gardes européennes en plein processus d'auto-historicisation du traditionalisme frileux d'un Meier-Graefe. Après avoir décrit à son auditoire germanique un XIX^e siècle de domination artistique française (tout en prenant soin de concéder diplomatiquement à l'Allemagne la contribution honorable d'un Hans von Marées³¹), Apollinaire s'affaira à spécifier les caractéristiques de l'orphisme de Delaunay au regard du cubisme de Picasso – deux tendances s'élevant « au sublime sans s'appuyer sur aucune convention artistique, littéraire ou scientifique. »³² Adaptant ses aspirations

esthétiques à son rôle de médiateur, le poète français, qui mentionna également Otto Freundlich et Ludwig Meidner, versa finalement dans une mystique du mouvement orphiste, dont la vocation était de « réunir l'Europe autour de réalités picturales universelles », telles que la lumière et la couleur. Les galimatias métaphysiques du « littérateur de bistrots parisiens »³³ ne pouvaient que laisser Meier-Graefe indifférent.

« GRAND-PAPA MEIER GRAEFE »

Malgré la volonté de Meier-Graefe d'y faire inviter les « bonnes personnes »,³⁴ ses conférences sur la décrépitude de l'art actuel connurent une réception désastreuse. Une plume anonyme du *Berliner Börsen-Courier* décrivit ainsi un prédicateur zarathoustrien laissant « repartir [son] auditoire, peuplé d'amateurs d'art, de peintres et autres littérateurs, dans un état d'ahurissement absolu. »³⁵ En accord avec son nom, le journal socialiste *Vorwärts* ne pouvait que s'inquiéter de voir Meier-Graefe faire marche arrière toute, et titra « *Grosspapa Meier-Graefe* »³⁶ ; quand le publiciste et homme politique libéral Theodor Heuss s'étonna de ce funeste avis de décès :

« Meier-Gräfe [sic], le "sage", lance des attaques contre Paris, contre la dernière "évolution" de l'art français, et celui qui portait il y a dix ans à peine la parole du futur (un futur qui reposait sur les "quatre piliers" de la France moderne), accorde désormais sa lyre aux tonalités les plus sombres. Et à la place de la guillerette homélie baptismale d'antan, qui faisait l'éloge des pères et des ancêtres, voilà qu'il écrit une nécrologie. »³⁷

Offusqué, le peintre Vassily Kandinsky s'emporta également, dans une lettre à Franz Marc envoyée peu après avoir écouté la conférence du critique à Munich, le 7 mars 1913 :

« Hier, nous sommes tous allés à la conférence du Dr Julius Meyer-Graefe [sic], que l'on appelle désormais *Julianus Apostata*, parce qu'il a conclu en conseillant au public de prendre modèle sur cet empereur. Le nouvel art ne serait qu'affairisme [*Geschäftsmacherei*], n'aurait ni âme ni esprit, et l'on devrait se liguier contre lui. C'était profondément insultant, sans fond, criant d'absence de pensée et de compréhension. [...] La salle était si remplie qu'on ne pouvait plus respirer. Et l'air !! Aussi vicié que la conférence. Personne ne s'est manifesté au moment de la discussion. »³⁸

Cette lettre signait la nette rupture entre un « Julius l'Apostat », cherchant vainement à rétablir le polythéisme des dieux du XIX^e siècle trop vite enterrés, et la mystique nouvelle du *Blaue Reiter*. Visiblement déçu de celui dont il avait chanté les louanges dans l'*Almanach*, Franz Marc communiqua d'ailleurs immédiatement ces propos à son frère d'arme, le jeune peintre expressionniste August Macke (1887-1914), qui avait également défendu le critique lors de la controverse Vinnen : « Meier-Graefe a donné récemment une conférence à Munich dans laquelle il nous décrit tous comme des affairistes et incite le public à se liguier contre nous, etc. !! Et Cassirer, au fond, pense la même chose. Je ne veux plus avoir à faire avec ce cercle. »³⁹

Enfin, le périodique *Die Aktion* déclara immédiatement la guerre au « nouveau réactionnaire » Meier-Graefe, qui éruçait désormais « un ramassis de suspicions sans esprit critique [...] et autres prophéties geignardes sur l'irréparable surgissement de la barbarie dans l'empire déclinant de la Beauté. »⁴⁰ Son rédacteur en chef Franz

Pfemfert (1879-1954), connu à l'échelle nationale pour ses formules assassines, n'hésita pas à faire du moderniste d'antan un vieillard « édenté »⁴¹ à la bouche écumeuse. De voyage à Paris, Meier-Graefe prit acte de ces attaques diffamatoires avec résignation. Il était de toute évidence le mieux placé pour être au fait de ses complications dentaires :

« D'après les articles de presses sur mes conférences, le *doux pays* [l'Allemagne] y va encore de ses insultes. J'ai dernièrement été mis au courant qu'on me traitait d' "édenté baveux". Je me rends justement aujourd'hui chez mon dentiste Dubois pour me faire combler les quelques trous effectivement existants. »⁴²

Essoufflé dans la course, le critique devait désormais se résoudre à passer le témoin d'une modernité dont il n'était plus le garant. Autrement dit, il ne supporta pas le passage de « l'Im à l'Ex »⁴³ prôné par Walden – et récemment thématiqué dans une exposition de la Nationalgalerie de Berlin. Un tournant artistique radical dont Meier-Graefe fut à la fois le levier et le spectateur accablé. Mais de quelle « modernité » la deuxième version de *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, à ce moment en pleine phase d'élaboration, allait-elle donc être le nom ? Un élément de réponse est à trouver dans un souvenir de juillet 1916 issu du *Journal* du comte Harry Kessler, rapporté à la suite d'un dîner à la villa du critique : « La maison des Meier-Graefe est un curieux mélange de tableaux les plus modernes d'avant-hier et d'un bric-à-brac relativement sans valeur qu'il achète à prix fort. L'ensemble est agréable, mais ne témoigne pas d'une sûreté de goût bien convaincante.⁴⁴ » La formule est séduisante : alors que les avant-gardes entraient avec fracas dans l'histoire, Meier-Graefe demeurait ce « moderne d'avant-hier », gravitant dans un environnement esthétique dont la maison qu'il venait de se faire construire sur mesure à Nikolassee, en banlieue de Berlin, incarnait l'étroitesse. La bâtisse élégante, marquée du modernisme sage de l'architecte Walther Epstein (1874-1918), posait ses fondations sur un terrain généreusement offert au couple Meier-Graefe par le banquier et collectionneur Julius Stern. Elle fut décorée par ses proches amis, Rudolf Alexander Schröder et Erich Klossowski. En supervisant la construction d'une telle demeure, où se mêlait son goût pour le Biedermeier et un impressionnisme convenu, Meier-Graefe figeait pour ainsi dire une conception désuète de la modernité dont la survivance, à l'ère du dodécaphonisme schönbergien et de l'abstraction, allait progressivement tomber dans l'anachronisme.

Comme le rappelle le feuilletoniste allemand Florian Illies dans son best-seller consacré à la fascinante année 1913,⁴⁵ c'est dans cet intérieur cosu que Meier-Graefe travailla jour et nuit à la révision difficile de son *Entwicklungsgeschichte*.⁴⁶ L'ouvrage était censé combler les insuffisances manifestes de sa première mouture de 1904 (« mon Dieu, quelle saleté ! »⁴⁷) dont elle n'héritait que du nom. Ces séances de travail se déroulaient sous les yeux d'un Piper craintif, cherchant en vain à décourager son auteur de se détourner des jeunes peintres. L'éditeur munichois parvint à publier les deux premiers tomes avant 1916, mais le triptyque interrompu par la Grande Guerre ne fut achevé qu'en 1924. Son ultime volume prenait à nouveau pour cible, cette fois-ci à tête reposée, les dérives décoratives du binôme Matisse-Picasso et les impuissances criardes de l'expressionnisme allemand. Tout en dénonçant le présent, le récit de la

seconde *Entwicklungsgeschichte* réajustait vers l'arrière le curseur de ses goûts, et condamnait avec davantage d'insistance les manquements et erreurs de la « secte » impressionniste dont Monet avait été le meneur. Célébrés dans la version de 1904, les « quatre piliers de la peinture moderne »⁴⁸ (Manet, Cézanne, Degas, Renoir) avaient entre-temps changé de fonction architectonique, et furent élevés au pinacle d'une modernité acceptable. Au fronton de ce temple reconfiguré trônaient désormais en majesté deux divinités indépassables : Cézanne le bâtisseur, et Renoir l'artisan.

En dépit de ses goûts conservateurs et de ses frondes contre l'avant-garde, Meier-Graefe allait bel et bien finir malmené – comme le fut Carl Einstein – par le régime nazi en raison de ses écrits et positionnements esthétiques. Son nom fut même souillé dans l'exposition *Entartete Kunst* de 1937, alors qu'il n'apporta, à quelques rares exceptions, aucun soutien aux tendances ou individus diffamés dans le cadre de cet événement. Ce paradoxe constitue finalement la preuve flagrante que le progressiste des uns devint en l'espace de quelques années le réactionnaire des autres, incitant les historiennes et historiens d'aujourd'hui à refondre en permanence leur conception de ces deux postures.

- 1 Carl Einstein, « Meier-Gräfe und die Kunst nach dem Krieg », *Das Kunstblatt*, vol. 7, 1923, p. 187.
- 2 Voir Uwe Fleckner, *Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie*, Berlin : Akademie Verlag, 2006, p. 167-188.
- 3 Julius Meier-Graefe, « Die Brücke zur lebendigen Kunst », *Deutsche Rundschau*, vol. 60, février 1934, p. 115 : « Ich bin keineswegs der erste Verkünder des Impressionismus, aber der erste Autor, der sine ira gegen ihn aufgetreten ist. »
- 4 Julius Meier-Graefe, *Wohin treiben wir? Zwei Reden über Kultur und Kunst*, Berlin : S. Fischer, 1913.
- 5 Le texte de cette conférence fut également publié sous le titre « Kultur! » dans la *Neue Rundschau*, vol. 23, n° 6, 1911, p. 845-860.
- 6 Meier-Graefe, *Wohin treiben wir?*, *op. cit.*, p. 9 : « Kultur ist so ein Wort. Es gleicht dem Zylinderhute Goethes im Goethehaus zu Weimar, bekanntlich ein Ungeheuer von Umfang, den sich ein flinkes Kerlchen scherzweise aufsetzt und der ihm bis an den Hals geht, so daß vom Kopf überhaupt nichts mehr übrig bleibt. »
- 7 *Ibid.*, p. 10 : « Man rechnet zur Kultur gut gedruckte Bücher, die Regulierung des Straßenverkehrs, D-Züge. [...] Auch die Zentralheizung und der Exhaustor werden dazu gerechnet. »
- 8 Laurence Bertrand Dorléac, *Contre-déclin. Monet et Spengler dans les jardins de l'histoire*, Paris : Gallimard, 2012.
- 9 Sur l'« affaire Vinnen », voir la préface de Maria Stavrinaki dans Franz Marc, *Écrits et correspondances*, Paris : Éditions ENSBA, 2007, p. 9-57.
- 10 Voir Julius Meier-Graefe, « Hugo von Tschudi », dans *In Memoriam Hugo von Tschudi: die Reden bei der Bestattung in Stuttgart am 27. November 1911*, Leipzig : Insel-Verlag, 1911, p. 10-16.
- 11 Meier-Graefe, *Wohin treiben wir?*, *op. cit.*, p. 43 : « Wir verstehen uns allen Erscheinungen anzupassen, mit biegsamer Empfindung in alles, auch das Fremdeste, einzufühlen, weil wir nur oberflächlich, nur mit der Haut empfinden. »
- 12 Meier-Graefe, *Wohin treiben wir?*, *op. cit.*, p. 37 : « Ich meine unter Kunst die rein geistige Energie, die hohe Selbstenteignung, die andere zu gleichem treibt, das unerbittliche Wollen des Unerreichbaren, das sich mit dem Kunstwerk die Leiter in den Himmel baut. »
- 13 *Id.*, p. 37 : « Und da es dafür [Kunst] keinen Ersatz gibt, wird tatsächlich das immer deutlichere Nachlassen der Kunst in unserer Zeit zu einem bösen Symptom des Niedergangs unserer Gesittung. »

- 14 Propos d'Auguste Renoir rapportés par Meier-Graefe dans son *Journal*. Voir Julius Meier-Graefe, *Tagebuch 1903-1917 und weitere Dokumente*, édité par Catherine Kraemer, Göttingen : Wallstein Verlag, 2009, p. 146.
- 15 *Id.*, p. 140 : « Im Herbstsalon nur die fabelhaft feinen Dekorationen Bonnards. »
- 16 Julius Meier-Graefe, *Cézanne und sein Kreis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Malerei*, Munich : R. Piper & Co., 1918, p. 48 : « Das beweist nichts. Wäre es allein entscheidend, so könnte man einen Futuristen über Michelangelo stellen. »
- 17 *Id.* : « Cézanne erweist die Gültigkeit seiner Neuheit. »
- 18 Meier-Graefe, *Wohin treiben wir?*, *op. cit.*, p. 106 : « Ich sehe nur Rezepte, wenn ich durch die Pariser Ausstellungen gehe, Schulen ohne Lehrer, Herden ohne Kopf. »
- 19 Meier-Graefe, *Wohin treiben wir?*, *op. cit.*, p. 106-107 : « Routine ist das Vergessen des Zweck über dem Mittel. Sie ist nicht weniger blöde, ob sie einem erhabenen oder einem niedrigen Vorbild entlehnt wird, bleibt dasselbe, ob sie eine flauere Apotheose Kaiser Wilhelms, ein gelecktes nacktes Frauenzimmer oder einen taumelnden Eiffelturm, ein aus Dreiecken konstruiertes Gesicht darstellt. »
- 20 Voir Sophie Goetzmann, « *Et les grands cris de l'Est* » *Robert Delaunay à Berlin, 1912-1914*, 2 vol., thèse de doctorat soutenue le 10 décembre 2016 sous la direction d'Arnauld Pierre à l'université Paris-Sorbonne.
- 21 Robert Delaunay, *Tour Eiffel*, huile sur toile, 1910, œuvre détruite en 1945, anciennement dans la collection Koehler.
- 22 Herwarth Walden invita Meier-Graefe à plusieurs reprises pour tenir des conférences sur l'art français dans le cadre de la polémique autour de Böcklin, propositions qu'il déclina. Voir Staatsbibliothek Berlin, fonds Walden/Der Sturm, *lettre de Meier-Graefe à Herwarth Walden du [jour inconnu] 9.1905 & 19. 1. 1906*.
- 23 Meier-Graefe, *Wohin treiben wir?*, *op. cit.*, p. 108-109 : « Sie haben herausbekommen, daß sich alle Formen mehr oder weniger in mathematische Verhältnisse bringen lassen, und wissen, was berühmte Leute über die Beine als Säulen, die Köpfe als Kugeln gesagt haben. Was liegt näher, als das, was einen Körper von Säulen und Kugeln unterscheidet, zu unterdrücken? Der Körper sieht wie ein Prisma aus, sagen andere. Man denkt an die göttliche Blague Hamlets. Doch scheinen mir die gemalten Prismen immer noch nicht prismatisch genug. Ich sehe immer noch durch den Kubus hindurch auf den Kubisten, erkenne eine öde Philistervisage, die trotzallem akademische Nase, das treue Auge, die geschwungene Locke. »
- 24 *Id.*, p. 66 : « Sie begannen nicht mit Proklamationen, verbrannten nicht voreilig die Brücken hinter sich, banden sich nicht, solange sie nicht die Route vor sich sahen. »
- 25 *Id.*, p. 81.
- 26 Kenworth Moffett, *Meier-Graefe as Art Critic*, Munich : Prestel, 1973, p. 110.
- 27 Julius Meier-Graefe, « Pariser Reaktionen », *Kunst und Künstler*, vol. 10, n° 9, 1912, p. 445 : « Man kann der gegenwärtigen Pariser Kunst nicht ein gewisses Niveau des Geschmacks, große Geschicklichkeit und einen nicht geringen Sinn für dekorative Werte absprechen [...] Aber eines fehlt durchaus den allermeisten dieser wirren Spiele: der Eindruck, daß sie notwendig so sein müssen, daß es sich hier um unumgängliche Auseinandersetzungen des Individuums mit der Welt, um Visionen handelt. »
- 28 Meier-Graefe, *Wohin treiben wir?*, *op. cit.*, p. 107 : « Sie sind Flächenkünstler in jeder Beziehung, flach als Menschen. »
- 29 André Salmon (signé « La Palette »), « L'art français en Allemagne », *Gil Blas*, 28 janvier 1913. L'auteur remercie Sophie Goetzmann pour avoir porté cet article à sa connaissance et lui en avoir éclairé le contexte.
- 30 Le texte de la conférence d'Apollinaire fut publié dans *Der Sturm* : Guillaume Apollinaire, « Die moderne Malerei, [La Peinture moderne. Traduction du français par Jean-Jacques] », *Der Sturm*, n° 148-149, février 1913, p. 272. Voir la traduction française par Anatoloe Delagrave dans Guillaume Apollinaire, « La peinture moderne » [1913], *Œuvres en prose complètes*, t. 2, Paris : Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 501-505.
- 31 Paradoxalement, Apollinaire avait découvert Hans von Marées au Grand Palais en 1909, grâce à l'exposition rétrospective organisée au Salon d'automne par Meier-Graefe lui-même.
- 32 Apollinaire, « La peinture moderne », *op. cit.*, p. 505.

- 33 Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, t. 3, Munich : R. Piper & Co., 1924, p. 627.
- 34 Deutsches Literaturarchiv, Marbach-sur-le-Neckar, fonds Levin, *lettre de Julius Meier-Graefe à Julius Levin du 15. 11. 1912* : « Ich halte am 2. Dezember bei Paul Cassirer einen Vortrag: "Wohin treiben wir?" Ein Blick auf die heutige Kunst. Ich lasse dir zwei *Billets* schicken. Es käme nur sehr darauf an, dass die rechten Leute einkämen. Vielleicht kannst du etwas tun. » Malade, Meier-Graefe dut décaler sa conférence du 2 décembre 1912 au 6 janvier 1913.
- 35 Anonyme, « Meier-Graefe über die Zukunft der Kunst », *Berliner Börsen-Courier*, 7 janvier 1913 : « Also sprach der neue Bußprediger, oder vielmehr er las seine wohlwogeneren Worte vom Blatt ab und er ließ sein zahlreiches Auditorium, das aus Kunstenthusiasten, Malern und Literaten bestand, in grenzenloser Verblüffung zurück. »
- 36 Robert Breuer, « Grosspapa Meier-Graefe », *Vorwärts*, 8 janvier 1913.
- 37 Theodor Heuss, « Auch ein Bußprediger », *Süddeutsche Monatshefte*, vol. 10, n° 2, 1913, p. 755 : « Meier-Graefe, der "Besonnene", erhebt Anklagen gegen Paris, gegen die letzte "Entwicklung" der französischen Kunst, und er, der noch vor zehn Jahren die Parole der Zukunft ausgab, einer Zukunft, die auf den "vier Säulen" des modernen Frankreichs ruhte, stimmt seine Leier auf dunkle Töne, und statt der scherzend-flieghaften Taufreden, die dem Lob der Väter und Ahnen galten, schreibt er sozusagen einen Nekrolog. »
- 38 *Lettre de Wassily Kandinsky à Franz Marc du 8.3.1913* dans Wassily Kandinsky und Franz Marc, *Briefwechsel*, édité par Klaus Lankheit, Munich : R. Piper & Co., 1983, p. 211-212 : « Gestern waren wir alle im Vortrag bei Herrn Dr. Julius Meyer-Graefe [sic], der jetzt Julianus Apostata heißt, weil er zum Schluß dem Publikum empfahl, sich an diesem Kaiser Beispiel zu nehmen. Die neue Kunst wäre Geschäftsmacherei, ohne Seele und Geist und man solle sich gegen sie vereinigen. Es war ein bodenloses Geschimpf und überraschte im Mangel der Gedanken, des Verstandes. Der Saal war so vollgestopft, daß man kaum atmen konnte. Und die Luft!! Binahe so schlecht wie der Vortrag. Zur Diskussion hat sich keiner gemeldet. »
- 39 August Macke und Franz Marc, *Briefwechsel*, Cologne : DuMont, 1964, p. 152-153, *lettre de Franz Marc à August Macke du 12.3.1913* : « Meier-Graefe hielt letzthin in München einen Vortrag, in dem er uns alle als Geschäftsmacher bezeichnete und das Publikum aufforderte, es solle sich gegen uns verbinden etc.!! Und Cassirer denkt im Grunde genau so. Mit diesem Kreis will ich nichts zu tun haben. »
- 40 Anselm Ruest, « Wohin treiben wir? Also sprach Meier-Graefe », *Die Aktion*, vol. 3, n° 4, 22 janvier 1913, p. 105-106 : « Auf den eineinhalbstündigen Vortrag näher einzugehen, wäre ein vergebliches Bemühen, denn er bestand aus einem Sammelsurium kritikloser Verdächtigungen wahrsagerinnenmässiger Prophezeiungen, stöhnender Jammeriaden über den unaufhaltsamen Einbruch der Barbarei in das untergehende Reich der Schönheit. »
- 41 Franz Pfemfert, « Julius Meier-Graefe gegen Julius Meier-Graefe », *Die Aktion*, vol. 3, n° 4, 22 janvier 1913, p. 106 : « Er sollte nicht mit Scheuklappen durch die Vortragssäle laufen, er nicht. Was J. M.-G. heute gegen die Kommenden der Malerei in die Zeitungswelt schreit: man schrie es vor einem Augenblick ihm zu. Dieser neue Reaktionär war gestern der Anstifter von Revolten! Hat uns fürs Umstürzen begeistert. Wir sind ihm dafür dankbar; indem wir unsere kompakte Pietätslosigkeit gegen seine Greisenhaftigkeit ins Feld schicken, beweisen wir es. Was ist uns der geifernde Zahnlose? Eine üble Naturerscheinung. Hinweg damit. Wir kämpfen mit dem Revolutionär Meier-Graefe. »
- 42 Meier-Graefe, *Tagebuch*, *op. cit.*, p. 224 : « Nach den Echantillons der Presse über meine Vorträge ist wieder mal ein artiges Geschimpfe in dem *doux pays* los. Der "Zahnlose Geiferer" ist mir am nächsten gegangen. Ich gehe heute gleich zu meinem Zahnarzt Dubois, um meine in der Tat merkbaren Lücken zu füllen. »
- 43 Voir Angelika Wesenberg (dir.), *Impressionnisme/Expressionnisme. Le tournant dans l'art*, cat. exp., Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Munich : Hirmer Verlag, 2015.
- 44 Harry Graf Kessler, *Journal. Regards sur l'art et les artistes contemporains*, Paris : Éditions de la MSH, collection « Passages/Passagen » du Centre allemand d'histoire de l'art, 2017, p. 228, disponible en ligne : <https://books.openedition.org/editionsms/10926#tocfrom1n13> [consulté le 19.02.2018].
« Meier Gs Haus eine merkwürdige Mischung von modernsten Bildern von vorgestern und ziemlich wertlosem Bric à Brac, den er für teures Geld kauft. Das Ganze angenehm, aber ohne überzeugende Sicherheit im Geschmack. »

- 45 Florian Illies, *1913. Chronique d'un monde disparu* [2012], traduit par l'allemand par Frédéric Joly, Paris : Piranha, 2014.
- 46 Deutsches Literaturarchiv, Marbach-sur-le-Neckar, fonds Heymel, *lettre de MG à Alfred W. Heymel du 26. 4. 1914* : « Ich arbeite ungefähr so wie du in der Nacht oder in dem Morgen [...]. Es kommt mir auch nichts, leider, leider. Diese Entwicklungsgeschichte Noll ist eine wahre Marter. »
- 47 Deutsches Literaturarchiv, Marbach-sur-le-Neckar, fonds Heymel, *lettre de MG à Alfred W. Heymel du 13. 5. [1914]* : « Der Vorwurf, den Du und andere mit tausendfältigem Recht der alten Fassung (o Gott, was für ein Dreck!) gemacht haben, wird überlegt. Es wird ganz ordentlich, aber ich gehe mit Volldampf in der Geschichte fort. »
- 48 « Zweites Buch. Die vier Säulen der modernen Malerei » dans Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Ästhetik*, vol. 1., Stuttgart : J. Hoffmann, 1904, table de matières, sans page.

Meier-Graefe, ein Nekrolog auf die moderne Kunst

Obwohl ihm häufig der Ruf eines fortschrittlichen Kunstkritikers vorauselte, war der deutsche Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe (1867–1935) ein dem Niedergang verhafteter Denker und selbsternannter Reaktionär. Sein mit ihm verfeindeter Kollege Carl Einstein, hartnäckiger Verfechter der von Meier-Graefe strikt verworfenen Avantgarde-Kunst, bezichtigte ihn in den 1920er Jahren offen eines hitlernahen »Spenglerismus«¹ und hätte ihn am liebsten für die zu seinem Leidwesen vorherrschende »Bürokratie der Gefühle« verantwortlich gemacht. Einstein griff in seinen diversen Veröffentlichungen die von den Modernisten der Generation Meier-Graefes verbreiteten Schriften zur Kunst an, die ihm wie das angegraute Erbe neuromantischer Schwärmerei erschienen. Uwe Fleckner erinnert jedoch an die Komplexität und Widersprüchlichkeit dieser vielgestaltigen Moderne: Einstein wie Meier-Graefe hätten den Einfluss des Impressionismus auf das abendländische Kunstschaffen erstaunlich ähnlich, allerdings mit einer unterschiedlichen Gewichtung, beurteilt.² Einstein sah in dieser Strömung die unabdingbare Zerstörung der Darstellungsformen, die einem neuen Sehen den Boden bereitete, während der noch immer Baudelaire verhaftete Meier-Graefe im Impressionismus den Keim für den Niedergang der Kunst zu erkennen meinte. Der Kritiker zeigte sich rasch skeptisch im Hinblick auf die jüngsten Entwicklungen im Werk Édouard Manets und verurteilte den Divisionismus Claude Monets und seiner Nachfolger aufs Strengste. Als Vertreter der beiden Polaritäten des impressionistischen Sehens seien Auguste Renoir und Paul Cézanne die »Retter« gewesen, bevor die jungen Akteure der historischen Avantgarden ihr Erbe verraten hätten. »Ich bin keineswegs der erste Verkünder des Impressionismus«, schrieb Meier-Graefe in einem 1934, ganz am Ende seiner Karriere veröffentlichten Text, »aber der erste Autor, der *sine ira* gegen ihn aufgetreten ist.«³ Alle, denen die ungeheure Energie vertraut ist, mit der Meier-Graefe den französischen Impressionismus im Kontext des konservativen Wilhelminischen Reichs verteidigt hatte, musste dieses Diktum überraschen.

Die Angst vor einem allgemeinen kulturellen Niedergang lässt sich bei Meier-Graefe bereits ab der Jahrhundertwende beobachten. Diese Furcht bestimmt das Leitmotiv seiner berühmten *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* von 1904 – an der bislang oft nur die prospektive Kraft hervorgehoben wurde – wie auch seiner zahlreichen späteren Monographien. In seinem 1905 verfassten *Fall Böcklin*, ein Buch, in dem der zum Helden des Deutschtums erklärte Maler aggressiv entthront wird, wollte der Verfasser den Niedergang der deutschen Kultur anprangern. In der unmittelbaren Nachkriegszeit jedoch, auf die wir uns im Folgenden konzen-

trieren, dehnt sich sein Dekadenzdenken auf die gesamte abendländische Entwicklung aus. Bald nach 1910 häuften sich Meier-Graefes öffentliche Anfeindungen der überhandnehmenden Ismen und ihrer Vertreter, die damals das Feld der europäischen Avantgarden bestimmten. Indem er sich auf diese Weise endgültig von der Moderne abwandte, brachte der Kritiker zahlreiche Künstler gegen sich auf, die ihn bisher gelesen und bewundert hatten.

Die folgenden Ausführungen basieren im Wesentlichen auf einer erneuten Lektüre von *Wohin treiben wir? Zwei Reden über Kultur und Kunst*, ein etwa hundert Seiten starkes Werk mit zwei vorbereitenden Texten zu einem Doppel-Vortrag, den der Kunstkritiker zwischen 1911 und 1913 in mehreren Städten im deutschsprachigen Raum hielt.⁴ Die erste der beiden Ansprachen, ursprünglich dem Gedenken Friedrichs des Großen gewidmet (dessen 200. Geburtstag am 24. Januar 1912 aufwendig begangen wurde), behandelt den allgemeinen Niedergang des Kulturbegriffs. Meier-Graefes im September 1911 entworfene Verfallspredigt wurde zuerst im Dezember desselben Jahres in Dresden unter dem Titel »Über Kultur«⁵ vorgelesen, anschließend auch in der Berliner Galerie von Paul Cassirer. Der zweite, titelgebende Vortrag wurde erstmals am 6. Januar 1913 in den Räumlichkeiten desselben Galeristen gehalten, später in München, Stuttgart, Hamburg, Wien und Budapest. Er konzentrierte sich wiederum auf die jüngsten Entwicklungen der zeitgenössischen Kunst, deren besorgniserregender Zustand die Verarmung ihres kulturellen Nährbodens zu illustrieren schien.

GOETHE'S HUT

Schon in den ersten Absätzen von *Wohin treiben wir?* befasst sich Meier-Graefe mit dem Problem der zeitgenössischen »Kultur«, indem er dem Kulturbegriff selbst eine semantische Analyse widmet. Nachdem er die Elastizität der Wörter mit der von Kleidern verglich, die durch das ständige Tragen zwangsläufig ausleiern, beschäftigt er sich mit denen, die er nun für die zerschlissensten hält:

»Kultur ist so ein Wort. Es gleicht dem Zylinderhute Goethes im Goethehaus zu Weimar, bekanntlich ein Ungeheuer von Umfang, den sich ein flinkes Kerlchen scherzweise aufsetzt und der ihm bis an den Hals geht, so daß vom Kopf überhaupt nichts mehr übrig bleibt.«⁶

Die Ausgangsfeststellung des Kritikers ist also der ungewisse Status eines früher heiligen Wortes, das künftig auf fast alle menschlichen Erzeugnisse angewendet werde und alle möglichen Belanglosigkeiten umfasse: »Man rechnet zur Kultur gut gedruckte Bücher, die Regulierung des Straßenverkehrs, D-Züge. [...] Auch die Zentralheizung und der Exhaustor werden dazu gerechnet«⁷ – ja, sogar die Tätowierungen polynesischer Ureinwohner. In Übereinstimmung mit den um 1900 florierenden Verfallskritiken, deren zahllose Variationen unlängst in einem Aufsatz von Laurence Bertrand Dorléac analysiert wurden,⁸ gründete sich Meier-Graefes Dekadenzkritik im Wesentlichen auf die Hypothese einer rasanten materiellen, wissenschaftlichen und technischen Entwicklung, die unausweichlich – und ohne sonderliche Überraschung – zu einem Verfall der Seele führen musste.

Diese Entwicklung der abendländischen Kultur wurde seines Erachtens von der deutschen Nation angeführt, deren rapides Wirtschaftswachstum durch die kolonialen Ansprüche ihrer Weltpolitik stimuliert wurde. Die Hauptfolge dieses Wettlaufs: die Anerkennung von Geld und Gewinn innerhalb einer Gesellschaft, deren Mitglieder allein an der reibungslosen Abwicklung ihrer »Geschäfte« interessiert waren – ein Wort, das in Meier-Graefes Buch in allen möglichen Varianten vorkommt. Die sogenannte »Geschäftemacherei«, die sich in sämtlichen Lebensbereichen auswirkte, war für Meier-Graefe ein entscheidender Auslöser für die Pervertierung der menschlichen Beziehungen, gegen welche die prinzipiell überlegene Welt der Kunst nicht gewappnet war. Im Kontext einer wachsenden Internationalisierung des Marktes sah der Kritiker in dem erbitterten »Vinnen-Streit«⁹ sehr viel mehr als eine schnöde deutsch-französische Kontroverse kultureller Eitelkeiten, nämlich ein trauriges Symptom für die offen beklagte Genremischung. Der *Protest deutscher Künstler* (1911) war eine weinerliche, fade und von merkantilen Enttäuschungen durchzogene Broschüre, die über die »Invasion« der französischen Malerei in Deutschland klagte und eine traurige »Kultur« inszenierte, die das nationale, wenn nicht gar individuelle Interesse dem Gemeinwohl überordnete.

Das deutsche Bürgertum hinkte seinem geistigen Anspruch hinterher und unterließ gewissermaßen die Arbeit, die Meier-Graefe als Pariser Vermittler bei den kaiserlichen Museen geleistet hatte. Nach einem über zehnjährigen Einsatz zu ihren Gunsten hätten weder die Impressionisten noch die bedeutenden deutschen Künstler des 19. Jahrhunderts (allen voran Hans von Marées) ein richtiges »Publikum« in Deutschland gefunden, konstatierte Meier-Graefe – es sei denn, ein Publikum von Käufern und Spekulanten, das der wichtigen Frage der Öffentlichkeit dieser neuen Besitztümer keine Bedeutung beimaß. Der bewegende Nachruf des Kritikers auf den Märtyrer der Moderne, Hugo von Tschudi, Ende November 1911 an seinem Grab in Stuttgart,¹⁰ besiegelte den unwiderruflichen Verlust eines seltenen und edlen Vorkämpfers für das Gemeinwohl. Was den zwischen den Linien seines Aufsatzes heftig angegriffenen Kaiser anging, bemühte sich Meier-Graefe, ihm ein rühmliches Gegenmodell, obgleich wieder aus dem Haus Hohenzollern, entgegenzuhalten: den preußischen König Friedrich II. In dieser Schlüsselfigur der deutschen Geschichte sah er einen veritablen Vertreter der Kultur, dessen Frankophilie keine bloße Fassade war, sondern einem überlegenen Instinkt gehorchte.

Unweigerlich stellte dieser Appell an den »Alten Fritz« Meier-Graefes Klagen wieder in den Kontext einer deutsch-französischen Auseinandersetzung zwischen kulturell Überlegenen und Unterlegenen. Trotz seiner kontinuierlichen Bemühungen, eine forcierte nationale Dimension seines Diskurses zu neutralisieren, zementierte der Kritiker seine Huldigung: Frankreich liege ein »uralter Kulturstamm« zugrunde, ein organisches Verhältnis zur Kultur, das seine jahrhundertealte künstlerische Bedeutung begründe; demgegenüber stehe ein zusammengewürfeltes Deutschland, dessen Eliten »nur oberflächlich, nur mit der Haut empfinden.«¹¹ Das sowohl im Titel als auch in den selbstanklägerischen Ausführungen konsequent verwendete »wir« ließ keinen Zweifel daran, dass der Meier-Graefe des *Falles*

Böcklin rückfällig wurde und erneut Anklage gegen das Wesen der wilhelminischen Gesellschaft erhob. Mit dem Unterschied, dass die Zielscheibe nun erstmals das gesamte Abendland war und Deutschland in einem Klima des allgemeinen Niedergangs vor dem Verleugnen seiner spezifischen Vorzüge bewahrt werden sollte.

TREUEBRÜCHE

In Anbetracht des allgemeinen Niedergangs konzentrierte Meier-Graefe seine Hoffnungen auf die »geistige Energie« der Kunst und ihrer Werke, die er als »Leiter in den Himmel«¹² bezeichnete. Das künstlerische Schaffen erschien ihm als einziger Ausweg, um eine Welt der leerstehenden Kirchen wieder zu verzaubern. Doch die jungen Künstler waren seiner Meinung nach ihrer Aufgabe nicht gewachsen. Statt die Kultur zu erhalten, verkörperten ihre Werke vielmehr deren Entkräftung: »[...] das immer deutlichere Nachlassen der Kunst in unserer Zeit [wird] zu einem bösen Symptom des Niedergangs unserer Gesittung.«¹³ Von welcher »Kunst« ist hier genau die Rede? Besonders problematisch an Meier-Graefes Verurteilung der Avantgarden war die Tatsache, dass er (zumindest in seinen Schriften vor 1920) keine konkreten Künstler oder Werke benannte und stattdessen eine rein spekulative Analyse betrieb. Diese sollte den Kritiker seinen aufgeschlosseneren Kollegen, aber auch manchen jungen Malern, die sich zu Recht heftig angegriffen sahen, entfremden.

Erstaunt können wir heutigen Leser den veröffentlichten Teil seines *Tagebuches* über die entscheidenden Jahre von 1903 bis 1917 einsehen: Weder Georges Braque noch Pablo Picasso oder André Derain finden dort Erwähnung, geschweige denn das Futuristische Manifest von 1909. »Mattys« [*sic*] wurde 1910 zwar genannt, jedoch nur durch den Filter des Urteils von Auguste Renoir, das Meier-Graefe in Cagnes von dem älteren Maler aufgeschnappt hatte, der Matisse als »Notar im Moulin Rouge« und »verkleideten Pompier«¹⁴ bezeichnete. Die fehlenden Namen sind umso bemerkenswerter, als Meier-Graefe viele der damaligen malerischen Revolutionen in Frankreich und Deutschland hautnah miterlebte. In Paris etwa besuchte er zwischen 1905 und 1912 regelmäßig die Salons d'Automne und nahm sowohl die Revolte der Fauves als auch den aufstrebenden Kubismus wahr. Offenbar aber galt seine Aufmerksamkeit im Grand Palais eher den zu Ehren der Aushängeschilder des 19. Jahrhunderts veranstalteten Retrospektiven als der jungen Malerei. Vom Salon des Jahres 1911 sind ihm so vor allem »die fabelhaft feinen Dekorationen Bonnard«¹⁵ in Erinnerung, dessen Malerei für ihn damals die absolute Toleranzgrenze für die Auflösung des Objekts und die Ebenheit der Bildfläche darstellte. Alles Übrige subsumierte er unter der Bezeichnung »neue« oder »junge Kunst«, ein unzutreffender Sammelbegriff für die aufstrebenden Strömungen der damaligen Epoche, die ab der Zwischenkriegszeit ausnahmslos zum elementaren Kanon der modernen Kunstgeschichte zählen sollten: der »Pariser« Kubismus, der italienische Futurismus und der deutsche Expressionismus.

Die plötzlich auftauchenden »Schlagwörter« für mehr oder minder feste Gruppierungen galten dem Kritiker, der den Impressionismus stets als einen Ausdruck neuer Sehgewohnheiten und nicht als zusammenhängende Strömung betrachtet hatte, an

sich bereits als aufschlussreich. Unter den Vertretern der neuen Tendenzen gestand er niemandem die Fähigkeit zu, eine Weltanschauung zu verkörpern, er sah sie lediglich als »Berufsvertreter« und Tagelöhner einer lachhaften kulturellen Revolte. Auf die tiefschürfenden metaphysischen Bedürfnisse der Künstler vergangener Jahrhunderte antworteten sie mit künstlich aufgebauchten intellektuellen Konstrukten, deren Belanglosigkeit sich auch durch lärmende Manifeste nicht kaschieren ließ. Während die Spazierstöcke, die einst empört vor dem *Frühstück im Grünen* (1863) geschwungen worden waren, noch auf einen tief verankerten Willen zum Umsturz gesellschaftlicher und ästhetischer Zwänge geantwortet hätten, sei der Hang der Künstler zu Beginn des neuen Jahrhunderts, sich selbst als »revolutionär« auszurufen, in Ermangelung einer ernstzunehmenden Opposition geradezu lächerlich.

Indem Meier-Graefe eine der zentralen Ideen der modernen Geschichtsschreibung aufgriff, zielten seine Argumente auf den Kult des Neuen: »Wäre es [das Neue] allein entscheidend, so könnte man einen Futuristen über Michelangelo stellen.«¹⁶ Tatsächlich hatte eine historische Notwendigkeit den ersten Anstoß zu den bildkünstlerischen Neuorientierungen der Vergangenheit gegeben (»Cézanne erweist die Gültigkeit seiner Neuheit«),¹⁷ während die zeitgenössischen Pseudo-Revolutionen gewöhnlichen Modeerscheinungen gehorchten: »Ich sehe nur Rezepte, wenn ich durch die Pariser Ausstellungen gehe, Schulen ohne Lehrer, Herden ohne Kopf.«¹⁸ Indem sich die oberste Individualität, sprich der Mensch hinter dem Künstler, seine Darstellungsregeln verordnen lasse, sei er zwangsläufig versucht, sich hinter den kollektiven Bemühungen der Meute zu verstecken:

»Routine ist das Vergessen des Zwecks über dem Mittel. Sie ist nicht weniger blöde, ob sie einem erhabenen oder einem niedrigen Vorbild entlehnt wird, bleibt dasselbe, ob sie eine flauere Apotheose Kaiser Wilhelms, ein gelecktes nacktes Frauenzimmer oder einen taumelnden Eiffelturm, ein aus Dreiecken konstruiertes Gesicht darstellt.«¹⁹

Diese Passage ist neben ihrer indirekten Anspielung auf den Kubismus von 1910 und seine fragmentierten Linien wohl die einzige, die sich in *Wohin treiben wir?* auf ein konkretes Werk bezieht. Vermutlich sind hier die *Eiffeltürme* von Robert Delaunay (1885–1941) gemeint, eine Serie, die den Künstler schon seit etlichen Jahren beschäftigte. Wenn man sich Meier-Graefes Reisen durch Europa um 1912 ansieht und mit den Daten der Ausstellungen vergleicht, in denen Gemälde Delaunays gezeigt wurden, ergibt sich als mögliche Schnittmenge eine Ausstellung in der von Herwarth Walden (1879–1941), einem glühenden Verfechter der Avantgarden, geführten Berliner Galerie *Der Sturm*. Ein nicht näher identifizierter *Eiffelturm* war im Katalog der Eröffnungsausstellung der Galerie aufgeführt, die im März 1912 in einer verlassenen Villa im Tiergartenviertel stattfand. Doch das Gemälde war so verspätet in Berlin eingetroffen, dass Walden beschloss, es zusammen mit den futuristischen Werken im darauffolgenden Monat etwas länger zu präsentieren.²⁰ Vermutlich wurde der damals gezeigte *Eiffelturm* (1910), der neben dem schwankenden Eisenkonstrukt die zersplitterten Wohnhäuser am Champ-de-Mars einfing, 1911 von dem deutschen Industriellen Bernhard Koehler (1849–1927) erworben.²¹ Meier-Graefe, der seit 1905 in Kontakt zu Walden stand²² und im Frühjahr 1912 regelmäßig in Berlin

Station machte, hatte höchstwahrscheinlich eine der beiden Ausstellungen besucht. Der *Eiffelturm* aus der Sammlung Koehler genoss in Deutschland damals eine gewisse Bekanntheit: Er war in dem von Reinhard Piper verlegten Almanach *Der Blaue Reiter* abgebildet und wurde von Walden als Motiv für eine auflagenstarke Postkarte verwendet. Als Sinnbild für die synthetische Kraft des Delaunayschen Modernismus, der die kubistische Zerlegung der Form mit der Energie des Futurismus koppelte, war die Serie der *Eiffeltürme* perfekt auf Meier-Graefes Argumentation zugeschnitten. Sie verkörperte die seiner Meinung nach problematischsten Auswirkungen des späten Impressionismus, nämlich die rationale Aufsplitterung des Farbspektrums auf der einen sowie die von Cézanne beeinflusste Geometrisierung der Volumen auf der anderen Seite. Davon ausgehend, stellte der Kritiker allgemeine Überlegungen an:

»Sie [die jungen Maler] haben herausbekommen, daß sich alle Formen mehr oder weniger in mathematische Verhältnisse bringen lassen, und wissen, was berühmte Leute über die Beine als Säulen, die Köpfe als Kugeln gesagt haben. Was liegt näher, als das, was einen Körper von Säulen und Kugeln unterscheidet, zu unterdrücken? Der Körper sieht wie ein Prisma aus, sagen andere. Man denkt an die göttliche Blague Hamlets. Doch scheinen mir die gemalten Prismen immer noch nicht prismatisch genug. Ich sehe immer noch durch den Kubus hindurch auf den Kubisten, erkenne eine öde Philistervisage, die trotzallem akademische Nase, das treue Auge, die geschwungene Locke.«²³

Mit dieser Anspielung auf die Worte Cézannes, die oft bemüht wurden, um den provenzalischen Maler zum Wegbereiter der Kubisten zu erklären, kritisierte Meier-Graefe auch den Verlust eines innigen, konstruktiven Verhältnisses zur Tradition. Van Gogh und Cézanne »begannen nicht mit Proklamationen, verbrannten nicht voreilig die Brücken hinter sich, banden sich nicht, solange sie nicht die Route vor sich sahen.«²⁴ In ihrem künstlichen Kult für diese beiden Vorreiter der Moderne begnügten sich Matisse und Picasso damit, an dem einen die Vorherrschaft der Linie sowie der farbigen Flächen zu rühmen, an dem anderen wiederum die flächige Behandlung der Volumina und das Unvollendete als Stilprinzip. Und indem sie selbst Schule machten, nahmen die beiden Neulinge in den »Tempelchen«²⁵, wo die jungen Maler dem Kult des Neuen huldigten, den Platz der früheren Idole ein.

Gemeinsam überführten die neuen Vertreter des »*art pompier*« die Malerei in einen Bereich, der ihr fremd blieb, nämlich den der Dekoration. Der Begriff sollte dem Kritiker künftig immer wieder aus der Feder fließen: Die jungen Künstler seien nur »Tapetenmaler«, deren Werke sich gefährlich weit von den eigentlichen Ambitionen der Malerei entfernten; eine bezeichnende Reaktion, wie Kenworth Moffett treffend beobachtete, die von »den extremen Grenzen eines Geschmacks, der stets vom Konzept der Nachahmung geprägt bleibt«,²⁶ zeuge. Moffett vergleicht diese ästhetische Auffassung mit der von anderen Persönlichkeiten wie Roger Fry oder Daniel-Henry Kahnweiler zur gleichen Zeit vertretenen Position. Mit leichten Abweichungen stimmten sie darin überein, dass sich die Darstellung, um gültig, wirksam und modern zu sein, zwar von der Wahrheitsnähe und einem rein illustrativen

Anspruch befreien, aber den Lockungen des Dekorativen widerstehen müsse.

Trotz seiner kritischen Haltung gestand Meier-Graefe Matisse und Picasso ein gewisses Talent zu. Er sah jedoch eher einen Überschuss an Begabung, eine allzu große Leichtigkeit im eklektischen Umgang mit Farbe, Stil und Tradition – zentrale Konzepte, mit denen sie die Natur verfälschten. Eine rein bildkünstlerische Problemstellung genüge jedoch nicht, um die Grundlagen einer neuen Ästhetik zu entwerfen. In seinem Bericht über den Salon d'Automne von 1912, in dem er im Wesentlichen für die Skulpturen Wilhelm Lehmbrucks eintrat, bekannte er dement-sprechend:

»Man kann der gegenwärtigen Pariser Kunst nicht ein gewisses Niveau des Geschmacks, große Geschicklichkeit und einen nicht geringen Sinn für dekorative Werte absprechen [...] Aber eines fehlt durchaus den allermeisten dieser wirren Spiele: der Eindruck, daß sie notwendig so sein müssen, daß es sich hier um unumgängliche Auseinandersetzungen des Individuums mit der Welt, um Visionen handelt.«²⁷

Paris, einst Zentrum des modernen Kunstschaflens, befinde sich im Niedergang. Statt sich im Sehen zu üben, verbrächten die Pariser Maler ihre Zeit damit, auf den Caféterrassen ihre Lehren zu vergleichen und das kostbare Erbe ihrer Vorgänger mit Füßen zu treten. Mit seiner Geduld am Ende, machte Meier-Graefe schließlich seinem ganzen Unmut Luft: »Sie sind Flächenkünstler in jeder Beziehung, flach als Menschen.«²⁸

Sein Angriff auf die junge Pariser Kunstszene wurde von den Betroffenen verständlicherweise mit Verärgerung quittiert. Eine Gegendarstellung des unter dem Pseudonym »La Palette« schreibenden Kunstkritikers André Salmon in der Zeitschrift *Gil Blas* vermittelt davon einen eindringlichen Beweis. Im Hinblick auf den Vortrag, den Meier-Graefe am 6. Januar 1913 in der Galerie Cassirer gehalten hatte, verlieh der Chronist seiner Erleichterung Ausdruck, bald einen der berühmtesten Vertreter der Avantgarde nach Berlin reisen und dort für die jungen Pariser Künstler eintreten zu sehen:

»Unser hervorragender Kollege Guillaume Apollinaire hat sich nach Deutschland begeben, um seinerseits auf die jüngst gehaltenen Vorträge von Herrn Meiergraeffe [*sic*] zu antworten. Letzterer, der lange die französische Kunst in Deutschland verteidigt hat, greift nun zum großen Erstaunen seiner Hörer unsere modernen Maler aufs heftigste an und wirft ihnen vor, nichts Neues zu produzieren, nicht zu arbeiten und ihre Zeit im Café zu vergeuden. Diesen selbstverständlich unzutreffenden Aussagen wird Guillaume Apollinaire genaue Tatsachen entgegenhalten können. [...] Die, die heutzutage in den Cafés herumsitzen, sind nämlich Ausländer und vor allem Deutsche, die ganz auf ihren Milchkafee versessen sind.«²⁹

Wenn man André Salmon glaubt – dessen reduktionistische Sicht der Ideen Meier-Graefes anzuzeigen scheint, dass er sie nur aus zweiter Hand kannte –, war die bevorstehende Berliner Ansprache von Guillaume Apollinaire als ›Antwort‹ auf die erst zwei Wochen zurückliegende Rede Meier-Graefes zu verstehen. Tatsächlich hielt der Dichter am Abend des 18. Januar 1913 in der mit Cassirers Salon

konkurrierenden Galerie *Der Sturm* einen Vortrag auf Französisch zum Auftakt der monografischen, von Walden vorbereiteten Delaunay-Ausstellung. Auch wenn die Idee zu dem werbenden Vortrag auf den Maler selbst zurückging (der möglicherweise von Meier-Graefes Angriffen gehört hatte), unterstützte der Galerist das Vorhaben, das die von ihm vertretenen Malerschulen legitimierte. Die Ansichten, die der

Verfasser der *peintres cubistes* bei diesem Anlass äußerte und die uns in einer auf Deutsch im *Sturm*³⁰ veröffentlichten Kurzfassung zugänglich sind, offenbart das ganze Ausmaß der Kluft zwischen den mitten in der Selbsthistorisierung steckenden Verfechtern der europäischen Avantgarden und dem ängstlichen Traditionalismus Meier-Graefes. Nachdem er seiner deutschen Zuhörerschaft zunächst ein von der französischen Kunst dominiertes 19. Jahrhundert beschrieben hatte (und Deutschland dabei diplomatisch den ehrenhaften Beitrag Hans von Marées zugestand),³¹ arbeitete Apollinaire die Merkmale des Delaunayschen Orphismus in Bezug auf Picassos Kubismus heraus – zwei Strömungen, die sich »zum Erhabenen aufschwingen, ohne sich auf irgendeine künstlerische, literarische oder wissenschaftliche Konvention zu stützen.«³² Indem er seine ästhetischen Bestrebungen mit seiner Vermittlerrolle in Einklang brachte, überließ sich der französische Poet Apollinaire, der auch auf Otto Freundlich und Ludwig Meidner zu sprechen kam, einer Mystik des Orphismus, die zum Zweck hatte, »Europa um universelle male-riche Wirklichkeiten« wie Licht oder Farbe zu vereinigen. Die metaphysischen Abschweifungen dieser »Pariser Kaffeehaus-Literatur«³³ mussten Meier-Graefe in der Tat unbeeindruckt lassen.

»GROSSPAPA MEIER-GRAEFE«

Trotz Meier-Graefes Absicht, die »rechten Leute«³⁴ einzuladen, erfuhren seine Vorträge über den Zerfall der gegenwärtigen Kunst eine niederschmetternde Aufnahme. Ein anonymen Verfasser des *Berliner Börsen-Couriers* beschrieb einen Prediger à la Zarathustra, der »sein zahlreiches Auditorium, das aus Kunstenthusiasten, Malern und Literaten bestand, in grenzenloser Verblüffung zurück [ließ].«³⁵ Ihrem Namen getreu, nahm die sozialistische Zeitschrift *Vorwärts* zwangsläufig an Meier-Graefes Rückwärtsgewandtheit Anstoß und überschrieb einen Artikel »*Grosspapa Meier-Graefe*«³⁶; der Publizist und liberale Politiker Theodor Heuss wiederum zeigte sich von den düsteren Prophezeiungen des Kritikers überrascht:

»Meier-Graefe, der ›Besonnene‹, erhebt Anklagen gegen Paris, gegen die letzte ›Entwicklung‹ der französischen Kunst, und er, der noch vor zehn Jahren die Parole der Zukunft ausgab, einer Zukunft, die auf den ›vier Säulen‹ des modernen Frankreichs ruhte, stimmt seine Leier auf dunkle Töne, und statt der scherzend-flieghaften Taufreden, die dem Lob der Väter und Ahnen galten, schreibt er sozusagen einen Nekrolog.«³⁷

Auch Wassily Kandinsky empörte sich in einem Brief an Franz Marc, kurz nachdem er am 7. März 1913 den Vortrag des Kritikers gehört hatte:

»Gestern waren wir alle im Vortrag bei Herrn Dr. Julius Meyer-Graefe [*sic*], der jetzt

Julianus Apostata heißt, weil er zum Schluß dem Publikum empfahl, sich an diesem Kaiser Beispiel zu nehmen. Die neue Kunst wäre Geschäftsmacherei, ohne Seele und Geist und man solle sich gegen sie vereinigen. Es war ein bodenloses Geschimpf und überraschte im Mangel der Gedanken, des Verstandes. Der Saal war so vollgestopft, daß man kaum atmen konnte. Und die Luft!! Beinahe so schlecht wie der Vortrag.

Zur Diskussion hat sich keiner gemeldet.«³⁸

Dieser Brief besiegelte den klaren Bruch zwischen dem »Julianus Apostata«, der vergeblich versuchte, den Polytheismus der allzu rasch begrabenen Götter des 19. Jahrhunderts wiederzubeleben, und der neuen Mystik des *Blauen Reiters*. Offensichtlich enttäuscht von dem, dessen Lobeshymnen er unlängst im *Almanach* gesungen hatte, leitete Franz Marc diese Äußerungen umgehend an seinen Waffenbruder, den jungen expressionistischen Maler August Macke (1887–1914), weiter, der den Kritiker seinerseits im Rahmen des Vinnen-Streits verteidigt hatte: »Meier-Graefe hielt letztthin in München einen Vortrag, in dem er uns alle als Geschäftsmacher bezeichnete und das Publikum aufforderte, es solle sich gegen uns verbinden etc.!! Und Cassirer denkt im Grunde genau so. Mit diesem Kreis will ich nichts zu tun haben.«³⁹

Schließlich erklärte die Zeitschrift *Die Aktion* dem »neuen Reaktionär« Meier-Graefe unmittelbar den Krieg. Aus seinem Mund käme ein »Sammelsurium kritikloser Verdächtigungen, wahrsagerinnenmässiger Prophezeiungen, stöhnender Jameriaden über den unaufhaltsamen Einbruch der Barbarei in das untergehende Reich der Schönheit.«⁴⁰ Der Chefredakteur Franz Pfemfert (1879–1954), landesweit für seine bissigen Formulierungen bekannt, machte aus dem einstigen Modernisten ohne Umschweife einen »geifernde[n] Zahnlose[n]«.⁴¹ Meier-Graefe, der gerade in Paris weilte, nahm von diesen Angriffen resigniert Notiz. Er war in der Tat über seine »Zahnprobleme« besser im Bilde:

»Nach den Echantillons der Presse über meine Vorträge ist wieder mal ein artiges Geschimpfe in dem *doux pays* los. Der »Zahnlose Geiferer« ist mir am nächsten gegangen. Ich gehe heute gleich zu meinem Zahnarzt Dubois, um meine in der Tat merkbaren Lücken zu füllen.«⁴²

Der Kritiker musste sich fortan damit abfinden, die Stabübergabe an eine ihm unverständlichen Moderne verpasst zu haben. Er ertrug schlichtweg den von Walden propagierten und vor Kurzem in einer Ausstellung der Berliner Nationalgalerie thematisierten Übergang vom »Im zum Ex«⁴³ nicht – ein radikaler künstlerischer Wendepunkt, dem Meier-Graefe gleichzeitig aktiv zugearbeitet hatte und nun entgeistert zusah. Doch welche »Moderne« meinte dann seine damals im Entstehen begriffene *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*? Eine erste Antwort findet sich in einer Tagebuchaufzeichnung Harry Graf Kesslers im Juli 1916 nach einem Abendessen in der Villa des Kritikers: »Meier Gs Haus [ist] eine merkwürdige Mischung von modernsten Bildern von vorgestern und ziemlich wertlosem Bric à Brac, den er für teures Geld kauft. Das Ganze angenehm, aber ohne überzeugende Sicherheit im Geschmack.«⁴⁴ Die Formulierung ist reizvoll: Während die Avantgarden mit Getöse die Geschichte eroberten, blieb Meier-Graefe ein Moderner »von

vorgestern« in einem ästhetischen Umfeld, dessen Engstirnigkeit sich in der unlängst von ihm erbauten Villa in Nikolassee spiegelte. Der elegante, vom braven Modernismus des Architekten Walther Epstein (1874–1918) beeinflusste Bau stand auf einem Grundstück, das dem Ehepaar Meier-Graefe großzügig von dem Bankier und Sammler Julius Stern überlassen worden war. Eingerichtet wurde die Villa von ihren engen Freunden, Rudolf Alexander Schröder und Erich Klossowski. Indem Meier-Graefe ein solches Anwesen bauen ließ, das seinen Geschmack für die Biedermeierzeit mit einem konventionellen Impressionismus kombinierte, fixierte er eine altmodische Auffassung der Moderne, die im Zeitalter von Schönbergs Zwölftonmusik und der Abstraktion zunehmend als überholt galt.

Wie Florian Illies in seinem Bestseller über das faszinierende Jahr 1913⁴⁵ schreibt, arbeitete Meier-Graefe in diesem behaglichen Ambiente Tag und Nacht an der heiklen Überarbeitung seiner *Entwicklungsgeschichte*.⁴⁶ Dieses Buch sollte die offensichtlichen Unzulänglichkeiten der ersten Fassung von 1904 (»o Gott, was für ein Dreck!«⁴⁷) beheben, von der es nur den Titel beibehielt. Meier-Graefes Arbeitssitzungen wurden bange von seinem Münchner Verleger Reinhard Piper überwacht, der vergeblich versuchte, seinen Autor für die jungen Maler zu interessieren. Die beiden ersten Bände der dreiteiligen Studie erschienen noch vor 1916, der letzte Teil wurde erst geraume Zeit nach dem Ersten Weltkrieg im Jahr 1924 veröffentlicht. Wieder dienten Meier-Graefe die dekorativen Auswüchse des Tandems Matisse-Picasso und die schrille Hilflosigkeit des deutschen Expressionismus als Zielscheibe. Die zweite *Entwicklungsgeschichte* prangerte die Gegenwart an und richtete ihr Geschmacksurteil an der Vergangenheit aus, indem sie noch nachdrücklicher die Versäumnisse und Fehler der von Monet angeführten impressionistischen »Sekte« kritisierte. Manet, Cézanne, Degas und Renoir, in der Fassung von 1904 noch als die »vier Säulen«⁴⁸ der modernen Malerei gefeiert, hatten zwischenzeitlich eine neue architektonische Funktion bekommen und bekrönten nunmehr eine *annehmbare* Moderne. Am Giebel dieses neu gestalteten Tempels thronten fortan zwei unüber-treffbare Gottheiten: Cézanne, der Baumeister, und Renoir, der Handwerker.

Trotz seines konservativen Geschmacks und seines Protests gegen die Avantgarde sollte auch Meier-Graefe – ebenso wie Carl Einstein – später von den Nazis für seine ästhetischen Schriften und Positionen angegriffen werden. Sein Name wurde sogar in der Ausstellung *Entartete Kunst* (1937) verunglimpft, obgleich er, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die dort verschrienen Strömungen oder Maler keineswegs unterstützte. Nicht zuletzt liefert dieses Paradox den schlagenden Beweis dafür, dass sich der vermeintlich fortschrittliche Kunstkritiker binnen weniger Jahre für die anderen in einen reaktionären verwandelte: Die heutigen HistorikerInnen könnten darin eine Anregung sehen, auch ihr Verständnis dieser beiden Haltungen immer wieder aufs Neue zu hinterfragen.

1 Carl Einstein, »Meier-Gräfe und die Kunst nach dem Krieg«, in: *Das Kunstblatt*, 1923, H. 7, S. 187.

2 Uwe Fleckner, *Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie*, Berlin: Akademie Verlag, 2006, S. 167–188.

- 3 Julius Meier-Graefe, »Die Brücke zur lebendigen Kunst«, in: *Deutsche Rundschau*, Feb. 1934, H. 60, S. 115.
- 4 Julius Meier-Graefe, *Wohin treiben wir? Zwei Reden über Kultur und Kunst*, Berlin: S. Fischer, 1913.
- 5 Dieser Vortragstext wurde unter dem Titel »Kultur« auch in der *Neuen Rundschau* 6, H. 23, 1911, S. 845–860 publiziert.
- 6 Meier-Graefe, *Wohin treiben wir?*, op. cit., S. 9.
- 7 Ibid., S. 10.
- 8 Laurence Bertrand Dorléac, *Contre-déclin. Monet et Spengler dans les jardins de l'histoire*, Paris: Gallimard, 2012.
- 9 Zum »Vinnen-Streit« siehe das Vorwort von Maria Stavrinaki in: Franz Marc, *Écrits et correspondances*, Paris: Éd. de l'ENSBA, 2007, S. 9–57.
- 10 Vgl. Julius Meier-Graefe, »Hugo von Tschudi«, in: *In Memoriam Hugo von Tschudi. Die Reden bei der Bestattung in Stuttgart am 27. November 1911*, Leipzig: Insel Verlag, 1911, S. 10-16.
- 11 Meier-Graefe, *Wohin treiben wir?*, op. cit., S. 43.
- 12 Ibid., S. 37.
- 13 Ibid.
- 14 Zu diesen Äußerungen Auguste Renoirs vgl. Julius Meier-Graefe, *Tagebuch 1903–1917 und weitere Dokumente*, hg. von Catherine Kraemer, Göttingen: Wallstein Verlag, 2009, S. 146.
- 15 Ibid., S. 140.
- 16 Julius Meier-Graefe, *Cézanne und sein Kreis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Malerei*, München: Piper Verlag, 1918, S. 48.
- 17 Ibid.
- 18 Meier-Graefe, *Wohin treiben wir?*, op. cit., S. 106.
- 19 Ibid. und S. 107.
- 20 Vgl. Sophie Goetzmann, »*Et les grands cris de l'Est*«. Robert Delaunay à Berlin, 1912–1914, 2 Bd., Dissertation, die am 10. Dezember 2016 unter der Leitung von Arnauld Pierre an der Université Paris-Sorbonne präsentiert wurde.
- 21 Robert Delaunay, *Eiffelturm*, 1910. Das früher in der Sammlung Koehler aufbewahrte Werk wurde 1945 zerstört.
- 22 Herwarth Walden lud Meier-Graefe im Rahmen der Polemik um Böcklin mehrmals vergeblich zu Vorträgen über die französische Kunst ein. Vgl. »Brief von Meier-Graefe an Herwarth Walden vom [?.] 9. 1905 & 19. 1. 1906«, Fonds Walden / Der Sturm, Staatsbibliothek Berlin.
- 23 Meier-Graefe, *Wohin treiben wir?*, op. cit., S. 108–109.
- 24 Ibid., S. 66.
- 25 Ibid., p. 81.
- 26 Kenworth Moffett, *Meier-Graefe as Art Critic*, München: Prestel, 1973, S. 110 (dt. Übers. N. D.).
- 27 Julius Meier-Graefe, »Pariser Reaktionen«, in: *Kunst und Künstler*, Bd. 10, Nr. 9, Berlin: Cassirer, 1912, S. 445.
- 28 Meier-Graefe, *Wohin treiben wir?*, op. cit., S. 107.
- 29 André Salmon (La Palette), »L'art français en Allemagne«, in: *Gil Blas*, Paris, 28. Januar 1913. Der Autor dankt Sophie Goetzmann für den Hinweis auf diesen Beitrag.

- 30 Die deutsche Übersetzung des Vortragstexts Apollinaires wurde in *Der Sturm* veröffentlicht: Guillaume Apollinaire, »Die moderne Malerei [La peinture moderne]«, übers. aus dem Franz. von Jean Jacques in: *Der Sturm*, Nr. 148-149, Februar 1913, S. 272. Zur französischen Fassung siehe Guillaume Apollinaire, »La peinture moderne« [1913], *Œuvres en prose complètes*, Bd. 2, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, S. 501–505.
- 31 Paradoxerweise hatte Apollinaire Hans von Marées 1909 im Grand Palais anlässlich der von Meier-Graefe im Salon d’Automne organisierten Retrospektive entdeckt.
- 32 Apollinaire, »La peinture moderne«, op. cit., S. 505.
- 33 Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Bd. 3, München: Piper Verlag, 1924, S. 627.
- 34 Meier-Graefe schrieb an Julius Levin am 15. 11. 1912: »Ich halte am 2. Dezember bei Paul Cassirer einen Vortrag: ›Wohin treiben wir?‹ Ein Blick auf die heutige Kunst. Ich lasse dir zwei *Billets* schicken. Es käme nur sehr darauf an, dass die rechten Leute einkämen. Vielleicht kannst du etwas tun.« Aus Krankheitsgründen musste Meier-Graefe den Vortrag vom 2. Dezember 1912 auf den 6. Januar 1913 verschieben. »Brief von Julius Meier-Graefe an Julius Levin vom 15.11.1912«, Fonds Levin, Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar.
- 35 Anonym, »Meier-Graefe über die Zukunft der Kunst«, in: *Berliner Börsen-Courier*, 7. Januar 1913.
- 36 Robert Breuer, »Grosspapa Meier-Graefe«, in: *Vorwärts*, 8. Januar 1913.
- 37 Theodor Heuss, »Auch ein Bußprediger«, in: *Süddeutsche Monatshefte*, H. 10, Nr. 2, 1913, S. 755.
- 38 Brief von Wassily Kandinsky an Franz Marc vom 8.3.1913 in: Wassily Kandinsky und Franz Marc, *Briefwechsel*, hg. von Klaus Lankheit, München: Piper Verlag, 1983, S. 211–212.
- 39 »Brief von Franz Marc an August Macke vom 12.3.1913«, in: August Macke und Franz Marc, *Briefwechsel*, Köln: DuMont, 1964, S. 152–153.
- 40 Anselm Ruest, »Wohin treiben wir? Also sprach Meier-Graefe«, in: *Die Aktion*, H. 3, Nr. 4, 22. Januar 1913, S. 105–106.
- 41 Franz Pfemfert, »Julius Meier-Graefe gegen Julius Meier-Graefe«, in: *Die Aktion*, H. 3, Nr. 4, 22. Januar 1913, S. 106: »Er sollte nicht mit Scheuklappen durch die Vortragssäle laufen, er nicht. Was J. M.–G. heute gegen die Kommenden der Malerei in die Zeitungswelt schreit: man schrie es vor einem Augenblick ihm zu. Dieser neue Reaktionär war gestern der Anstifter von Revolten! Hat uns fürs Umstürzen begeistert. Wir sind ihm dafür dankbar; indem wir unsere kompakte Pietätslosigkeit gegen seine Greisenhaftigkeit ins Feld schicken, beweisen wir es. Was ist uns der geifernde Zahnlose? Eine üble Naturerscheinung. Hinweg damit. Wir kämpfen mit dem Revolutionär Meier-Graefe.«
- 42 Meier-Graefe, *Tagebuch*, op. cit., S. 224.
- 43 Vgl. Angelika Wesenberg (Hg.), *Impressionnisme – Expressionnisme. Kunstwende*, Ausst.kat., Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, München: Hirmer Verlag, 2015.
- 44 Harry Graf Kessler, *Journal. Regards sur l’art et les artistes contemporains*, Paris: Éditions de la MSH, Reihe »Passages/Passagen« des Deutschen Forums für Kunstgeschichte, 2017, S. 228, online zugänglich: <https://books.openedition.org/editionsmslh/10926#tocfrom1n13> [letzter Zugriff 19.02.2018].
- 45 Florian Illies, *1913. Der Sommer des Jahrhunderts*, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 2012.
- 46 »Brief von Meier-Graefe an Alfred W. Heymel vom 26. 4. 1914«, Fonds Heymel, Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar.
- 47 »Brief von MG an Alfred W. Heymel vom 13. 5. [1914]«, Fonds Heymel, Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar.
- 48 Julius Meier-Graefe, »Zweites Buch. Die vier Säulen der modernen Malerei«, in: id., *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Ästhetik*, 1. Bd., Stuttgart: J. Hoffmann, 1904, o. S.

« L'Allemagne de Willi Brandt et de Rudi Dutschke » et la critique française. Le numéro spécial Allemagne des *Chroniques de l'art vivant*, 1970¹

« Si l'on cherche [...] des articles ou des études sérieux sur l'art contemporain, il faut aller chercher dans des revues américaines, anglaises ou allemandes. »² Tels étaient en 1968, les propos de Jean Clair dans *La Nouvelle revue française*. De fait, les *Chroniques de l'art vivant*, fondées la même année par le collectionneur et marchand d'art Aimé Maeght, et dirigées dès 1969 par Jean Clair se distinguent jusqu'à leur dernier numéro en 1975 comme l'une des revues les plus informées sur la création contemporaine internationale. Dès 1970, elle a perçu les bouleversements survenus dans « l'Allemagne de Willi Brandt et de Rudi Dutschke »³ : « [...] de tous les pays d'Europe, l'Allemagne est sans doute, désormais, celui où l'activité artistique est devenue la plus intense, le marché de l'art le plus important, le public enfin apparemment le plus concerné. »⁴ Ces propos sont issus d'un numéro « spécial Allemagne » qui offre un bilan des évolutions qu'a connues la scène artistique allemande depuis les années 1960. Mais la définition de l'Allemagne et de l'« art allemand » dans ce numéro ne sont pas sans soulever plusieurs questions. En premier lieu, l'éditorial formule comme une évidence que l'« Allemagne » se confond avec la RFA « de Willi Brandt et de Rudi Dutschke ». La RDA peinant à obtenir une légitimité en France, aussi bien sur le plan des échanges politiques qu'artistiques, et demeurant durant toute son existence l'« autre Allemagne », cela n'est guère surprenant.⁵ Pourtant, cette dernière n'est pas absente du numéro, puisqu'un article fait mention de la RDA, à la marge cependant comme l'indique son titre : « Trois oubliés ». ⁶ Mais la spécificité de ce numéro provient surtout du fait qu'il aborde de manière singulière « l'art allemand » contemporain sous l'angle de l'identité artistique et culturelle d'un pays divisé. En interrogeant la manière dont les artistes incarnent ce sentiment national lui-même divisé, la revue perçoit en effet un aspect essentiel de l'Allemagne contemporaine. Cependant, les réponses apportées à ces questions ne sont pas exemptes de considérations héritées d'une histoire de l'art fondée sur des oppositions nationales voire nationalistes.⁷

Cet article voudrait mettre en relief la manière dont la revue dessine l'image d'une nation allemande qui, du fait de sa division même et donc de la nécessité qui lui est imposée de repartir à zéro et de se (re)construire une identité, serait un modèle pour la France. Nous voudrions ainsi éprouver l'hypothèse selon laquelle l'Allemagne de

l'Est, bien qu'elle demeure un point aveugle dans la définition de « l'Allemagne », structure cependant, en creux, le discours de ce dossier spécial. Afin de ne pas plaquer sur cette revue le jugement que porte aujourd'hui Jean Clair sur cette décennie, rappelons qu'il n'est pas, alors, le détracteur des avant-gardes que l'on connaît depuis les années 1980, alimentant la « querelle de l'art contemporain » dans les années 1990,⁸ puis intervenant dans la presse libérale en sa qualité d'académicien.⁹ En 2012, Jean Clair, dans *Le temps des avant-gardes*, recueil de textes rédigés en grande partie dans les années 1970 pour les *Chroniques de l'art vivant*, introduit ce corpus tout en s'en distanciant : « Libre d'écrire ce que je voulais ? Est-on jamais libre ? Ou bien poussé, emporté, abasourdi par un tumulte qui fut aussi celui de toutes les folies et de toutes les impostures de cette décennie ? » et il poursuit : « Je finissais par devenir sceptique, puis bientôt carrément hostile à cette avant-garde vite institutionnalisée, imposée par les États-Unis, vendue et promue, jusqu'à n'être plus qu'une marque de fabrique, une griffe [...] ».¹⁰ Au début des années 1970, Jean Clair est pourtant un acteur incontournable de l'art contemporain en France. Bien que considéré par certains comme un « suppôt de la galerie Maeght »,¹¹ il défend alors Christian Boltanski, Daniel Buren, Sarkis, Le Gac, Claude Viallat.¹² Outre ses activités de critique d'art, il est conservateur (reçu au concours en 1966), commissaire d'expositions et participe à la conception de manifestations comme la Biennale de Paris et *Douze ans d'art contemporain en France*, lors de laquelle il est chargé, avec d'autres intervenants comme Maurice Eschapaspe, Serge Lemoine, etc., de la partie dédiée à l'art le plus récent.¹³ Son discours sur l'Allemagne permet pourtant de discerner des problématiques esthétiques et politiques qui portent en germe la « crise » idéologique et esthétique de l'historien de l'art évoquée dans *Le Temps des avant-gardes*, crise qui sera l'une des causes de la fin de la revue en 1975. En 1970, Jean Clair est déjà l'auteur de deux essais polémiques, « Brève défense de l'art français 1945-1968. Espace et création en Europe et en Amérique » et « La Grande misère de l'art contemporain en France ».¹⁴ Rappelons enfin que Jean Clair, né en 1940 à Pantin, n'a pas d'histoire personnelle liée à l'Allemagne.¹⁵

INTERNATIONALISME DE LA PRESSE ARTISTIQUE EN FRANCE — ANNÉES 1960-1970

Au tournant des années 1960 et 1970, Jean Clair appartient à une nouvelle génération de conservateurs de musées, tels Suzanne Pagé et Pierre Gaudibert, mais aussi de critiques d'art parmi lesquels Catherine Millet ou François Pluchart, qui prennent position contre une scène artistique française qui « baign[e] encore dans les délicatesses un peu flétries et rabougries de l'École de Paris et du paysagisme abstrait ».¹⁶ Quand les premiers s'impliquent dans l'animation de nouvelles institutions comme l'ARC, les seconds s'attèlent à la presse artistique, lieu de diffusion privilégié des idées et des tendances internationales, dans la filiation des avant-gardes historiques. Ces nouvelles revues constituent un épiphénomène de l'essor général de la presse périodique sous l'ère Pompidou, au moment où la culture de masse connaît en France un développement sans précédent.¹⁷

Alors que des revues fondées dans les années 1950, telle *Cimaises* (lancée en 1952), continuent à défendre l'abstraction lyrique, les nouveaux périodiques dédiés à l'art

contemporain, *Art Press*, *Opus International*, *Robho*, ou encore *ArTitudes*¹⁸ viennent bouleverser cette stabilité.¹⁹ Ils revendiquent une position internationaliste, un engagement en faveur de l'art vivant, et une ouverture interdisciplinaire. Les *Chroniques de l'art vivant* ménagent également une place aux sciences humaines dans leur réflexion sur les arts plastiques aussi bien que sur l'architecture, le théâtre, la littérature, la danse ou la musique. L'enjeu n'est pas seulement d'informer, mais aussi de doter l'art contemporain en France d'un discours convaincant, pour redéfinir sa spécificité à l'échelle internationale ; la première rivale de Paris est alors New York depuis que l'américain Robert Rauschenberg a « volé » le prix de peinture à la France à la Biennale de Venise en 1964.²⁰ De cette nouvelle géopolitique de l'art, désormais admise comme un état de fait, les *Chroniques de l'art vivant* ont perçu deux aspects : d'une part, la multiplication des centres artistiques – outre l'Allemagne, la revue consacre des dossiers aux États-Unis et à l'URSS, mais aussi à l'Espagne et à l'Italie²¹ ; d'autre part, l'essor spectaculaire de la RFA dans les années 1960. Outre le numéro des *Chroniques de l'art vivant* qui retiendra ici notre attention, la revue se distingue par l'intérêt soutenu qu'elle portera à la documenta 5 d'Harald Szeemann dès 1971, soit un an avant l'édition restée parmi les plus célèbres dans l'histoire de la manifestation.²² À titre de comparaison, il faudra attendre 1980 pour qu'*Art Press*, revue tournée avant tout vers les États-Unis, consacre un dossier à l'Allemagne. Quant à *Opus international*, autre périodique dédié à l'art contemporain et à la longévité importante, il publie pour la première fois des articles substantiels sur des artistes allemands en 1978 dans un numéro intitulé « Les Rendez-vous manqués ».²³

Durant toute leur existence (1968-1975), les *Chroniques de l'art vivant* documentent l'actualité de l'art en RFA. Héritière d'une critique d'art française qui, déjà dans les années 1930, regardait les musées allemands comme des modèles,²⁴ la revue prête une attention soutenue aux institutions publiques et privées allemandes. Les *Chroniques de l'art vivant* relatent aussi régulièrement des expositions d'artistes français en RFA. Mais la place singulière de cette revue dans l'histoire de la critique d'art en France tient au fait qu'elle donne aussi une visibilité aux artistes allemands.²⁵ Ainsi Joseph Beuys fait-il par exemple l'objet d'un article dès 1969, et sa première exposition en France, à la galerie Bama en 1974 est mentionnée. La personnalité d'Irmeline Lebeer, critique d'art, qui se présente elle-même comme « allemande, formation droit international public ce qui [lui] permet de parler d'art avec beaucoup d'aplomb »,²⁶ est décisive. La revue lui doit ainsi la plupart des articles de fond sur des artistes allemands²⁷ ; elle instaure en outre un véritable dialogue avec l'Allemagne au sein de la revue, grâce notamment aux entretiens qu'elle y mène avec les artistes et les acteurs du monde de l'art.²⁸ Son attention se porte principalement vers Fluxus, la performance ou encore l'art conceptuel. Membre du comité de rédaction du numéro « spécial Allemagne », elle n'y signe cependant aucun article. C'est ultérieurement, à partir de décembre 1970, soit à partir du numéro consécutif au « spécial Allemagne », que ses premiers textes paraissent dans la revue. Sa collaboration infléchit considérablement le propos sur l'art allemand, en l'écartant notamment de la problématique identitaire du numéro qui fait l'objet de notre attention. À partir des années 1980, Irmeline Lebeer

contribue à d'autres revues d'art contemporain, aussi bien *Art Press* que les *Cahiers du Musée national d'Art moderne*.²⁹

Jean Clair, quant à lui, connaît de l'Allemagne en 1970 principalement ce qui en est donné à voir en France, lors des expositions, notamment la Biennale de Paris où la RFA est représentée depuis la première édition en 1959. Il a vraisemblablement pris connaissance des sélections allemandes présentées par l'artiste et commissaire d'expositions Thomas Grochowiak qui s'est montré soucieux, dans la seconde moitié des années 1960, de démontrer qu'une peinture figurative émancipée de l'abstraction, encore hégémonique au début des années 1960, a été portée en RFA par une nouvelle génération d'artistes allemands désormais confiants dans leurs moyens, et solidement ancrés dans des réseaux internationaux. Au moment de la rédaction de ce numéro, Jean Clair s'apprête à contribuer à la septième Biennale de Paris de 1971, où il est chargé, avec Daniel Abadie, de la section dédiée à l'hyperréalisme.³⁰ Au vu de la place considérable des artistes allemands dans leur contribution à la manifestation, le numéro « spécial Allemagne » apparaît comme le premier moment d'un travail de documentation sur l'art contemporain allemand, dans un contexte marqué par des pratiques picturales américaines et européennes telles que l'hyperréalisme ou la figuration narrative qui s'inspirent de la photographie ou du cinéma.

L'ACTUALITÉ DE L'ART EN RFA EN 1970 VUE DE FRANCE

En mentionnant « l'Allemagne de Willi Brandt et de Rudi Dutschke », c'est-à-dire les noms du chancelier (1969-1974) et du militant le plus célèbre du mouvement étudiant d'Allemagne de l'Ouest, l'éditorial du numéro « spécial Allemagne » des *Chroniques de l'art vivant*³¹ met en exergue le fait que la RFA a connu au cours des années 1960 de profonds bouleversements sociétaux, dont les artistes ont été non seulement les témoins, mais aussi les protagonistes. Alors que Berlin-Ouest n'est encore qu'une enclave en RDA, Düsseldorf s'affirme comme la capitale artistique de l'Allemagne à l'Ouest du rideau de fer. Forte des galeries d'avant-garde d'Alfred Schmela ou de Konrad Fischer, de personnalités décisives pour le renouveau de l'institution muséale comme Werner Schmalenbach, et d'une école d'art où enseigne Joseph Beuys, elle attire aussi bien les photographes Bernd et Hilla Becher, que les peintres Gerhard Richter, Markus Lüpertz et Sigmar Polke, qui remettent en cause une abstraction informelle devenue trop sage à leur goût. La ville attire dès les années 1960 des artistes internationaux lors de manifestations comme *Prospekt* où les Français Jean-Pierre Raynaud et Daniel Buren figurent parmi les premiers à exposer³² ; quant à Daniel Spoerri et Robert Filliou, ils y séjournent régulièrement pendant plusieurs années.³³ À Cassel, la *documenta* jouit après dix ans d'existence d'un rayonnement international, notamment comme lieu de diffusion de l'art américain en Europe – à l'instar de Düsseldorf où Konrad Fischer tisse des liens avec New York. Au tournant des années 1970, la RFA n'a décidément rien d'une périphérie de la France. Que perçoit alors la revue de ce renouveau de la scène artistique ouest-allemande ?

Le numéro « spécial Allemagne » des *Chroniques de l'art vivant* propose un bilan de l'actualité artistique d'outre-Rhin depuis les années 1960.³⁴ Les arts plastiques

occupent une place prépondérante dans ce numéro qui se caractérise par son pluralisme, incarné par la multiplicité de contributeurs aussi bien français qu'allemands. Jean Clair ne signe que l'éditorial, laissant les critiques français choisir des sujets tels que le groupe Zéro, déjà présenté à la Biennale de Paris, ou encore le réalisme contemporain, mis en rapport avec la Nouvelle Objectivité.³⁵ L'analyse des institutions et du marché de l'art allemands est principalement effectuée par les critiques français : Catherine Millet, qui débute alors dans le milieu de la critique d'art, consacre un article au « *Kunstmarkt* de Cologne » ; Nathalie Aubergé rédige une note sur « Le Musée Haus Lange de Krefeld ». ³⁶ Les problématiques plus complexes en revanche sont laissées aux soins de critiques allemands. La revue devient ainsi la tribune où s'opposent le pour et le contre l'œuvre de Joseph Beuys, qui s'affirme alors comme une personnalité controversée en Allemagne³⁷ ; la question des relations artistiques entre les deux Allemagne est également abordée par l'écrivain et critique d'art Dieter Hoffmann.³⁸ Ce numéro témoigne ainsi d'une vision à la fois informée et très sélective de la création contemporaine en RFA. La singularité dans le paysage français d'une revue qui s'intéresse aux artistes allemands eux-mêmes, et pas seulement à la scène artistique internationale en Allemagne, mérite d'être soulignée. Si cet aspect contraste avec la réception de l'art allemand en France au début des années 1970, il constitue aussi un renouveau sur le plan de l'histoire de la critique d'art. En effet, la difficulté des critiques d'art français à percevoir la singularité de la création contemporaine en Allemagne est inhérente à l'histoire des relations artistiques entre les deux pays depuis le XIX^e siècle.³⁹

Faire l'éloge des institutions muséales allemandes et les présenter comme un modèle de dynamisme institutionnel pour la France ancre cependant le discours de la revue dans l'histoire de la critique d'art française au XX^e siècle.⁴⁰ Dans son éditorial, Jean Clair se livre à une confrontation systématique des scènes française et allemande, opposant point par point une RFA jeune et innovante, favorable aux artistes, à une France vieillissante, figée, et hostile à la création contemporaine, tout particulièrement au sein de ses institutions publiques :

« [...] là où le conservateur français demeura ce fonctionnaire enserré dans un tel réseau d'interdictions et de hiérarchies que les bras lui en tombèrent vite, son homologue germanique prit l'habitude de retrouver le contact avec l'art de son temps, avec ses contemporains artistes, plus encore de prendre parti pour eux ». ⁴¹

Dans son bilan très documenté, le principe même de la comparaison entre la France et l'Allemagne nourrit surtout une critique directement adressée aux institutions françaises auxquelles il s'attaquait déjà en 1968 dans « La grande misère de l'art contemporain en France ». ⁴² Jean Clair ignore ici l'ARC comme le musée des Arts Décoratifs dirigé par François Mathey, deux lieux qu'il connaît pourtant et qui œuvrent en faveur de la reconnaissance de l'art actuel en France. Son éloge de l'Allemagne s'avère un texte à charge contre Paris.

DIVISION ALLEMANDE, « HEURE ZÉRO », GERMANITÉ

Le numéro des *Chroniques de l'art vivant* est à notre connaissance le seul dans la presse artistique française à établir un lien entre la création contemporaine allemande et la division du pays. Dans son article intitulé « Un réalisme spécifique », Pierre Léonard identifie un « schisme » allemand, plus ontologique que politique, dans la mesure où il concerne l'« être et la personne des Allemands », dont il s'explique ainsi l'origine : « [...] quant à l'Allemagne, on n'aura aucune peine à trouver les origines de ce schisme, qui tient aux conséquences de la guerre, la moins importante n'étant pas la division du pays ». ⁴³ Pierre Léonard souligne que la division est restée jusqu'à présent un point aveugle dans la perception française de l'Allemagne contemporaine : « Sans doute nous sommes-nous mal rendu compte, de ce côté-ci du Rhin, de l'état de tension créé et entretenu chez les jeunes générations allemandes par cette division, par ce partage ressenti contre-nature de l'âme et du corps allemand ». ⁴⁴

Selon lui, la spécificité même de la génération des artistes des années 1960 s'explique par cette division : les artistes tiendraient désormais avant tout à montrer « en quoi la spécificité germanique » demeurerait « indivise et inaliénable ». ⁴⁵ Jean Clair présente également la quête d'une identité culturelle dans une Allemagne divisée comme le moteur de la créativité artistique lorsqu'il écrit :

« À cette division vécue dans son corps, à cette conscience schizophrénique de son destin, l'Allemagne semble avoir réagi, au niveau de la création artistique, par le besoin de redéfinir une identité culturelle. » ⁴⁶

En raison même de cette division, les artistes de RFA auraient, toujours selon Jean Clair, bénéficié au début des années 1960 d'une « absence d'entraves, de préjugés, de dogmes établis », dont ils se seraient emparés avec une « sorte d'ivresse à occuper un terrain vierge ». Jean Clair développe alors une argumentation fondée sur la thèse d'une *tabula rasa* aux conséquences bénéfiques : « Les artistes contemporains, en Allemagne, auront d'abord eu pour eux (comme par ailleurs, les économistes, les architectes...) la chance (?) étonnante de pouvoir repartir de zéro. » ⁴⁷

Or, Jean Clair, qui a passé plusieurs années aux États-Unis, laisse entendre dès les premières lignes de son éditorial que son regard sur l'Allemagne est déterminé par sa propre expérience, non pas de la scène allemande, mais américaine : « Cette relativisation [de la place de la France à l'échelle internationale], l'éloignement géographique la permet également : vue de New York, telle manifestation de l'avant-garde parisienne reprend vite ses justes proportions. D'où, parfois, le besoin de prendre du champ. » ⁴⁸ Jean Clair observe la situation allemande à l'aune de sa connaissance du contexte américain lorsqu'il cite la célèbre critique d'art Barbara Rose :

« Barbara Rose voit la véritable naissance d'un art américain original dans la crise politique et économique de la "Dépression" qui rendit plus pressant le besoin de définir l'identité culturelle de la nation [...]. On pourrait sans doute reprendre cette analyse à propos de l'Allemagne et de sa situation de pays physiquement divisé. » ⁴⁹

Pour problématiser la notion d'identité dans une Allemagne divisée, Jean Clair puise donc dans l'historiographie américaine. Non sans anachronisme, il calque son analyse de l'Allemagne des années 1960 sur l'histoire de l'art américain des années 1930-1940,

où la notion de « table rase » connaît une acception optimiste, intrinsèque aux fondements mêmes de la nation américaine.⁵⁰ Le questionnement de l'identité d'une nation divisée s'articule donc au stéréotype de la « table rase » du passé, quitte à faire comme si, en Allemagne, les années cinquante n'avaient jamais existé.

La notion d'identité, présentée comme une qualité intemporelle, se trouve immédiatement associée dans cet éditorial à celle de « germanité » et à la thèse évolutionniste du « destin » allemand : « Tout un courant de l'art allemand est ainsi né, dans les années 1960, de la nécessité de ressaisir sa spécificité, son aspect national, voire nationaliste, sa "germanité" intangible. » Germanité et nationalisme sont alors présentées comme des concepts positifs, réitérés en conclusion : « Ouverture et, en même temps, recherche de ses racines : l'art allemand contemporain est, paradoxalement, le plus nationaliste et le plus internationaliste qui soit ». ⁵¹ Or l'emploi des termes « germanité » et « nationalisme » est particulièrement délicat à propos d'un pays dont les valeurs nationales ont été perverties par l'idéologie nazie. Ils désignent ici la capacité à se doter d'un art authentique car fondé sur une tradition nationale. Jean Clair aborde certes la problématique de l'identité culturelle allemande, mais il y répond en mobilisant au début des années 1970 des termes empruntés aux discours essentialistes et nationalistes du XIX^e siècle, hérités de l'histoire des conflits franco-allemands et qui avaient connu un nouvel essor dans les années 1950 en France, notamment sous la plume de Francastel.⁵²

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE ALLEMANDE

Bien que la division allemande soit présentée par Jean Clair comme « schizophrène », et par Pierre Léonard comme « contre-nature » pour les Allemands, les critiques français ne mentionnent pas l'art de la RDA. Dieter Hoffmann interroge pour sa part la persistance d'une identité allemande par-delà le rideau de fer dans un article qui retrace les parcours d'artistes de RDA et de RFA.⁵³ Or, tout se passe comme si ce rapprochement ne pouvait avoir lieu qu'en s'appuyant sur l'exemple de trois « oubliés » de l'histoire de l'art : Max Ackermann et Reinhold Ewald en RFA, Albert Wiegand en RDA. Les trois artistes octogénaires sont ancrés dans l'histoire des avant-gardes des années 1920, durant lesquelles ils ont connu leurs premiers succès : l'auteur rappelle que Franz Ackermann a exposé avec « Kandinsky et Georges [sic] Grosz » en 1928. Tous trois appartiennent donc à l'histoire de l'art en Allemagne avant le nazisme, c'est-à-dire à l'histoire de la modernité dont la RFA s'est efforcée après 1945 de renouer le fil brisé.

Le peintre Albert Wiegand est présenté comme un homme d'une autre époque, mais aussi comme un personnage marginal : « Cet homme issu d'une famille de notables travailla en qualité de domestique de maison, puis de travailleur de force à la centrale hydraulique, voire d'allumeur de réverbères ». ⁵⁴ La marginalité garantit l'autonomie de l'artiste. L'authenticité de son œuvre se traduit par des collages expérimentaux, support souvent considéré à l'Ouest comme le plus apte à rendre compte de l'existence d'une pratique artistique moderne en RDA⁵⁵ : ainsi, grâce à ce support, « il opéra plus librement (plus librement eu égard à l'objet du tableau) ». ⁵⁶ Dieter Hoffmann évoque donc Albert Wiegand comme un artiste de RDA qui

échapperait à l'« art d'État officiel ». À partir de cet exemple, il propose au lecteur de faire le pari qu'il existe bien un autre art en RDA, un art moderne, auquel la RFA n'aurait cependant pas accès : « Que l'art d'État officiel de là-bas soit ignoré, c'est compréhensible ; mais penser qu'il ne puisse pas y avoir autre chose, cela paraît absurde, ne serait-ce que du point de vue du calcul des probabilités. »⁵⁷ Cette remarque, venant d'un critique d'art allemand, lui-même émigré en 1957 de RDA, et auteur après son exil en RFA d'articles sur les pratiques non figuratives d'artistes est-allemands pour des revues ouest-allemandes, ne manque pas de surprendre et revêt sans doute un tour assez ironique à l'égard de lecteurs français peu soucieux de l'art est-allemand.⁵⁸ Cette lecture renvoie en outre dos à dos un art actuel, officiel et servile, à un art ancré dans une temporalité historique, celle de la modernité d'avant le nazisme et d'avant le socialisme – un art libre donc, car anachronique. Ce discours qui occulte la spécificité du système des arts en RDA, est alors dominant et persistera dans la « querelle des images » après la réunification.⁵⁹ Plutôt que de formuler l'hypothèse d'une perméabilité entre les deux Allemagne sur le plan des pratiques et des échanges artistiques, l'auteur met en valeur l'isolement de l'artiste Albert Wiegand comme un gage d'authenticité de son œuvre.

Tout se passe donc comme si l'existence de pratiques originales en RDA, quand bien même celles-ci sont connues de manière empirique par l'auteur, ne pouvait être ni conceptualisée ni historicisée. Faute d'outils théoriques adéquats – puisque les valeurs qui sous-tendent ces derniers sont celles de l'Ouest du rideau de fer –, la possibilité même d'une création artistique digne de ce nom en RDA est niée. Le champ lexical de l'objectivité scientifique ne fait que souligner l'impossibilité pour l'auteur d'employer un vocabulaire artistique adéquat, qu'il soit commun aux deux pays ou spécifique à la RDA.

L'absence des artistes contemporains de RDA dans les *Chroniques de l'art vivant* est encore manifeste en 1974, puisque la seule exposition qui se tient à Berlin-Est citée par une dépêche de la rubrique « actualités » est une exposition historique : « "Réalisme et Nouvelle Objectivité" à la Nationalgalerie de Berlin-Est réunit, avec plus de 300 œuvres, allant de 1919 à 1933, tous les aspects de cette tendance, de Dada jusqu'à l'ASSO (Association des Artistes Révolutionnaires Allemands). Les œuvres proviennent des collections des musées des deux côtés du "Mur" ». ⁶⁰ Si la revue mentionne respectivement un artiste vivant et une exposition actuelle, force est de constater que ces deux exemples contribuent surtout à faire de la RDA un point aveugle de la géographie de l'art contemporain. Cette absence ne serait pas aussi frappante si les *Chroniques de l'art vivant* ne portaient un intérêt soutenu aux réalismes contemporains et historiques et tout particulièrement à la Nouvelle Objectivité, au moment même où nombre d'artistes contemporains est-allemands se réapproprient cet héritage.⁶¹

RÉALISME CONTEMPORAIN ET NOUVELLE OBJECTIVITÉ

« L'art allemand d'après 1945, a copié, bien que modifiées dans la forme, l'évolution et les réactions des années 20 »⁶² : si la thèse est énoncée clairement dans le numéro spécial Allemagne, elle n'est développée que de manière partielle. Ce n'est pas, en

effet, aux réappropriations de Dada au sein de Fluxus, que l'auteur fait référence. L'absence de mention d'un tel mouvement international, dont l'Allemagne fut un foyer majeur, montre en creux que ce numéro se focalise en réalité sur un art susceptible d'illustrer la notion de « germanité ». Pourtant, des artistes comme Georg Baselitz et Markus Lüpertz, qui puisent dans un répertoire formel évoquant l'expressionnisme, ne sont pas non plus évoqués. Bien davantage, c'est au prisme de la Nouvelle Objectivité qu'est perçu l'art contemporain de RFA. Les *Chroniques de l'art vivant* réactualisent en fait en 1970 la réception française de la Nouvelle Objectivité dans l'entre-deux-guerres. À la différence de l'expressionnisme considéré dans les années 1920-1930 comme l'art allemand par excellence, la Nouvelle Objectivité est alors présentée tantôt comme un mouvement spécifiquement allemand, tantôt comme une tendance européenne.⁶³ L'article de la revue intitulé « Nouvelle Objectivité et groupe Zebra »⁶⁴ s'ouvre sur une définition de la Nouvelle Objectivité comme un mouvement spécifiquement allemand. Puis le groupe Zebra est situé dans un contexte international, qui ne se limite pas à l'Europe ; les artistes sont comparés aussi bien à Jacques Monory qu'à l'hyperréaliste Alex Colville ou au Pop Art. De même, le recours à la figuration constituerait une réaction « contre l'impulsivité émotionnelle de "l'action painting," de l'art informel, du tachisme ».⁶⁵ Cette analyse inscrit les Allemands dans la mouvance européenne et américaine de la contestation de l'abstraction dans les années 1960. Dans cette analyse, c'est une lecture internationale qui prévaut.

La division allemande n'est pas problématisée à propos du groupe Zebra. Pourtant, ce groupe fondé à Hambourg en 1964 s'inscrit dans un contexte de rivalité entre réalisme socialiste à l'Est et abstraction à l'Ouest, que des discours virulents de chaque côté du rideau de fer opposent comme des valeurs antagonistes au temps de la guerre froide. Si la division est problématisée par Jean Clair et Pierre Léonard sur le plan théorique et ontologique, elle ne figure pas dans l'analyse historique des réalismes en RFA. L'histoire allemande est mobilisée avant tout pour mettre en perspective le présent avec les années 1920-1930. Cette comparaison s'inscrit dans le contexte spécifique de la France du début des années 1970, où la figuration connaît, comme nous l'évoquions précédemment, une résurgence dans les pratiques contemporaines, mais aussi au moment où Max Beckmann et Otto Dix sont exposés, pour l'un au musée national d'Art moderne, où Jean Clair est alors conservateur, pour l'autre au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Or, l'exposition parisienne d'Otto Dix marque précisément un tournant dans le discours de la critique française qui commence à privilégier la notion de Nouvelle Objectivité à propos de son œuvre jusqu'alors principalement décrite comme « expressionniste ».⁶⁶

Outre le rapprochement avec la Nouvelle Objectivité, une autre comparaison retient l'attention :

« Bien sûr : les jeunes Hambourgeois, tous nés entre 1939 et 1941, avaient d'autres buts que les nazis quand ils renièrent la peinture abstraite. Ils ne voulaient pas – comme les peintres académiques de la "cour" d'Hitler – reproduire la réalité pour la transformer ou la rendre héroïque, mais pour la diffamer par la sur-netteté d'une reproduction sans commentaire. »⁶⁷

L'auteur se sent donc obligé d'insister sur le fait que la pratique figurative des artistes du groupe Zebra ne s'inscrit en rien dans la filiation de la peinture officielle réaliste du III^e Reich. Cette remarque n'est évidemment pas anodine dans un numéro qui, d'une part, privilégie la peinture figurative, et, d'autre part, associe les notions de réalisme et d'identité allemande. La distinction entre réalisme des années 1960 et réalisme national-socialiste résonne avec les débats qui, dans la RFA d'après 1945 opposèrent, parfois violemment, les partisans de l'abstraction à ceux de la figuration, dans un contexte de division du pays et de guerre froide.⁶⁸ Sans nécessairement connaître cet aspect de l'histoire de l'art en RFA après 1945, l'auteur de l'article des *Chroniques de l'art vivant* se situe donc dans la continuité d'un débat qui trouva aussi à s'exprimer dans le contexte non moins idéologique de la France d'après-guerre.⁶⁹ Sa remarque touche en outre à une problématique essentielle de l'histoire de la peinture allemande des années 1960, mais en s'appuyant sur des artistes relativement oubliés aujourd'hui. Rappelons que de manière contemporaine au groupe Zebra qui fait l'objet de cet article, d'autres peintres allemands, que l'histoire de l'art a davantage retenus, tels Georg Baselitz et Markus Lüpertz, problématisent dans leur œuvre le rapport entre figuration et histoire du national-socialisme. La remarque de l'auteur, bien qu'il ignore vraisemblablement aussi bien les débats des années 1950 que la peinture de Baselitz et de Lüpertz, pointe donc bel et bien une question centrale de l'Allemagne des années 1960 alors même qu'il faut attendre les années 1980 pour que Baselitz ou encore Lüpertz fassent l'objet d'un intérêt autour de ces questions en France.

Quelques années après le dossier « spécial Allemagne », Jean Clair consacre en décembre 1974 un article à l'exposition *L'art du troisième Reich. Documents de la répression* qui se tient à Francfort.⁷⁰ L'attention qu'il prête à une exposition controversée en Allemagne témoigne de la singularité de sa position d'historien de l'art, convaincu que l'histoire de l'art totalitaire reste à écrire.⁷¹ Il faut ici bien souligner que Jean Clair ne fait preuve, loin s'en faut, d'aucune complaisance à l'égard du nazisme.⁷² Néanmoins, il est étonnant pour le lecteur d'aujourd'hui de trouver, placé en regard de l'article sur le groupe Zebra, un entretien avec Franz Radziwill, où le peintre est présenté comme un « père » pour ces « nouveaux réalistes » allemands.⁷³ Le peintre, dès les années 1920, était en effet reconnu comme appartenant à l'aile droite de la Nouvelle Objectivité ; il fut membre du NSDAP de 1933 à 1942 et bénéficia à plusieurs reprises du soutien du régime nazi. Cependant, les ouvrages parus sur ce sujet datent des années 1990.⁷⁴ En 1970, une telle lecture n'était pas d'actualité et c'est alors l'image d'un peintre pacifiste au destin exemplaire, forgée par l'artiste lui-même, qui prévaut. Mis en perspective avec les deux articles « Un réalisme spécifique » et « Nouvelle Objectivité et groupe Zebra », ce choix apparaît donc symptomatique d'un discours qui, par le biais du réalisme, écarte la notion d'avant-garde et remet en cause l'opposition binaire entre « révolution » et « réaction », quitte à brouiller les pistes sur le plan idéologique.

APRÈS 1970

Après ce numéro spécial, les *Chroniques de l'art vivant* portent une attention soutenue à la documenta 5 de 1972, dont Jean Clair fait une lecture personnelle à la lumière de ce qu'il considère comme l'échec de l'exposition 1960/1972, présentée à Paris alors que la manifestation de Cassel n'est pas encore achevée.⁷⁵ Le critique français essuie alors de vives critiques pour sa contribution à l'« exposition Pompidou » ; Harald Szeemann apparaît donc comme un *alter ego* confronté, lui aussi, à des difficultés pour promouvoir sa vision de l'art contemporain. Jean Clair ne fait pas mystère de son admiration pour cette « figure de génie, pourrait-on dire, si l'on redonnait au mot son sens premier : générosité de celui qui embrasse beaucoup, singularité de celui qui poursuit son idée ».⁷⁶ Plus encore, la documenta 5 d'Harald Szeemann vient conforter l'aspiration de Jean Clair à réviser la manière dont s'écrit l'histoire de l'art. Il perçoit combien cette édition de la documenta fait voler en éclats le format classique, linéaire et chronologique, pour proposer, au sein même de l'exposition, une réflexion sur le discours historique : « une enquête ambitieuse sur ce discours que l'homme contemporain poursuit, sur lui-même et en dehors de lui-même, à partir de lui-même et vers lui-même ».⁷⁷ Cette manifestation marque selon lui une rupture : « c'est la dernière des expositions possibles. Ou mieux : la première ».⁷⁸ En 1972, les deux commissaires d'expositions appellent de leurs vœux une sortie de l'histoire linéaire, voire une sortie de l'histoire tout court, au profit d'un « discours toujours dit pour la première fois, discours originel et naissant bien qu'il ne cesse d'être répété, discours toujours répété bien qu'il n'ait pas encore été dit ».⁷⁹ Les deux commissaires d'exposition se lient d'amitié et organiseront en 1975 l'exposition *Les Machines célibataires*.⁸⁰

Réalisme et identité ; tendance à expliciter le contemporain au prisme de l'entre-deux guerres et de la notion de « crise » ; aspiration à réviser les récits canoniques d'une histoire de l'art linéaire et évolutionniste au profit de la longue durée, voire d'une histoire cyclique. Lire les *Chroniques de l'art vivant* au prisme de l'Allemagne montre combien la revue d'avant-garde porte déjà en germe la grande exposition de Jean Clair *Les Réalismes. Entre Révolution et Réaction* de 1981 où l'Allemagne occupera une place centrale.⁸¹ Par la suite, d'autres critiques comme Irmeline Lebeer continuent certes à proposer une approche plus diversifiée, ouverte aux avant-gardes. Mais l'exemple de l'Allemagne nourrit dans les *Chroniques de l'art vivant*, dès 1970, un discours qui remet progressivement en cause le paradigme de l'avant-garde, jusqu'au numéro « spécial dernière » où Jean Clair explicitera l'arrêt de la publication en termes de crise morale, crise certes personnelle dont on connaît aujourd'hui les prises de position tant esthétiques qu'idéologiques qui s'en suivirent, mais qui participe aussi d'une crise plus générale du tournant des années 1970 où les grands récits de la modernité se voient contestés, annonçant aussi les débats sur la notion de « postmodernité ».⁸² Il faut cependant souligner la singularité de ce numéro « spécial Allemagne » dans la presse artistique française, dans la mesure où il annonce, aussi, les discussions sur la « question allemande » du début des années 1980. Ce débat porte sur la division de la nation allemande, en envisageant la réunification de l'Allemagne comme l'une des solutions possibles à ce problème. L'exposition *Art Allemagne Aujourd'hui*

problématisera cette question en 1981, dans un contexte hautement diplomatique, à la différence de la revue, financée par une galerie, et dont les partis-pris n'engagent qu'elle. Écartant aussi bien les figurations contemporaines que la référence à la Nouvelle Objectivité, cette exposition exclut, à l'inverse des *Chroniques de l'art vivant*, la problématique des réalismes, afin de se distinguer radicalement de tout amalgame avec le réalisme socialiste de RDA.⁸³ La permanence de la problématique du réalisme associée à la perception de l'Allemagne, du numéro spécial des *Chroniques de l'art vivant* de 1970 à l'exposition *Art Allemagne Aujourd'hui* de 1981, invite à relire tout un pan de l'histoire de l'art en France à l'aune de la notion gigogne d'identité dans le discours sur l'art contemporain.

- 1 Cette recherche n'aurait pas pu voir le jour sans le soutien du projet ERC *Own Reality*. À chacun son réel dirigé par Mathilde Arnoux (Principal Investigator) au Centre allemand d'histoire de l'art (2011-2016). L'un des résultats de ce projet est la base de données Recherche croisée, qui rassemble 2560 articles issus de revues artistiques françaises, polonaises, est- et ouest-allemandes (voir critère de recherche « Sources »), URL : <https://dfk-paris.org/fr/ownreality>. À propos de ce projet, voir : « *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 », dans *Regards croisés*, n° 7, 2017, URL : <https://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=93&id=925&lang=fr>
- 2 Jean Clair, « La Grande misère de l'art contemporain en France », *La Nouvelle revue française*, n° 192, 1968, p. 766-776. Réédité dans *Le temps des avant-gardes. Chroniques d'art. 1968-1978*, Paris, La Différence, 2012, p. 36-45.
- 3 *Ibid.* Dans les notes suivantes, nous ne mentionnons plus le nom de la revue lorsqu'il s'agit des *Chroniques de l'art vivant*.
- 4 Jean Clair, « Éditorial », *Chroniques de l'art vivant*, n° 15, 1970, p. 2-3.
- 5 La France ne reconnaît la RDA que le 9 février 1973. Voir notamment Ulrich Pfeil, *Die anderen deutsch-französischen Beziehungen. Die DDR und Frankreich 1949-1990*, Cologne : Böhlau, 2004.
- 6 Dieter Hoffmann, « 3 Oubliés », n° 15, 1970, p. 15.
- 7 Voir Éric Michaud, *Les invasions barbares. Une généalogie de l'histoire de l'art*, Paris : Gallimard, 2015 et Michela Passini, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2012.
- 8 Voir Philippe Dagen, *La haine de l'art*, Paris : Grasset, 1997.
- 9 Notamment dans *Le Figaro*.
- 10 Jean Clair, *Le temps des avant-gardes. Chroniques d'art. 1968-1978*, Paris : La Différence, 2012, p. 12.
- 11 Richard Leeman, chapitre « "L'exposition Pompidou." Face à l'histoire », dans *Le critique, l'art et l'histoire. De Michel Ragon à Jean Clair*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 188.
- 12 Jean Clair, « Expressionnisme 70. Boltanski, Sarkis », n° 14, 1970, p. 9 ; Daniel Buren, n° 19, 1971, p. 7. Voir également l'éditorial intitulé « Une certaine effervescence » du numéro « spécial France », où Jean Clair présente un bilan de la création en France depuis 1945. Selon lui, on assiste en France à une « certaine effervescence artistique » qui lui conférerait pour la première fois depuis l'après-guerre une véritable place sur la scène internationale, mais cependant « rien qui puisse l'imposer comme centre de quoi que ce soit ». Ce numéro s'articule autour des artistes présentés à l'exposition « Distances » en 1969 à l'ARC, mais aussi de ceux de la Figuration Narrative et enfin de Support-Surface.
- 13 Jean Clair, « Nouvelles tendances depuis 1963 », *Douze ans d'art contemporain*, cat. exp., Paris, Grand Palais, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1972, p. 67-77. Voir aussi Leeman, 2010, *op. cit.*, p. 198.

- 14 Jean Clair, « Brève défense de l'art français 1945-1968. Espace et création en Europe et en Amérique », *La Nouvelle revue française*, n° 190, 1968, p. 444-463 ; *id.*, « La Grande misère de l'art contemporain en France », *La Nouvelle revue française*, n° 192, 1968, p. 766-776.
- 15 Voir l'entretien que nous a accordé Jean Clair en 2014, URL : <https://dfk-paris.org/fr/ownreality> (voir critère de recherche « Entretiens »).
- 16 Clair, 2012, *op. cit.*, p. 11.
- 17 Voir Serge Berstein et Jean-Pierre Rioux, *Histoire de la France contemporaine. La France de l'expansion*, t. II, *L'apogée Pompidou (1969-1974)*, Paris : Seuil, 1995, p. 168-171.
- 18 Revues fondées respectivement en 1967 (*Opus International et Robho*), 1971 (*ArTitudes*), 1972 (*Art Press*). Pour une présentation de ces revues (excepté *ArTitudes*) voir la base de données « À chacun son réel » (voir critère de recherche « Sources »), *op. cit.* (note 1).
- 19 Voir Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris : Publications de la Sorbonne, 2012, p. 522.
- 20 Voir Julie Verlaine, 2012, *op. cit.* et Natalie Adamson, *Painting, politics and the struggle for the École de Paris, 1944-1964*, Farnham : Ashgate, 2009.
- 21 « Spécial USA », n° 12, 1970 ; « Spécial Espagne », n° 17, 1971 ; « Spécial avant-garde URSS », n° 23, 1971 ; « Spécial Italie », n° 53, 1974.
- 22 Dossier « Documenta Cassel Exclusif », n° 25, 1971 et « Documenta ? Une enquête sur la réalité », n° 32, 1972.
- 23 Dossier « Les rendez-vous manqués ! », *Opus International*, n° 74, 1978, p. 17.
- 24 La revue *L'Amour de l'Art* fait par exemple paraître en 1926 une série d'articles consacrée à la peinture française dans différents musées allemands. Voir Marie Gispert, « *L'Allemagne n'a pas de peintres* ». *Diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'Entre-deux guerres, 1918-1939*, thèse de doctorat, Université Paris I, 2006.
- 25 Voir par exemple (tous les articles proviennent des *Chroniques de l'art vivant*) : « Les "forêts d'eau" de Kricke » (article anonyme), n° 1, novembre 1968, p. 2 ; Laure Ball, « Le cas Beuys. Interview avec Laure Ball », n° 4, sept.-oct. 1969, p. 20-21 ; « Sculptures anonymes » (article anonyme), n° 1bis, mars-avril 1969, p. 7 ; Jochen Gerz, « Critique de la production sociale dans le secteur de la culture », n° 28, mars 1972, p. 14 ; Irmeline Lebeer, « Wolf Vostell : au-delà du concept-art », n° 21, juin 1971, p. 5 ; « Urbs 71 (Wuppertal) » (article anonyme), n° 22, juillet-août 1971, p. 23 ; « Wolf Vostell vient de mettre fin au happening-décollage le plus long de son œuvre... » (article anonyme) n° 26, décembre 1971-janvier 1972, p. 2 ; Sevim Riedinger, « Beuys renvoyé de l'Académie ! », n° 35, décembre 1972, p. 16 ; Irmeline Lebeer, « Le profil du visiteur de musée 1972. Un projet de Hans Haacke », n° 35, décembre 1972, p. 22-23 ; Hans van der Grinten, « Conversation avec Beuys », n° 48, avril 1974, p. 18-19.
- 26 Irmeline Lebeer, « Robert Filliou ou l'art de rendre la vie plus intéressante que l'art », *Artpress*, n° 86, 1984, p. 26-29, p. 29.
- 27 Voir par exemple (tous les articles proviennent des *Chroniques de l'Art vivant*) : Irmeline Lebeer, « Hanne Darboven : le chiffre défonctionnalisé », n° 28, mars 1972, p. 10 ; *id.*, « Happening et Fluxus », n° 16, décembre 1970-janvier 1971, p. 4-5 ; *id.*, « Vostell, l'âge du dé-collage », n° 16, décembre 1970-janvier 1971, p. 6-7 ; *id.*, « Le profil du visiteur de musée 1972 : un projet de Hans Haacke », n° 35, décembre 1972, p. 22-23 ; *id.*, « Günter Saree », n° 54, décembre 1974, p. 14-16 ; *id.*, « Gerhard Richter ou la réalité de l'image », n° 36, février 1973, p. 13-16. Pour une liste exhaustive des articles d'Irmeline Lebeer dans les *Chroniques de l'art vivant*, voir la base de données *Own Reality*, en ligne, *op. cit.*
- 28 Voir « Documenta Cassel exclusif », entretien d'Irmeline Lebeer avec Harald Szeemann, *Chroniques de l'art vivant*, n° 25, novembre 1971, p. 1 et 4-7 ; *id.*, « Gerhard Richter ou la réalité de l'image », *op. cit. L'Art vivant*, n° 36, février 1973, p. 13-16. Certains de ses entretiens ont été publiés dans Irmeline Lebeer, *L'art ? C'est une meilleure idée ! Entretiens 1972-1984*, Nîmes, J. Chambon, 1997.

- 29 Irmeline Lebeer, « Robert Filliou ou l'art de rendre la vie plus intéressante que l'art », *Art press*, n° 86, novembre 1984, p. 26-29 ; *id.*, « Joseph Beuys », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 4, 1980, p. 170-193.
- 30 VII^e Biennale de Paris. Manifestation biennale et internationale des jeunes artistes, cat. exp., Paris, Parc floral de Paris, bois de Vincennes, Paris, 1971.
- 31 « Spécial Allemagne », *Chroniques de l'art vivant*, 1970, *op. cit.*
- 32 Article anonyme, « La dimension de l'inutile », *Chroniques de l'art vivant*, n° 1bis, mars-avril 1969, p. 14 ; René Denizot, « "Prospect 69" à Düsseldorf. Arrière et avant-garde d'aujourd'hui », *Les Lettres Françaises*, n° 1306, 29 octobre-4 novembre 1969, p. 26-27.
- 33 Voir « Daniel Spoerri est – aussi – propriétaire d'un restaurant à Düsseldorf », (article anonyme) *Chroniques de l'art vivant*, n° 15, novembre 1970, p. 2 ; Irmeline Lebeer, « Daniel Spoerri : descente initiatique aux cuisines », *Chroniques de l'art vivant*, n° 21, juin 1971, p. 11-12 ; Irmeline Lebeer, « Le petit Robert Filliou », *Chroniques de l'art vivant*, n° 18, mars 1971, p. 20.
- 34 Pour une bibliographie exhaustive des articles sur l'Allemagne dans ce numéro, voir la base de données *Own Reality*, en ligne, *op. cit.*
- 35 Pierre Léonard, « Le groupe Zéro », n° 15, 1970, p. 6-7 ; *id.*, « Un réalisme spécifique », n° 15, 1970, p. 4-5.
- 36 Nathalie Aubergé, « Musée Haus Lange à Krefeld », n° 15, 1970, p. 8-9 ; Catherine Millet, « Le Kunstmarkt de Cologne », n° 15, 1970, p. 4-5.
- 37 John Anthony Thwaites – critique d'art anglais installé en Allemagne depuis 1946 – fait part de son « irritation », alors que Jean Christophe Ammann, directeur du musée de Lucerne, exprime sa « fascination » pour l'artiste allemand. Anthony Thwaites, « Les ambiguïtés de Joseph Beuys », n° 15, 1970, p. 12 et Jean-Christophe Ammann, « La fascination de Joseph Beuys », *ibid.*, p. 13. Sur la réception de Beuys en Allemagne voir Maïté Vissault, *Der Beuys Komplex. L'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys (1945-1986)*, Dijon : Les Presses du Réel, 2010.
- 38 Dieter Hoffmann, « 3 Oubliés », n° 15, 1970, p. 15.
- 39 Voir notamment Marie Gispert, « L'Allemagne n'a pas de peintres », *op. cit.* et Mathilde Arnoux, *Les musées français et la peinture allemande 1871-1981*, Paris : MSH, 2007.
- 40 Voir note n° 32.
- 41 Clair, 1970, *op. cit.*
- 42 Clair, 1968, *op. cit.*
- 43 Pierre Léonard, « Un réalisme spécifique », n° 15, 1970, p. 4-5.
- 44 *Ibid.*
- 45 *Ibid.*
- 46 Clair, 1970, *op. cit.*
- 47 *Ibid.*
- 48 *Ibid.*
- 49 *Ibid.*
- 50 Éric de Chassey écrit : « Dans la droite ligne d'une histoire marquée par la récurrence des moments zéro, depuis que Thomas Paine, dans le texte fondateur de la nation qu'est *Common sense* (1776) écrivait : "il est donc en notre pouvoir de recommencer le monde" ». Éric de Chassey, « Après la table rase », dans *Repartir à zéro. Comme si la peinture n'avait jamais existé. 1945-1949*, édité par Éric de Chassey et Sylvie Lecoq-Ramond, cat. exp., Lyon, musée des Beaux-Arts, Paris : Éditions Hazan, 2008, p. 22.
- 51 Clair, 1970, *op. cit.*

- 52 Laurence Bertrand Dorléac, « L'expressionnisme en point aveugle de l'histoire de l'art », dans Martin Schieder et Isabelle Ewig (éd.), *In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945*, Berlin : Akademie Verlag, 2006, p. 167-181.
- 53 Hoffmann, 1970, *op. cit.* Au moment où il écrit cet article, il est journaliste pour des revues artistiques ouest-allemandes importantes comme *Die Kunst und das schöne Heim*, *Kunstwelt* ou encore *Das Kunstwerk*, dans lesquelles il consacre des articles à des artistes est-allemands. Sa propre biographie est marquée par son expérience de la RDA : originaire de Dresde, où il éditait illégalement des ouvrages de poésie néo-expressionniste, il quitte la RDA en 1957. Voir *Das Wort liebt Bilder. Dieter Hoffmann, Arbeit mit Künstlern und Pressen 1955-2005*, cat. exp., Leipzig, Deutsches Buch- und Schriftmuseum, Leipzig : Deutsche Bibliothek, 2005.
- 54 Hoffmann, 1970, *op. cit.*
- 55 À propos du collage, voir par exemple la participation d'Hans Brosch à la Biennale de Paris de 1975 sur l'initiative de Raoul-Jean-Moulin, chapitre « La RDA à la IX^e Biennale de Paris, 1975 », dans Julie Sissia, *Regards sur les deux Allemagnes. La place de la RFA et de la RDA dans les discours sur l'art contemporain en France. 1959-1989*, thèse de doctorat [inédit], Paris : IEP de Paris, 2016, p. 232-238.
- 56 Hoffmann, 1970, *op. cit.*
- 57 *Ibid.*
- 58 Il publie notamment en 1965 un article qui porte sur l'art abstrait en RDA : « Das Kunstgespräch. Gegenstandsfrei. drüben », dans *Die Kunst und das schöne Heim*, n° 63, 1965, p. 369-371.
- 59 La querelle des images touche à la confrontation entre le modèle d'un art fondé sur une pratique traditionnelle et axée sur le savoir-faire, valorisé dans l'ex-RDA, et le modèle moderniste fondé sur les valeurs de l'innovation et de la nouveauté en RFA. Plusieurs artistes, notamment ceux qui avaient choisi de quitter la RDA au début des années 1960 – Georg Baselitz fut le plus vindicatif, mais Gerhard Richter soutenait les mêmes positions – ou encore ceux qui avaient travaillé en marge en RDA, contestaient l'existence même d'un art en RDA. Ce débat a donné lieu à une littérature abondante au début des années 2000. Pour une synthèse récente, voir Karl-Siegbert Rehberg, « Deklassierung der Künste als stellvertretender Gesellschaftsdiskurs. Zur Geschichte des deutsch-deutschen Bilderstreites », dans *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch im Prozess der deutschen Wiedervereinigung*, édité par Karl-Siegbert Rehberg et Paul Kaiser, Berlin : Siebenhaar, 2013, p. 23-62.
- 60 *Chroniques de l'art vivant*, n° 49, 1974, p. 5.
- 61 Dans un entretien qu'il nous a accordé, Jean Clair évoque des passages en RDA lors de voyages effectués plus tardivement : « De la même façon, pour parler de la peinture de la RDA, encore fallait-il la connaître. On ne pouvait pas la connaître, où est-ce qu'on aurait pu la voir ? On l'a vue après 1989, mais avant ? Il m'est arrivé de la voir, parce que j'avais des amitiés en Autriche, et que j'ai pu aller à Berlin-Est et donc j'ai pu voir une exposition de la peinture officielle. Mais enfin, la peinture officielle de la RDA, c'était tout de même un peu pénible. C'était très difficile d'avoir un point de vue objectif. J'en ai parlé, mais après, car c'est après seulement qu'on s'est rendu compte que deux ou trois artistes de la RDA étaient des artistes de très grande qualité, qu'il fallait faire connaître en les sortant de leur rôle de peintres officiels de la RDA. Mais à l'époque, ce n'était pas possible, c'était trop tôt. ». Entretien complet consultable en ligne, URL : <https://dfk-paris.org/fr/page/ownrealityentretiens-1359.html>
- 62 « Nouvelle objectivité et groupe Zebra », article anonyme, n° 15, novembre 1970, p. 10.
- 63 Marie Gispert, « L'Allemagne n'a pas de peintres », *op. cit.* ; *id.*, « Expressionnisme, néo-expressionnisme et identité allemande sous le regard des Français », *Allemagne d'aujourd'hui*, 2008, n° 186, p. 82-88.
- 64 « Nouvelle objectivité et groupe Zebra », 1970, *op. cit.*
- 65 *Ibid.*
- 66 Marie Gispert, « Max Beckmann 1968, Otto Dix 1972. Un cas de réception comparée », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 132, 2015, p. 81-103.
- 67 *Ibid.*

- 68 La plus célèbre controverse opposa en 1955 Will Grohmann et Karl Hofer. Le premier, historien de l'art, prônait un art abstrait synonyme de nouveauté, de liberté, autrement dit un art idéologiquement et formellement en rupture avec la figuration pervertie par le nazisme – un art sans objet permettant surtout d'ancrer la RFA à l'Ouest et d'oublier le passé. Le second, peintre expressionniste considéré par les nazis comme un artiste « dégénéré », arguait que seule la figuration pouvait non seulement incarner la vocation profondément humaine et spirituelle de l'art, mais aussi assurer l'indépendance de la création artistique allemande face à l'hégémonie américaine déjà incontestable au milieu des années 1950. Pour une histoire de ce débat voir par exemple Claudia Mesch, *Modern Art at the Berlin Wall: Demarcating Culture in the Cold War Germany*, Londres et New York : Tauris, 2008, p. 39-41.
- 69 Voir Natalie Adamson, chapitre « The Crisis of realism and reality », dans *Painting, Politics and the struggle for the École de Paris*, London : Routledge, 2009, p. 115-164.
- 70 *Kunst im dritten Reich. Dokumente der Unterwerfung (L'art du troisième Reich. Documents de la répression)*, édité par Georg Bussmann, cat. exp., Frankfurter Kunstverein, Francfort-sur-le-Main : Kunstverein, 1974.
- 71 Jean Clair, « L'art national-socialiste. Un art pour la mort », n° 54, 1974, p. 18-21.
- 72 Clair, 1974, *op. cit.* Texte réédité dans *Le Temps des avant-gardes*, 2012, *op. cit.*, p. 286-290.
- 73 Claire Aslangul, « Art et politique dans l'œuvre de Franz Radziwill. Parcours d'un peintre à travers le XX^e siècle », dans *La Clé des Langues*, Lyon : ENS LSH/DGESCO, 2009, URL : <http://cle.ens-lyon.fr/allemand/civilisation/histoire/le-nazisme/art-et-politique-dans-l-uvre-de-franz-radziwill#section-12> [consulté le 19.9.2018].
- 74 *Ibid.*
- 75 *1960-1972. Douze ans d'art contemporain en France*, cat. exp., Paris, Grand Palais, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1972.
- 76 Jean Clair, « Grand-père ou l'anti-documenta », *Chroniques de l'art vivant*, n° 49, 1974, p. 22-23.
- 77 Jean Clair, « Du musée imaginaire à l'imaginaire muséal », 1972, *op. cit.*, p. 3.
- 78 *Ibid.*
- 79 *Ibid.*
- 80 *Junggesellenmaschinen / Les machines célibataires*, Paris, Musée des Arts décoratifs, 28 avril-5 juillet 1976. Exposition itinérante conçue par Harald Szeemann (Venise, Vienne, Düsseldorf, Le Creusot, Amsterdam, Bruxelles), dont le catalogue est réalisé par Jean Clair. Il comporte des articles de Jean Clair, Jean-François Lyotard, Michel de Certeau, Michel Serres, Bazon Brock et Harald Szeemann. Comme le souligne Brigitte Gilardet, François Mathey fut le seul à accueillir cette exposition en France. Voir Brigitte Gilardet, *Réinventer le musée. François Mathey, un précurseur méconnu (1953-1985)*, Dijon : Les presses du réel, 2014.
- 81 *Les Réalismes. Entre révolution et réaction, 1919-1939*, édité par Jean Clair, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, Paris : Le Centre, 1981.
- 82 Jean-François Lyotard est d'ailleurs un contributeur régulier de la revue.
- 83 Mathilde Arnoux a consacré un article à cette exposition : « Art Allemagne Aujourd'hui ou la reconnaissance de l'art allemand contemporain par les musées français », *Études Germaniques*, 2009/4, n° 256, p. 1037-1053.

»Das Deutschland von Willi Brandt und Rudi Dutschke« und die französische Kritik. Das Sonderheft Deutschland der *Chroniques de l'art vivant*, 1970¹

»Wenn man [...] seriöse Artikel oder Studien zur zeitgenössischen Kunst möchte, muss man in amerikanischen, englischen oder deutschen Zeitschriften suchen«,² so Jean Clair 1968 in *La Nouvelle revue française*. In der Tat zählen die im selben Jahr von dem Sammler und Kunsthändler Aimé Maeght gegründeten und ab 1969 von Jean Clair herausgegebenen *Chroniques de l'art vivant* bis zu ihrer letzten Ausgabe 1975 zu den profiliertesten Zeitschriften über das internationale zeitgenössische Kunstschaffen. Schon 1970 wird hier der Wandel im »Deutschland von Willi Brandt und Rudi Dutschke«³ erspürt: »[...] von allen Ländern Europas ist wohl Deutschland künftig das mit der intensivsten künstlerischen Tätigkeit, dem bedeutendsten Kunstmarkt und letztlich auch dem am meisten interessierten Publikum.«⁴ Diese Äußerungen stammen aus einem »Sonderheft Deutschland«, das ein Fazit über die Entwicklungen der deutschen Kunstszene seit den 1960er-Jahren zieht. Doch die in dieser Ausgabe vorgeschlagene Definition Deutschlands und der »deutschen Kunst« wirft durchaus auch Fragen auf. Zunächst suggeriert das Vorwort des Herausgebers eine Gleichsetzung »Deutschlands« mit der BRD »von Willi Brandt und Rudi Dutschke«. Dies ist insofern wenig erstaunlich, als die DDR in Frankreich sowohl in Bezug auf den politischen als auch auf den künstlerischen Austausch nicht als legitim anerkannt und während ihrer gesamten Existenz als das »andere Deutschland« betrachtet wird.⁵ Die DDR ist in diesem Heft entsprechend nur am Rande mit dem Artikel »Trois oubliés«⁶ vertreten. Das Heft zeichnet sich jedoch vor allem dadurch aus, dass es die zeitgenössische »deutsche Kunst« unter dem Gesichtspunkt der künstlerischen und kulturellen Identität eines geteilten Landes analysiert. Indem die Zeitschrift untersucht, wie die Künstler das geteilte Nationalgefühl verkörpern, widmet sie sich einem zentralen Aspekt des zeitgenössischen Deutschland. Die Antworten auf diese Fragen reflektieren indes noch die Ansätze einer auf nationalen, ja nationalistischen Gegensätzen beruhenden Kunstgeschichte.⁷

In diesem Beitrag soll untersucht werden, welches Bild die Zeitschrift von einer deutschen Nation entwirft, die aufgrund ihrer Teilung, dem dadurch erzwungenen Neubeginn und aufgrund ihres Ringens um Identität als Vorbild für Frankreich fungieren könnte. Wir untersuchen die Hypothese, dass Ostdeutschland zwar nach

wie vor einen blinden Fleck in der Definition »Deutschlands« darstellt, indirekt jedoch den Diskurs dieses Sonderheftes strukturiert. Damit die Zeitschrift nicht im Lichte des heutigen Urteils Jean Clairs über das betreffende Jahrzehnt erscheint, sei daran erinnert, dass der Kunsthistoriker, anders als in den 1980er-Jahren, damals noch nicht als jener Widersacher der Avantgarden hervorgetreten war, der in den 1990er-Jahren den »Streit der zeitgenössischen Kunst« anfachte⁸ und sich in der liberalen Presse als Mitglied der Académie française zu Wort meldete.⁹ 2012 präsentiert Jean Clair in *Le temps des avant-gardes*, einem Sammelband mit vornehmlich in den 1970er-Jahren für die *Chroniques de l'art vivant* verfassten Texten, das Korpus mit der entsprechenden Distanz: »War ich frei zu schreiben, was ich wollte? Ist man jemals frei? Oder aber getrieben, mitgerissen und überwältigt von einem Tumult, der auch allen Verrücktheiten und Schwindeleien dieses Jahrzehnt zugrunde lag?« Und weiter: »Mit der Zeit stand ich dieser rasch institutionalisierten, von den Vereinigten Staaten aufgezwungenen Avantgarde skeptisch, ja bald geradezu feindlich gegenüber, die verkauft und beworben wurde, bis sie nur noch ein Markenzeichen, ein Label war [...]«. ¹⁰ Dabei ist Jean Clair zu Beginn der 1970er-Jahre ein prägender Akteur der zeitgenössischen Kunst in Frankreich. Obwohl er von manchen als »Kumpane der Galerie Maeght«¹¹ verunglimpft wird, tritt er für Christian Boltanski, Daniel Buren, Sarkis, Jean Le Gac oder Claude Viallat ein.¹² Neben seiner Tätigkeit als Kunstkritiker ist er als Kurator und Ausstellungsmacher tätig; er ist am Veranstaltungskonzept der Biennale in Paris oder der Schau *Douze ans d'art contemporain en France* beteiligt, wo er sich zusammen mit Maurice Eschasse, Serge Lemoine u. a. der aktuellen Kunst annimmt.¹³ In seinem Diskurs über Deutschland zeichnen sich jedoch bereits die ästhetischen und politischen Probleme ab, die im Keim die in *Le Temps des avant-gardes* thematisierte ideologische und ästhetische »Krise« des Kunsthistorikers enthalten und die nicht zuletzt 1975 zum Ende der Zeitschrift beitragen sollten. Schon 1970 tritt Jean Clair als Verfasser zweier polemischer Beiträge hervor, »Brève défense de l'art français 1945–1968. Espace et création en Europe et en Amérique« und »La Grande misère de l'art contemporain en France«. ¹⁴ Nicht zuletzt sei daran erinnert, dass Jean Clair, 1940 in Pantin geboren, Deutschland nicht auf persönliche Weise verbunden ist.¹⁵

INTERNATIONALISMUS DER KUNSTPRESSE IN FRANKREICH 1960–1970

In den Jahren von 1960 bis etwa 1970 zählt Jean Clair zu einer neuen Generation von Kuratoren wie Suzanne Pagé oder Pierre Gaudibert und Kunstkritikern wie Catherine Millet oder François Pluchart, die Position gegen die französische Kunstszene beziehen: Diese bade »noch in den leicht verwelkten und verkümmerten Feinheiten der École de Paris und einer abstrakten Landschaftsauffassung.«¹⁶ Während sich die Kuratoren für neue Einrichtungen wie die Abteilung für zeitgenössische Kunst (ARC) am Musée d'art moderne de la Ville de Paris engagieren, äußern sich die Kritiker in der Kunstpresse, dem wichtigsten Instrument für die Verbreitung internationaler Ideen und Tendenzen in der Nachfolge der historischen Avantgarden. Diese neuen Zeitschriften entsprechen der allgemeinen Beliebtheit von

Periodika während der Regierungszeit Georges Pompidous, als die Massenkultur in Frankreich einen Aufschwung ohne gleichen erlebt.¹⁷

Anders als die in den 1950er-Jahren gegründeten Zeitschriften, die wie *Cimaises* (1952) der Lyrischen Abstraktion die Treue halten, bringen die neuen Periodika zur zeitgenössischen Kunst, *Art Press*, *Opus International*, *Robho* oder *ArTitudes*,¹⁸ diese Stabilität ins Wanken.¹⁹ Sie fordern eine internationalistische Position, ein klares Bekenntnis zu einer lebendigen Kunst und eine interdisziplinäre Öffnung. Die *Chroniques de l'art vivant* verorten darüber hinaus die Reflexion der Bildenden Künste sowie von Architektur, Theater, Literatur, Tanz oder Musik in den Geisteswissenschaften. Es gilt nicht nur zu informieren, sondern auch die zeitgenössische Kunst in Frankreich in einen überzeugenden Diskurs einzubinden, um ihre Einzigartigkeit im internationalen Kontext neu zu definieren. Mit Paris konkurriert damals vor allem New York, seitdem der Amerikaner Robert Rauschenberg bei der Biennale in Venedig 1964 Frankreich den Großen Preis für Malerei »weggenommen« hat.²⁰ Von dieser neuen, künftig als etablierte Tatsache geltenden Geopolitik der Kunst spiegeln die *Chroniques de l'art vivant* zwei Aspekte wider: einmal die Vervielfachung der Kunstzentren – die Zeitschrift widmet sich neben Deutschland auch den Vereinigten Staaten, der UdSSR, Spanien oder Italien²¹ – zum anderen den spektakulären Aufschwung der BRD in den 1960er-Jahren. Außer durch das hier analysierte Sonderheft zeichnen sich die *Chroniques de l'art vivant* vor allem durch das Interesse aus, das sie schon 1971 – also ein Jahr vor der documenta 5 unter der Leitung von Harald Szeemann, die immer noch als wichtigste Schau in der documenta-Geschichte gilt – der Kunst in Deutschland entgegenbringen.²² Zum Vergleich sollte etwa die vor allem auf die Vereinigten Staaten fokussierte Zeitschrift *Art Press* erst 1980 einen Schwerpunkt zu Deutschland bringen. *Opus international*, ein weiteres, langlebiges Periodikum zur zeitgenössischen Kunst, widmet sich deutschen Künstlern mit substantiellen Beiträgen erstmals 1978 in einer Ausgabe mit dem Titel »Les Rendez-vous manqués«.²³

Während ihres gesamten Bestehens (1968–1975) beleuchten die *Chroniques de l'art vivant* das aktuelle Kunstschaffen in der Bundesrepublik Deutschland. In der Nachfolge einer französischen Kunstkritik, die schon in den 1930er-Jahren die deutschen Museen als vorbildhaft beurteilte,²⁴ verfolgt die Zeitschrift mit besonderer Aufmerksamkeit die öffentlichen und privaten Einrichtungen in Deutschland. Die *Chroniques de l'art vivant* berichten außerdem regelmäßig über Ausstellungen französischer Künstler in Deutschland. Doch die Sonderstellung dieser Zeitschrift innerhalb der französischen Kunstkritik besteht in der Tatsache, dass sie auch den deutschen Künstlern zu Sichtbarkeit verhilft.²⁵ Joseph Beuys wird zum Beispiel bereits 1969 ein Artikel gewidmet, und auch seine erste Ausstellung in Frankreich, 1974 in der Galerie Bama, findet Erwähnung. Die Persönlichkeit der Kunstkritikerin Irmeline Lebeer, nach eigener Aussage »Deutsche und studierte Völkerrechtlerin, was [ihr] sehr selbstbewusst über Kunst zu sprechen erlaubt«,²⁶ spielt dabei eine entscheidende Rolle. Die Zeitschrift verdankt ihr die meisten Hintergrundartikel zu deutschen Künstlern.²⁷ Darüber hinaus pflegt sie im Kontext der Zeitschrift

einen eingehenden Dialog mit Deutschland, indem sie für die Zeitung diverse Interviews mit Künstlern und Akteuren der Kunstwelt führt.²⁸ Ihr Interesse richtet sich vor allem auf Fluxus, Performance- oder Konzeptkunst. Obwohl sie dem Redaktionskomitee des »Sonderhefts Deutschland« angehört, verfasst sie in dieser Ausgabe selbst keinen Artikel. Erst ab Dezember 1970, also ab der Nachfolgenummer, erscheinen erste Texte aus ihrer Feder in der Zeitschrift. Ihre Mitarbeit verändert nachhaltig die Sicht auf die deutsche Kunst, indem sie sich insbesondere von der Identitätsproblematik des hier analysierten Sonderhefts distanziert. Ab den 1980er-Jahren schreibt Irmeline Lebeer auch für andere Zeitschriften zur zeitgenössischen Kunst, darunter für *Art Press* oder die *Cahiers du Musée national d'Art moderne*.²⁹

Jean Clair wiederum kennt 1970 von Deutschland im Wesentlichen das, was Ausstellungen in Frankreich – in erster Linie die Biennale in Paris, wo die BRD seit dem Anfangsjahr 1959 vertreten ist – davon zeigen. Vermutlich ist ihm die Arbeit des Künstlers und Ausstellungskurators Thomas Grochowiak vertraut, der nach 1965 zeigen wollte, dass sich die gegenständliche Malerei in der BRD inzwischen von der um 1960 noch vorherrschenden Abstraktion emanzipiert hatte und von einer neuen, international gut vernetzten und selbstbewussten Künstlergeneration vertreten wurde. Parallel zu der Arbeit an dem Sonderheft ist Jean Clair mit der siebten Biennale in Paris 1971 befasst, wo er zusammen mit Daniel Abadie die Abteilung Hyperrealismus betreut.³⁰ Angesichts der wichtigen Beiträge der deutschen Künstler zu dieser Veranstaltung erscheint das Sonderheft zu Deutschland als Auftakt einer Dokumentation der zeitgenössischen deutschen Kunst in einem Kontext, den die von Fotografie und Kino inspirierten amerikanischen und europäischen Strömungen wie Hyperrealismus oder Figuration Narrative dominieren.

DIE FRANZÖSISCHE PERSPEKTIVE AUF DIE KUNST DER BRD IM JAHR 1970

Mit der Formulierung »Das Deutschland von Willi Brandt und Rudi Dutschke« – dem Bezug auf den von 1969–1974 amtierenden Bundeskanzler und den berühmtesten Aktivisten der westdeutschen Studentenbewegung – stellt das Herausgeberwort des »Sonderhefts Deutschland« der *Chroniques de l'art vivant*³¹ die Tatsache heraus, dass die BRD im Laufe der 1960er-Jahre tiefgreifende gesellschaftliche Umbrüche erlebt hatte, bei denen die Künstler nicht nur Zeugen, sondern auch Protagonisten waren. Während West-Berlin vorerst nur eine Enklave in der DDR bildet, avanciert westlich des Eisernen Vorhangs Düsseldorf zur eigentlichen Kunsthauptstadt Deutschlands. Neben den Avantgarde-Galerien von Alfred Schmela oder Konrad Fischer und wichtigen Wegbereitern für die Erneuerung des Museums wie Werner Schmalenbach sowie einer Kunstakademie, an der Persönlichkeiten wie Joseph Beuys unterrichteten, zieht Düsseldorf auch Fotografen wie Bernd und Hilla Becher oder die Maler Gerhard Richter, Markus Lüpertz und Sigmar Polke an, die eine ihrer Meinung nach inzwischen allzu konventionelle informelle Abstraktion hinterfragen. Ab den 1960er-Jahren kommen anlässlich von Veranstaltungen wie *Prospekt*, wo die Franzosen Jean-Pierre Raynaud und Daniel Buren mit als

erste ausstellen,³² auch internationale Künstler in die Stadt; Daniel Spoerri und Robert Filliou verbringen über Jahre hinweg regelmäßige Aufenthalte dort.³³ Auch Kassel genießt infolge des zehnjährigen Bestehens der documenta internationales Ansehen, insbesondere als Ort für die Verbreitung der amerikanischen Kunst in Europa. In Düsseldorf wird die Verbindung zu New York im Übrigen von Konrad Fischer hergestellt. An der Wende zu den 1970er-Jahren ist die BRD demnach in der Tat alles andere als eine Randzone Frankreichs. Wie also sieht die Zeitschrift diese Erneuerung der westdeutschen Kunstszene?

Das »Sonderheft Deutschland« der *Chroniques de l'art vivant* zieht ein Fazit des aktuellen Kunstschaffens jenseits des Rheins ab ca. 1960.³⁴ Die Bildenden Künste spielen eine wichtige Rolle in dieser Ausgabe, die sich durch die Vielfalt französischer wie deutscher Beiträge auszeichnet. Jean Clair zeichnet nur für das Vorwort verantwortlich und überlässt den französischen Kritikern die Wahl ihrer Themen: Dazu zählen die bereits auf der Biennale in Paris vertretene Künstlergruppe ZERO oder der auf die Neue Sachlichkeit bezogene zeitgenössische Realismus.³⁵ Die französischen Kritiker konzentrieren sich außerdem auf die Analyse der Institutionen und des Kunstmarkts in Deutschland: Catherine Millet, die damals ihre ersten Schritte als Kunstkritikerin machte, verfasst einen Beitrag über den »Kunstmarkt de Cologne«; Nathalie Aubergé schreibt einen Kommentar über das »Musée Haus Lange à Krefeld«.³⁶ Komplexere Problematiken fallen eher in den Aufgabenbereich deutscher Kritiker. So wird die Zeitschrift zu einer Bühne für die Verteidiger und Widersacher von Joseph Beuys, der in Deutschland zunehmend umstritten ist,³⁷ und die Frage der künstlerischen Beziehungen zwischen den beiden Teilen Deutschlands wird schließlich von dem Schriftsteller und Kunstkritiker Dieter Hoffmann erörtert.³⁸ Mithin zeugt das Sonderheft von einer zugleich kundigen und ausgesprochen selektiven Sicht auf das zeitgenössische Kunstschaffen in der BRD. Besonders verdienstvoll ist dabei die im französischen Kontext einmalige Perspektive, sich für die deutschen Künstler als solche zu interessieren und nicht nur für die internationale Kunstszene in Deutschland. Dieser Aspekt kontrastiert mit der Rezeption der deutschen Kunst in Frankreich zu Beginn der 1970er-Jahre und stellt einen Neuanfang innerhalb der Geschichte der Kunstkritik dar. Tatsächlich liegt die Tatsache, dass sich die französischen Kunstkritiker schwertun, das zeitgenössische Kunstschaffen in Deutschland in seiner Einmaligkeit zu würdigen, in der Geschichte der künstlerischen Beziehungen zwischen beiden Ländern seit dem 19. Jahrhundert begründet.³⁹

Das Loblied der deutschen Museen zu singen und sie Frankreich als Vorbilder institutioneller Dynamik zu empfehlen, verankert den Diskurs der Zeitschrift fest in der Geschichte der französischen Kunstkritik des 20. Jahrhunderts.⁴⁰ In seinem Vorwort versucht sich Jean Clair an einer systematischen Gegenüberstellung der französischen und deutschen Kunstszene: Punkt für Punkt setzt er ein alterndes, erstarrtes und vor allem innerhalb seiner öffentlichen Einrichtungen der zeitgenössischen Kunst feindlich gesonnenes Frankreich in Kontrast zu einer jungen, innovativen Bundesrepublik:

»[...] dort, wo der französische Kurator als Beamter in einem Dickicht aus Verboten und Hierarchien gefangen ist, die jede Initiative im Keim ersticken, hat es sich sein deutscher Kollege zur Gewohnheit gemacht, den Kontakt mit der Kunst seiner Zeit und den zeitgenössischen Künstlern zu suchen, ja, für sie einzutreten.«⁴¹

In seinem ausführlich dokumentierten Fazit ergibt sich allein aus dem Vergleich zwischen Frankreich und Deutschland eine offene Kritik an den französischen Institutionen, die Jean Clair bereits 1968 in »La grande misère de l'art contemporain en France«⁴² im Visier hatte. Der Kritiker übergeht hier sowohl das ARC als auch das von François Mathey geleitete Musée des Arts Décoratifs, die er gleichwohl kennt und die sich für die Anerkennung der Gegenwartskunst in Frankreich einsetzen. Sein Loblied auf Deutschland ist letztlich ein Pamphlet gegen Paris.

DEUTSCHE TEILUNG, »STUNDE NULL«, DEUTSCHHEIT

Unseres Wissens stellt das Sonderheft der *Chroniques de l'art vivant* als einzige französische Kunstzeitschrift eine Verbindung zwischen dem zeitgenössischen deutschen Kunstschaffen und der deutschen Teilung her. In seinem Beitrag »Un réalisme spécifique« erkennt Pierre Léonard ein eher ontologisches denn politisches deutsches »Schisma«, das sich auf »das Wesen und die Person der Deutschen« auswirke: »[...] was Deutschland angeht, ist es ein Leichtes, die Ursprünge dieses Schismas ausfindig zu machen, das sich aus den Folgen des Krieges, insbesondere der Teilung des Landes, ergibt.«⁴³ Pierre Léonard betont, dass die Teilung bis dato in der französischen Wahrnehmung des zeitgenössischen Deutschlands ein blinder Punkt geblieben sei:

»Vermutlich haben wir diesseits des Rheins nur einen unzureichenden Eindruck von dem Zustand der Spannung, den diese Teilung, diese von der deutschen Seele und dem deutschen Körper als widernatürlich empfundene Trennung, bei den jungen deutschen Generationen ausgelöst und wachgehalten hat.«⁴⁴

Ihm zufolge erkläre sich gar die Besonderheit der Künstlergeneration der Jahre um 1960 aus dieser Teilung: Die Künstler wollten künftig vor allem zeigen, »inwiefern die deutsche Besonderheit [...] unteilbar und unantastbar«⁴⁵ bleibe. Außerdem zeigt auch Jean Clair, dass das Streben nach einer kulturellen Identität im geteilten Deutschland als Antrieb für die künstlerische Kreativität fungiert:

»Das Kunstschaffen in Deutschland scheint mit dem Bedürfnis nach einer Neudefinition der kulturellen Identität auf diese körperlich erfahrene Teilung, auf jenes schizophrene Bewusstsein seines Schicksals reagiert zu haben.«⁴⁶

Eben aufgrund dieser Teilung hätten die westdeutschen Künstler nach Jean Clair Anfang der 1960er-Jahre vom »Fehlen aller möglichen Fesseln, Vorurteile und etablierten Dogmen« profitiert und sich »beflügelt auf dieses Neuland gestürzt.« Mit seiner weiteren Argumentation geht Jean Clair von der These einer heilsamen *tabula rasa* aus: »Die zeitgenössischen Künstler (wie im Übrigen auch die Ökonomen, die Architekten u. a.) haben in Deutschland das erstaunliche Glück (?) gehabt, wieder bei null anfangen zu können.«⁴⁷

Dabei lässt Jean Clair, der mehrere Jahre in den Vereinigten Staaten verbracht hat, schon in den ersten Zeilen seines Vorworts erkennen, dass sein Blick auf Deutschland von seiner persönlichen Erfahrung der amerikanischen, nicht der deutschen Kunstszene beeinflusst ist: »Diese Relativierung [der Stellung Frankreichs im internationalen Kontext] wird auch durch die geografische Entfernung ermöglicht: Von New York aus betrachtet, erscheint so manche Pariser Avantgarde-Veranstaltung schnell wieder in der richtigen Optik. Daher das Bedürfnis, manchmal Abstand zu gewinnen.«⁴⁸ Jean Clair beurteilt die deutsche Situation anhand des amerikanischen Kontextes, wenn er die berühmte Kunstkritikerin Barbara Rose zitiert:

»Barbara Rose sieht das eigentliche Entstehen einer ursprünglichen amerikanischen Kunst in der politischen und wirtschaftlichen Weltwirtschaftskrise angelegt, die ein verstärktes Bedürfnis nach einer Neubestimmung der kulturellen Identität der Nation bewirkte [...]. Diese Analyse ließe sich bestimmt auch auf Deutschland und seine Situation als körperlich geteiltes Land anwenden.«⁴⁹

Um den Identitätsbegriff im geteilten Deutschland zu problematisieren, bezieht Jean Clair sich also auf die amerikanische Geschichtsschreibung. Dabei nimmt er durchaus einen Anachronismus in Kauf, wenn er das Deutschland der 1960er-Jahre mit Bezug auf die amerikanische Kunstgeschichte der Jahre 1930–1940 analysiert, wo der Begriff der »tabula rasa« in einem optimistischen, die Grundfesten der amerikanischen Nation konstituierenden Sinn verwendet wird.⁵⁰ Die Identität einer geteilten Nation wird demnach unter der Schablone einer längst vergangenen »tabula rasa« betrachtet, als hätte es das Deutschland der 1950er-Jahre nie gegeben.

Der als zeitlose Größe präsentierte Identitätsbegriff wird in Jean Clairs Vorwort sofort auf die »Deutschheit« und die evolutionistische These vom deutschen »Schicksal« bezogen: »So entstand in den Jahren ab 1960 eine ganze Strömung der deutschen Kunst aus dem Bedürfnis heraus, ihre Besonderheit, ihren nationalen, ja nationalistischen Charakter und ihre ungreifbare ›Deutschheit‹ zu erfassen.« Deutschheit und Nationalismus werden als positive, erneut für die Schlussfolgerung bemühte Konzepte dargestellt: »Öffnung und gleichzeitig Suche nach den Wurzeln: Die zeitgenössische deutsche Kunst ist paradoxerweise die nationalistischste und internationalistischste überhaupt.«⁵¹ Natürlich ist die Verwendung von Begriffen wie »Deutschheit« und »Nationalismus« in Bezug auf ein Land, dessen nationale Werte von der Nazi-Ideologie pervertiert wurden, mehr als heikel. Sie meinen hier die Fähigkeit, eine authentische, weil auf einer nationalen Tradition aufbauende Kunst zu schaffen. Jean Clair setzt sich zwar mit der kulturellen Identität der Deutschen auseinander, tut dies aber Anfang der 1970er-Jahre mit Begrifflichkeiten, die den essentialistischen und nationalistischen Diskursen des 19. Jahrhunderts entlehnt sind; im Gefolge der deutsch-französischen Konflikte hatten sie in Frankreich in den 1950er-Jahren vor allem mit dem Kunsthistoriker Pierre Francastel einen neuen Aufschwung erlebt.⁵²

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK

Obwohl die deutsche Teilung von Jean Clair als »schizophren« und von Pierre Lénard als »widernatürlich« für die Deutschen dargestellt wird, übergehen die französischen Kritiker die Kunst der DDR. In einem Artikel, der die Werdegänge west- und ostdeutscher Künstler nachverfolgt, hinterfragt Dieter Hoffmann seinerseits das Fortbestehen einer deutschen Identität jenseits des Eisernen Vorhangs.⁵³ Dabei entsteht der Eindruck, dass sich eine solche Annäherung zwangsläufig auf drei »Vergessene« der Kunstgeschichte berufen müsse: Max Ackermann und Reinhold Ewald in der BRD sowie Albert Wiegand in der DDR. Die drei achtzigjährigen Künstler sind in der Avantgardebewegung der 1920er-Jahre verwurzelt, als sie ihre ersten Erfolge hatten: Der Verfasser erinnert daran, dass Franz Ackermann 1928 zusammen mit »Kandinsky und Georges [sic] Grosz« ausgestellt hatte. Alle drei stehen für die deutsche Kunstgeschichte vor der Nazizeit und werden mit einer Moderne assoziiert, an die die BRD nach 1945 wieder anzuknüpfen versuchte.

Der Maler Albert Wiegand erscheint als Randfigur aus einer anderen Zeit: »Dieser Mann aus einer Honoratiorenfamilie arbeitete als Hausangestellter, später als Schwerarbeiter in einem Wasserkraftwerk und sogar als Laternenanzünder.«⁵⁴ Die Marginalität garantiert die Autonomie des Künstlers. Die Authentizität seines Werks spiegelt sich in experimentellen Collagen, ein Medium, das nach Ansicht des Westens oft am besten von der Existenz einer modernen künstlerischen Praxis in der DDR zeugt:⁵⁵ Mithilfe dieses Mediums »verfuhr er freier (freier in Bezug auf den Bildgegenstand).«⁵⁶ Dieter Hoffmann stellt Albert Wiegand folglich als einen der »offiziellen Staatskunst« entkommenden DDR-Künstler dar. Von diesem Beispiel ausgehend, versucht er dem Leser nahezulegen, dass es in der DDR durchaus eine andere, eine moderne Kunst gebe, zu der die BRD keinen Zugang habe: »Dass die offizielle Staatskunst von drüben verkannt wird, ist verständlich; aber zu glauben, dass es nichts anderes geben kann, scheint absurd, und sei es vom Standpunkt der Wahrscheinlichkeitsrechnung aus.«⁵⁷ Diese Bemerkung von Seiten eines deutschen Kunstkritikers, der 1957 selbst aus der DDR in die Bundesrepublik geflohen war und dort Artikel über die ungegenständlichen Arbeiten ostdeutscher Künstler verfasste, ist durchaus überraschend und sicher nicht frei von Ironie, was das mangelnde Interesse der französischen Leser an der ostdeutschen Kunst betrifft.⁵⁸ Außerdem hält er der aktuellen, offiziellen und unterwürfigen Kunst die historisch in der Moderne vor dem Nationalsozialismus und Sozialismus verwurzelte Kunst entgegen – als freie, weil anachronistische Kunst. Dieser Diskurs, der die Besonderheit des Kunstsystems in der DDR leugnet, ist damals vorherrschend und sollte sich selbst noch im »Bilderstreit« nach der Wiedervereinigung erhalten.⁵⁹ Statt die Hypothese einer Durchlässigkeit in Bezug auf die künstlerischen Praktiken und den Austausch zwischen beiden Teilen Deutschlands aufzustellen, wertet der Autor die Isolierung des Künstlers Albert Wiegand als Beweis für die Authentizität von dessen Schaffen.

Es entsteht der Eindruck, dass spezifische Ansätze in der DDR zwar vom Verfasser empirisch erfasst werden, aber weder konzeptualisiert noch historisiert werden können. In Ermangelung der entsprechenden theoretischen Werkzeuge – weil die

zugrundeliegenden Werte westlich des Eisernen Vorhangs verankert sind –, wird die Möglichkeit eines ernstzunehmenden künstlerischen Schaffens in der DDR gelehnet. Das Wortfeld der wissenschaftlichen Objektivität unterstreicht seinerseits, dass dem Verfasser, ob für beide Landesteile oder nur für die DDR, kein angemessenes künstlerisches Vokabular zur Verfügung steht.

Das Fehlen zeitgenössischer DDR-Künstler in den *Chroniques de l'art vivant* ist auch 1974 noch offensichtlich, als unter der Rubrik »Aktuelles« ausgerechnet auf eine historische Ausstellung in Ost-Berlin hingewiesen wird: ›Realismus und Sachlichkeit‹ in der Nationalgalerie in Ost-Berlin versammelt mit über 300 Werken von 1919 bis 1933 alle Aspekte dieser Strömung, von Dada bis zur Assoziation revolutionärer bildender Künstler (Asso). Die Werke stammen aus den Museumssammlungen diesseits und jenseits der ›Mauer‹.⁶⁰ Obwohl die Zeitschrift einen lebenden Künstler und eine aktuelle Ausstellung erwähnt, weisen beide Beispiele die DDR doch unverkennbar als blinden Fleck in der zeitgenössischen Kunstlandschaft aus. Diese Leerstelle ist umso frappierender, als die *Chroniques de l'art vivant* ein ausgesprochenes Interesse an den Formen des zeitgenössischen und historischen Realismus und insbesondere der Neuen Sachlichkeit bekunden, während sich zeitgleich zahlreiche zeitgenössische Künstler in Ostdeutschland genau diesem Erbe zuwenden.⁶¹

ZEITGENÖSSISCHER REALISMUS UND NEUE SACHLICHKEIT

»Die deutsche Kunst nach 1945 hat, obgleich mit formalen Unterschieden, die Entwicklung und die Reaktionen der 1920er-Jahre kopiert.«⁶² Diese These wird in dem Sonderheft zu Deutschland zwar deutlich verkündet, aber nur ansatzweise begründet. Tatsächlich bezieht sich der Verfasser nicht auf die Wiederaneignungen von Dada durch die Fluxus-Bewegung. Die fehlende Erwähnung einer internationalen Strömung wie Fluxus, die sich namentlich in Deutschland etablieren konnte, zeigt indirekt, dass sich die Ausgabe in Wirklichkeit auf eine eher den Begriff der »Deutschheit« illustrierende Kunst konzentriert. Doch auch Künstler wie Georg Baselitz und Markus Lüpertz, die aus einem expressionistisch geprägten Formenvorrat schöpfen, bleiben unerwähnt. Die zeitgenössische Kunst der BRD wird vielmehr aus der Perspektive der Neuen Sachlichkeit wahrgenommen. In gewisser Weise aktualisieren die *Chroniques de l'art vivant* 1970 die französische Rezeption der Neuen Sachlichkeit in der Zwischenkriegszeit. Anders als der Expressionismus, der in den Jahren 1920–1930 als deutsche Kunst par excellence galt, wird die Neue Sachlichkeit abwechselnd als spezifische deutsche Strömung oder als gesamteuropäische Tendenz dargestellt.⁶³ Der Artikel mit dem Titel »Nouvelle Objectivité et groupe Zebra«⁶⁴ beginnt mit einer Definition der Neuen Sachlichkeit als typisch deutscher Strömung. Die Gruppe Zebra wird in einem internationalen, nicht nur auf Europa beschränkten Kontext angesiedelt; die Künstler werden sowohl mit Jacques Monory als auch mit dem Hyperrealisten Alex Colville oder der Pop Art verglichen. Ebenso bedeute der Rückgriff auf die Gegenständlichkeit eine Reaktion »gegen die emotionale Leidenschaftlichkeit des Action Painting, der Informellen Kunst

oder des Tachismus.«⁶⁵ Diese Analyse ordnet die Deutschen der in den 1960er-Jahren in Europa und Amerika präsenten Gegenbewegung zur Abstraktion zu. In dieser Analyse dominiert also die internationale Lesart.

Im Hinblick auf die Gruppe Zebra wird die deutsche Teilung nicht problematisiert. Dabei steht die 1964 in Hamburg gegründete Gruppe im Kontext einer Rivalität zwischen Sozialistischem Realismus im Osten und Abstraktion im Westen, deren gegensätzliche Werte in der Zeit des Kalten Krieges von markigen Diskursen beiderseits des Eisernen Vorhangs inszeniert werden. Während Jean Clair und Pierre Léonard die deutsche Teilung in theoretischer und ontologischer Hinsicht mitdenken, hat sie in der historischen Analyse der bundesrepublikanischen Realismen keinen Platz. Die deutsche Geschichte dient vor allem dazu, die Gegenwart wieder zu den Jahren 1920–1930 in Bezug zu setzen. Dieser Vergleich ergibt sich logisch aus dem spezifischen Kontext in Frankreich Anfang der 1970er-Jahre, wo die Gegenständlichkeit bekanntermaßen wiederauflebt, fällt aber auch mit zwei Ausstellungen zusammen: Max Beckmann wird unter dem damaligen Kurator Jean Clair im Musée national d'Art moderne gezeigt, Otto Dix im Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Die Pariser Dix-Schau markiert einen deutlichen Wandel im Diskurs der französischen Kritik, indem für sein bis dato meist als »expressionistisch« beschriebenes Werk zunehmend die Bezeichnung Neue Sachlichkeit favorisiert wird.⁶⁶

Neben der Annäherung an die Neue Sachlichkeit fällt noch ein weiterer Vergleich auf:

»Natürlich hatten die jungen Hamburger, alle zwischen 1939 und 1941 geboren, andere Ziele als die Nazis, als sie die abstrakte Malerei verurteilten. Sie wollten – anders als die akademischen Hitler'schen ›Hofmaler‹ – die Wirklichkeit nicht wiedergeben, um sie zu verändern oder zu heroisieren, sondern um sie mithilfe der Über-Deutlichkeit einer Reproduktion ohne jede Erklärung zu diffamieren.«⁶⁷

Offenbar fühlt der Verfasser sich verpflichtet, die Tatsache hervorzuheben, dass der gegenständliche Ansatz der Zebra-Angehörigen nicht in der Nachfolge der offiziellen realistischen Malerei des Dritten Reichs stehe. Natürlich ist diese Bemerkung im Rahmen eines Sonderhefts, das die gegenständliche Malerei bevorzugt und Realismus und deutsche Identität miteinander assoziiert, sehr aufschlussreich. Die Unterscheidung zwischen dem Realismus der 1960er-Jahre und dem nationalsozialistischen Realismus antwortet auf die in der Bundesrepublik nach 1945 oftmals heftigen Debatten zwischen den Verfechtern der Abstraktion und den Anhängern der gegenständlichen Malerei im Kontext von Kaltem Krieg und deutscher Teilung.⁶⁸ Der Verfasser des Artikels in *Chroniques de l'art vivant* muss diesen Aspekt der bundesrepublikanischen Kunstgeschichte nach 1945 nicht zwingend kennen, um sich in eine Diskussion einzureihen, die auch in dem nicht minder ideologischen Kontext des Nachkriegsfrankreich geführt wurde.⁶⁹ Außerdem berührt seine Bemerkung eine zentrale Problematik der Geschichte der deutschen Malerei in den 1960er-Jahren, wenn auch im Hinblick auf heute weitgehend in Vergessenheit geratene Künstler. Gleichzeitig mit der Gruppe Zebra problematisieren auch andere deutsche Maler, die in der Kunstgeschichte prägendere Spuren hinterlassen haben,

wie etwa Georg Baselitz und Markus Lüpertz, in ihrem Werk das Verhältnis zwischen Gegenständlichkeit und Nationalsozialismus. Obwohl der Verfasser vermutlich weder über die Diskussionen der 1950er-Jahre noch über die Malerei von Baselitz und Lüpertz im Bilde ist, verweist seine Bemerkung auf eine entscheidende Frage im Deutschland der 1960er-Jahre; erst ab 1980 sollten Baselitz oder Lüpertz in Frankreich zum Gegenstand solcher Fragen werden.

Ein paar Jahre nach dem »Sonderheft Deutschland« widmet Jean Clair im Dezember 1974 der Frankfurter Ausstellung *Kunst im dritten Reich. Dokumente der Unterwerfung* einen Artikel.⁷⁰ Das besondere Augenmerk, das er auf eine in Deutschland umstrittene Ausstellung legt, zeugt von seiner Sonderstellung als Kunsthistoriker, der es als Aufgabe der Zukunft ansieht, eine Geschichte der totalitären Kunst zu schreiben.⁷¹ Dabei ist zu betonen, dass Jean Clair keinerlei Sympathie mit dem Nationalsozialismus vorzuwerfen ist.⁷² Dennoch wundert sich der heutige Leser darüber, neben dem Artikel über die Gruppe Zebra den Abdruck eines Gesprächs mit Franz Radziwill zu finden, in dem der Maler als »Vater« der »neuen deutschen Realisten« dargestellt wird.⁷³ Seit den 1920er-Jahren zählte Radziwill zum rechten Flügel der Neuen Sachlichkeit; von 1933 bis 1942 war er Mitglied der NSDAP und genoss wiederholt die Unterstützung des Regimes. Die diesbezüglichen Forschungen stammen allerdings aus den 1990er-Jahren.⁷⁴ Im Jahr 1970 war eine solche Lesart nicht aktuell; noch dominierte das vom Künstler selbst stilisierte Bild eines pazifistischen Malers mit vorbildlichem Werdegang. In Verbindung mit den Artikeln »Un réalisme spécifique« und »Nouvelle Objectivité et groupe Zebra« erscheint diese Wahl also bezeichnend für einen Diskurs, der über den Realismus den Begriff der Avantgarde ausblendet, den plakativen Gegensatz zwischen »Revolution« und »Reaktion« in Frage stellt und dabei ideologische Unschärfen in Kauf nimmt.

NACH 1970

Nach dem Sonderheft über Deutschland wenden sich die *Chroniques de l'art vivant* 1972 mit besonderem Interesse der documenta 5 zu: Jean Clair richtet einen sehr persönlichen Blick auf das Ereignis, das er zu dem vermeintlichen Misserfolg der damals parallel noch in Paris gezeigten »Exposition 1960/1972« in Bezug setzt.⁷⁵ Der französische Kritiker muss sich für seinen Beitrag zur »Pompidou-Ausstellung« damals heftige Kritik gefallen lassen; Harald Szeemann, der für seine Sicht auf die zeitgenössische Kunst ebenfalls angegriffen wird, erscheint gewissermaßen als *alter ego*. Jean Clair macht kein Geheimnis aus seiner Bewunderung für diese »geniale Figur, könnte man sagen, wenn man das Wort wieder in seinem ursprünglichen Sinn verstehen würde: die Großzügigkeit, die vieles umfasst, die Einzigartigkeit, mit der eine Idee verfolgt wird.«⁷⁶ Darüber hinaus bestärkt die documenta 5 unter der Leitung von Harald Szeemann das Bestreben Jean Clairs, die Kunstgeschichte neu zu schreiben: Diese Ausgabe der documenta sprengt das klassische, lineare und chronologische Format, um im Rahmen der Ausstellung den historischen Diskurs zu reflektieren: »eine anspruchsvolle Analyse des Diskurses, den der zeitgenössische Mensch über sich und außerhalb seiner selbst, von sich ausgehend und auf

sich zurückführend verfolgt.«⁷⁷ Für Jean Clair markiert dieses Ereignis einen Bruch: »Das ist die letzte Ausstellung, die möglich ist. Oder besser: die erste.«⁷⁸ Beide Kuratoren streben im Jahr 1972 nach einer Absage an die lineare Geschichte, ja an die Geschichte überhaupt, zugunsten eines »immer zum ersten Mal formulierten Diskurses, eines originellen und unverbrauchten, wengleich ständig wiederholten Diskurses, eines ständig wiederholten, wengleich noch nie geäußerten Diskurses.«⁷⁹ Die beiden Ausstellungsmacher freunden sich miteinander an und konzipieren 1975 gemeinsam die Ausstellung *Les Machines célibataires*.⁸⁰

Realismus und Identität; die Tendenz, das Zeitgenössische aus der Perspektive der Zwischenkriegszeit und der »Krise« zu erklären; das Bestreben, die kanonischen Erzählungen einer linearen und evolutionistischen Kunstgeschichte zugunsten der *longue durée*, ja einer zyklischen Geschichte zu überdenken: Eine auf Deutschland konzentrierte Lektüre der *Chroniques de l'art vivant* zeigt, dass die Avantgarde-Zeitschrift im Keim bereits die große, 1981 von Jean Clair kuratierte Ausstellung *Les Réalismes. Entre Révolution et Réaction* enthält, in der Deutschland eine zentrale Stellung einnimmt.⁸¹ Im Folgenden setzen sich auch andere Kritiker und Kritikerinnen wie Irmeline Lebeer für einen vielfältigeren, avantgardefreundlichen Ansatz ein. Doch das Beispiel Deutschlands inspiriert in den *Chroniques de l'art vivant* ab 1970 einen Diskurs, der nach und nach das Paradigma der Avantgarde infrage stellt: bis zum letzten Sonderheft, in dem Jean Clair die Einstellung der Zeitschrift aufgrund einer moralischen Krise erklärt – einer persönlichen Krise, deren sowohl ästhetische wie ideologische Stellungnahmen heute bekannt sind, die aber dennoch im Kontext einer allgemeineren Krise an der Wende zu den 1970er-Jahren steht, im Zuge derer die großen Erzählungen der Moderne hinterfragt und die Diskussionen um den Begriff der »Postmoderne« vorweggenommen werden.⁸² Dennoch muss die Einmaligkeit dieses »Sonderhefts Deutschland« innerhalb der französischen Kunstpresse auch insofern betont werden, als sie bereits die Debatte um die »deutsche Frage« Anfang der 1980er-Jahre ankündigt. Diese Debatte konzentriert sich auf die Teilung der deutschen Nation und fasst die Wiedervereinigung als mögliche Problemlösung ins Auge. Im Gegensatz zu der von einer Galerie finanzierten Zeitschrift, die für ihre Positionen allein verantwortlich zeichnet, nimmt sich die Ausstellung *Art Allemagne Aujourd'hui* 1981 in einem hochdiplomatischen Kontext dieser Frage an. Indem sie die zeitgenössische Gegenständlichkeit wie auch den Bezug auf die Neue Sachlichkeit ausblendet, übergeht sie anders als die *Chroniques de l'art vivant* die Problematik der Realismen, um sich radikal von einer Gleichsetzung mit dem Sozialistischen Realismus der DDR zu distanzieren.⁸³ Die anhaltende Problematik des Realismus verbunden mit dem Deutschlandbild, das sich von dem Sonderheft der *Chroniques de l'art vivant* (1970) bis zu der Ausstellung *Art Allemagne Aujourd'hui* (1981) entfaltet, lädt uns dazu ein, einen ganzen Abschnitt der Kunstgeschichte in Frankreich im Lichte eines schillernden Identitätsbegriffs im Diskurs über die zeitgenössische Kunst neu zu lesen.

- 1 Diese Forschungsergebnisse wurde ermöglicht durch das ERC-Projekt *Own Reality. À chacun son réel* unter der Leitung von Mathilde Arnoux (Principal Investigator) am Centre allemand d'histoire de l'art (2011–2016). Zu den Ergebnissen dieses Projekts gehört die Datenbank *Recherche croisée*, die 2 560 Beiträge aus französischen, polnischen, ost- und westdeutschen Kunstzeitschriften versammelt (s. Suchbegriff »Quellen«). Online: <https://dfk-paris.org/fr/ownreality>. Zu diesem Projekt vgl. auch »*Own Reality. À chacun son réel*. La notion de réel dans les arts plastiques en France, RFA, RDA et Pologne entre 1960 et 1989. Interview von Marie Gispert und Julie Ramos (Regards croisés) mit Mathilde Arnoux«, in: *Regards croisés*, Nr. 7, 2017. Online: <https://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=93&id=925&lang=fr>.
- 2 Jean Clair, »La Grande misère de l'art contemporain en France«, in: *La Nouvelle revue française*, Nr. 192, 1968, S. 766–776. Neu veröffentlicht in *Le temps des avant-gardes. Chroniques d'art. 1968–1978*, Paris, La Différence, 2012, S. 36–45.
- 3 Ebd. In den nachfolgenden Anmerkungen wird der Name der Zeitschrift nicht mehr eigens erwähnt, wenn es sich um die *Chroniques de l'art vivant* handelt.
- 4 Jean Clair, »Éditorial«, *Chroniques de l'art vivant*, Nr. 15, 1970, S. 2–3.
- 5 Ulrich Pfeil, *Die anderen deutsch-französischen Beziehungen. Die DDR und Frankreich 1949–1990*, Köln, Böhlau, 2004.
- 6 Dieter Hoffmann, »3 Oubliés«, Nr. 15, 1970, S. 15.
- 7 Vgl. Éric Michaud, *Les invasions barbares: une généalogie de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 2015; und Michela Passini, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870–1933*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2012.
- 8 Vgl. Philippe Dagen, *La haine de l'art*, Paris, Grasset, 1997.
- 9 Insbesondere in *Le Figaro*.
- 10 Jean Clair, *Le temps des avant-gardes. Chroniques d'art. 1968–1978*, Paris, La Différence, 2012, S. 12.
- 11 Richard Leeman, Kapitel »L'exposition Pompidou: face à l'histoire«, in: *Le critique, l'art et l'histoire. De Michel Ragon à Jean Clair*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, S. 188.
- 12 Jean Clair, »Expressionnisme 70. Boltanski, Sarkis«, Nr. 14, 1970, S. 9; Daniel Buren, Nr. 19, 1971, S. 7. Siehe ebenfalls das Vorwort »Une certaine effervescence« des »Sonderhefts Frankreich«, wo Jean Clair ein Fazit des französischen Kunstschaffens nach 1945 zieht. Seiner Meinung nach erlebe Frankreich »einen gewissen künstlerischen Aufbruch«, der ihm zum ersten Mal in der Nachkriegszeit einen ernstzunehmenden Platz in der internationalen Kunstszene eintrage, ohne dass sich Frankreich jedoch »als Zentrum irgendeiner Art durchsetzen könne«. Diese Ausgabe widmet sich den bei der Ausstellung »Distances« 1969 im ARC vertretenen Künstlern, aber auch den Vertretern der Figuration Narrative und von Supports/Surfaces.
- 13 Jean Clair, »Nouvelles tendances depuis 1963«, in: *Douze ans d'art contemporain*, Ausst.-Kat., Paris, Grand Palais, 1972, S. 67–77. Vgl. auch Leeman, 2010, op. cit., S. 198.
- 14 Jean Clair, »Brève défense de l'art français 1945–1968. Espace et création en Europe et en Amérique«, in: *La Nouvelle revue française*, Nr. 190, 1968, S. 444–463 ; id., »La Grande misère de l'art contemporain en France«, in: *La Nouvelle revue française*, Nr. 192, 1968, S. 766–776.
- 15 Vgl. das Gespräch, das wir mit Jean Clair 2014 führen konnten; online: <https://dfk-paris.org/fr/ownreality> (s. Suchbegriff »Interviews«).
- 16 Clair, 2012, op. cit., S. 11.
- 17 Vgl. Serge Berstein und Jean-Pierre Rioux, *Histoire de la France contemporaine. La France de l'expansion*, Bd. II, *L'apogée Pompidou (1969–1974)*, Paris, Seuil, 1995, S. 168–171.
- 18 Zeitschriften, die jeweils 1967 (*Opus International* und *Robho*), 1971 (*ArTitudes*) und 1972 (*Art Press*) gegründet wurden. Zu weiteren Informationen über die Zeitschriften (außer *ArTitudes*) vgl. die Datenbank »À chacun son réel« (s. Suchkriterium »Quellen«), op. cit. (Anm. 1).

- 19 Siehe Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris: une histoire culturelle du marché de l'art, 1944–1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012, S. 522.
- 20 Siehe Julie Verlaine, 2012, op. cit. und Natalie Adamson, *Painting, politics and the struggle for the École de Paris, 1944–1964*, Farnham, Ashgate, 2009.
- 21 »Spécial USA«, Nr. 12, 1970; »Spécial Espagne«, Nr. 17, 1971; »Spécial avant-garde URSS«, Nr. 23, 1971; »Spécial Italie«, Nr. 53, 1974.
- 22 Dossier »Documenta Cassel Exclusif«, Nr. 25, 1971 und »Documenta? Une enquête sur la réalité«, Nr. 32, 1972.
- 23 Dossier »Les rendez-vous manqués!«, in: *Opus International*, Nr. 74, 1978, S. 17.
- 24 Ich danke Marie Gispert für ihre Hilfe in diesem Punkt. Es handelt sich vor allem um die Zeitschrift *L'Amour de l'Art*. Vgl. Marie Gispert, »L'Allemagne n'a pas de peintres«. *Diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'Entre-deux guerres, 1918–1939*, Dissertation, Université Paris I, 2006.
- 25 Siehe zum Beispiel (alle Beiträge stammen aus den *Chroniques de l'art vivant*): »Les ›forêts d'eau‹ de Kricke« (anonymer Artikel), Nr. 1, November 1968, S. 2; Laure Ball, »Le cas Beuys. Interview avec Laure Ball«, Nr. 4, Sept.–Okt. 1969, S. 20–21; »Sculptures anonymes« (anonymer Artikel), Nr. 1 bis, März–April 1969, S. 7; Jochen Gerz, »Critique de la production sociale dans le secteur de la culture«, Nr. 28, März 1972, S. 14; Irmeline Lebeer, »Wolf Vostell: au-delà du concept-art«, Nr. 21, Juni 1971, S. 5; »Urbs 71 (Wuppertal)« (anonymer Artikel), Nr. 22, Juli–August 1971, S. 23; »Wolf Vostell vient de mettre fin au happening-décollage le plus long de son œuvre...« (anonymer Artikel) Nr. 26, Dezember 1971–Januar 1972, S. 2; Sevim Riedinger, »Beuys renvoyé de l'Académie!«, Nr. 35, Dezember 1972, S. 16; Irmeline Lebeer, »Le profil du visiteur de musée 1972: un projet de Hans Haacke«, Nr. 35, Dezember 1972, S. 22–23; Hans van der Grinten, »Conversation avec Beuys«, Nr. 48, April 1974, S. 18–19.
- 26 Irmeline Lebeer, »Robert Filliou ou l'art de rendre la vie plus intéressante que l'art«, in: *Artpress*, Nr. 86, 1984, S. 26–29, S. 29.
- 27 Siehe zum Beispiel (alle Beiträge stammen aus den *Chroniques de l'Art vivant*): Irmeline Lebeer, »Hanne Darboven: le chiffre défonctionnalisé«, Nr. 28, März 1972, S. 10; id., »Happening et Fluxus«, Nr. 16, Dezember 1970–Januar 1971, S. 4–5; id., »Vostell, l'âge du dé-collage«, Nr. 16, Dezember 1970–Januar 1971, S. 6–7; id., »Le profil du visiteur de musée 1972: un projet de Hans Haacke«, Nr. 35, Dezember 1972, S. 22–23 id., »Günter Saree«, Nr. 54, Dezember 1974, S. 14–16; id., »Gerhard Richter ou la réalité de l'image«, Nr. 36, Februar 1973, S. 13–16. Für eine vollständige Liste der Artikel von Irmeline Lebeer in den *Chroniques de l'art vivant* siehe die Datenbank *Own Reality*, online, op. cit.
- 28 Siehe »Documenta Cassel exclusif«, Interview von Irmeline Lebeer mit Harald Szeemann, in: *Chroniques de l'art vivant*, Nr. 25, November 1971, S. 1 und S. 4–7; id., »Gerhard Richter ou la réalité de l'image«, op. cit.
- L'Art vivant, Nr. 36, Februar 1973, S. 13–16. Manche dieser Interviews sind in folgender Veröffentlichung enthalten: Irmeline Lebeer, *L'art? C'est une meilleure idée! Entretiens 1972–1984*, Nîmes: J. Chambon, 1997.
- 29 Irmeline Lebeer, »Robert Filliou ou l'art de rendre la vie plus intéressante que l'art«, in: *Art press*, Nr. 86, November 1984, S. 26–29; id., »Joseph Beuys«, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Nr. 4, 1980, S. 170–193.
- 30 *VII^e Biennale de Paris. Manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*, Ausst.-Kat., Vincennes, Parc floral, 1971.
- 31 »Spécial Allemagne«, *Chroniques de l'art vivant*, 1970, op. cit.
- 32 Anonymer Artikel, »La dimension de l'inutile«, in: *Chroniques de l'art vivant*, Nr. 1 bis, März–April 1969, S. 14; René Denizot, »Prospect 69« à Düsseldorf. Arrière et avant-garde d'aujourd'hui«, in: *Les Lettres Françaises*, Nr. 1306, 29. Oktober–4. November 1969, S. 26–27.

- 33 Siehe »Daniel Spoerri est – aussi – propriétaire d’un restaurant à Düsseldorf«, anonymer Artikel, in: *Chroniques de l’art vivant*, Nr. 15, November 1970, S. 2; Irmeline Lebeer, »Daniel Spoerri: descente initiatique aux cuisines«, in: *Chroniques de l’art vivant*, Nr. 21, Juni 1971, S. 11–12; Irmeline Lebeer, »Le petit Robert Filliou«, in: *Chroniques de l’art vivant*, Nr. 18, März 1971, S. 20.
- 34 Für eine vollständige Bibliographie der Artikel über Deutschland in dieser Ausgabe vgl. die Datenbank *Own Reality*, online, op. cit.
- 35 Pierre Léonard, »Le groupe Zéro«, Nr. 15, 1970, S. 6–7; id., »Un réalisme spécifique«, Nr. 15, 1970, S. 4–5.
- 36 Nathalie Aubergé, »Musée Haus Lange à Krefeld«, Nr. 15, 1970, S. 8–9; Catherine Millet, »Le Kunstmarkt de Cologne«, Nr. 15, 1970, S. 4–5.
- 37 John Anthony Thwaites – ein seit 1946 in Deutschland lebender Kunstkritiker – äußert sein »Befremden«, während Jean-Christophe Ammann, Direktor des Museums in Luzern, seine »Faszination« für den deutschen Künstler zum Ausdruck bringt. Anthony Thwaites, »Les ambiguïtés de Joseph Beuys«, Nr. 15, 1970, S. 12; und Jean-Christophe Ammann, »La fascination de Joseph Beuys«, *ibid.*, S. 13. Zur Rezeption von Beuys in Deutschland siehe Maité Vissault, *Der Beuys Komplex. L’identité allemande à travers la réception de l’œuvre de Joseph Beuys (1945–1986)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2010.
- 38 Dieter Hoffmann, »3 Oubliés«, Nr. 15, 1970, S. 15.
- 39 Siehe insbesondere Marie Gispert, »L’Allemagne n’a pas de peintres«, 2006, op. cit.; und Mathilde Arnoux, *Les musées français et la peinture allemande 1871–1981*, Paris, MSH, 2007.
- 40 Siehe Anm. Nr. 32.
- 41 Clair, 1970, op. cit.
- 42 Clair, 1968, op. cit.
- 43 Pierre Léonard, »Un réalisme spécifique«, Nr. 15, 1970, S. 4–5.
- 44 *Ibid.*
- 45 *Ibid.*
- 46 Clair, 1970, op. cit.
- 47 *Ibid.*
- 48 *Ibid.*
- 49 *Ibid.*
- 50 Éric de Chassey äußert sich folgendermaßen: »In der direkten Linie einer von immer wiederkehrenden Nullmomenten geprägten Geschichte, seit Thomas Paine in seinem Gründungstext *Common sense* (1776) schrieb: »Es steht in unserer Macht, die Welt aufs Neue zu beginnen.« Éric de Chassey, »Après la table rase«, in: *Repartir à zéro. Comme si la peinture n’avait jamais existé. 1945–1949*, hg. von Éric de Chassey und Sylvie Lecoq-Ramond, Ausst.-Kat., Lyon, Musée des Beaux-Arts, 2008, S. 22.
- 51 Clair, 1970, op. cit.
- 52 Laurence Bertrand Dorléac, »L’expressionnisme en point aveugle de l’histoire de l’art«, in: Martin Schieder und Isabelle Ewig (Hg.), *In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945*, Berlin, Akademie Verlag, 2006, S. 167–181.
- 53 Hoffmann, 1970, op. cit. Als Hoffmann diesen Beitrag verfasst, ist er als Journalist für angesehene westdeutsche Kunstzeitschriften tätig, darunter *Die Kunst und das schöne Heim*, *Kunstwelt* oder *Das Kunstwerk*, in denen er über ostdeutsche Künstler schreibt. Seine eigene Biographie ist durch seine Erfahrungen in der DDR geprägt: In Dresden geboren, wo er illegal neo-expressionistische Gedichtbände drucken ließ, verlässt er die DDR 1957. Siehe *Das Wort liebt Bilder. Dieter Hoffmann, Arbeit mit Künstlern und Pressen 1955–2005*, Ausst.-Kat., Leipzig, 2005.
- 54 Hoffmann, 1970, op. cit.

- 55 Bezüglich der Collage vgl. zum Beispiel den von Raoul-Jean-Moulin angeregten Beitrag von Hans Brosch zur Biennale in Paris 1975, Kapitel »La RDA à la IX^e Biennale de Paris, 1975«, in: Julie Sissia, *Regards sur les deux Allemagnes. La place de la RFA et de la RDA dans les discours sur l'art contemporain en France. 1959–1989*, Doktorarbeit [unveröffentlicht], IEP de Paris, 2016, S. 232–238.
- 56 Hoffmann, 1970, op. cit.
- 57 Ebd.
- 58 Er veröffentlicht namentlich einen Artikel im Jahr 1965 über die abstrakte Kunst in der DDR: »Das Kunstgespräch – Gegenstandsfrei – drüben«, in: *Die Kunst und das schöne Heim*, Nr. 63, 1965, S. 369–371.
- 59 Dieser Bilderstreit betrifft die Auseinandersetzung zwischen einem in der ehemaligen DDR geförderten Kunstmodell, das auf einer traditionellen Praxis und handwerklichem Können beruht, und dem modernistischen Modell der BRD, das sich auf die Werte von Innovation und Erneuerung beruft. Mehrere Künstler, insbesondere jene, die sich Anfang der 1960er-Jahre zum Verlassen der DDR entschlossen hatte – Georg Baselitz war der Unversöhnlichste, aber auch Gerhard Richter vertrat diese Position – und diejenigen, die in der DDR eine Randexistenz gefristet hatten, bestritten die Existenz jedweder Kunst in der DDR. Diese Debatte löste zu Beginn der 2000er-Jahre eine Flut von Veröffentlichungen aus. Für eine aktuelle Synthese vgl. Karl-Siegbert Rehberg, »Deklassierung der Künste als stellvertretender Gesellschaftsdiskurs. Zur Geschichte des deutsch-deutschen Bilderstreites«, in: *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch im Prozess der deutschen Wiedervereinigung*, hg. von Karl-Siegbert Rehberg und Paul Kaiser, Berlin, Siebenhaar, 2013, S. 23–62.
- 60 *Chroniques de l'art vivant*, Nr. 49, 1974, S. 5.
- 61 In einem Gespräch, das Jean Clair mit uns zu führen bereit war, erwähnt er, dass er auf späteren Reisen auch die DDR besucht habe: »Um die Malerei der DDR besprechen zu können, musste man sie ja erst einmal kennen. Aber das ging nicht, denn wo hätte man sie sehen sollen? Nach 1989 konnte man sie sehen, aber vorher? Ich habe sie hin und wieder gesehen, weil ich Freunde in Österreich hatte und nach Ost-Berlin reisen konnte, wo ich eine Ausstellung der offiziellen Malerei besucht habe. Aber die offizielle Malerei der DDR war nun einmal ziemlich spröde. Es war sehr schwer, einen objektiven Standpunkt einzunehmen. Ich habe mich dazu geäußert, aber später, denn erst danach hat man gemerkt, dass es in der DDR zwei oder drei ganz hervorragende Künstler gab, für die man sich einsetzen und die man aus ihrer Rolle als offizielle DDR-Maler befreien musste. Aber damals war das nicht möglich, es war noch zu früh dafür«. Vollständiges Interview online unter: <https://dfk-paris.org/fr/page/ownrealityentretiens-1359.html>
- 62 »Nouvelle objectivité et groupe Zebra«, anonymer Artikel, Nr. 15, November 1970, S. 10.
- 63 Marie Gispert, »L'Allemagne n'a pas de peintres«, 2006, op. cit.; id., »Expressionnisme, néo-expressionnisme et identité allemande sous le regard des Français«, in: *Allemagne d'aujourd'hui*, 2008, Nr. 186, S. 82–88.
- 64 »Nouvelle objectivité et groupe Zebra«, 1970, op. cit.
- 65 Ebd.
- 66 Marie Gispert, »Max Beckmann 1968, Otto Dix 1972. Un cas de réception comparée«, in: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Nr. 132, 2015, S. 81–103.
- 67 Ebd.
- 68 Die berühmteste Kontroverse fand 1955 zwischen Will Grohmann und Karl Hofer statt. Grohmann, der Kunsthistoriker, predigte eine mit Erneuerung und Freiheit gleichbedeutende abstrakte Kunst, die in ideologischer und formaler Hinsicht mit der vom Nationalsozialismus pervertierten Gegenständlichkeit brach – eine ungegenständliche Kunst, mit deren Hilfe sich die BRD im Westen integrieren und ihre Vergangenheit vergessen konnte. Der expressionistische Maler Karl Hofer, der von den Nazis als »entarteter« Künstler gebrandmarkt worden war, argumentierte hingegen, dass nur die Gegenständlichkeit die zutiefst menschliche und spirituelle Aufgabe der Kunst verkörpern und der deutschen Kunstproduktion ihre Unabhängigkeit in Bezug auf die bereits Mitte der 1950er-Jahre unbestrittene

- amerikanische Hegemonie sichern könne. Zur Geschichte dieser Debatte vgl. etwa Claudia Mesch, *Modern Art at the Berlin Wall: Demarcating Culture in the Cold War Germanys*, London und New York, Tauris, 2008, S. 39–41.
- 69 Siehe Natalie Adamson, Kapitel »The Crisis of realism and reality«, in: *Painting, Politics and the struggle for the Ecole de Paris*, London, Routledge, 2009, S. 115–164.
- 70 *Kunst im dritten Reich. Dokumente der Unterwerfung*, hg. von Georg Bussmann, Ausst.-Kat., Frankfurt am Main, Kunstverein, 1974.
- 71 Jean Clair, »L'art national-socialiste... Un art pour la mort«, Nr. 54, 1974, S. 18–21.
- 72 Clair, 1974, op. cit. Neuveröffentlichung in: *Le Temps des avant-gardes*, 2012, op. cit., S. 286–290.
- 73 Claire Aslangul, »Art et politique dans l'œuvre de Franz Radziwill. Parcours d'un peintre à travers le XX^e siècle«, in: *La Clé des Langues*, Lyon: ENS LSH/DGESCO, 2009, online : <http://cle.ens-lyon.fr/allemand/civilisation/histoire/le-nazisme/art-et-politique-dans-l-uvre-de-franz-radziwill#section-12> [aufgerufen am 19. September 2018].
- 74 Ebd.
- 75 *1960–1972. Douze ans d'art contemporain en France*, Ausst.-Kat., Paris, Grand Palais, 1972.
- 76 Jean Clair, »Grand-père ou l'anti-documenta«, in: *Chroniques de l'art vivant*, Nr. 49, 1974, S. 22–23.
- 77 Jean Clair, »Du musée imaginaire à l'imaginaire muséal«, 1972, op. cit., S. 3.
- 78 Ebd.
- 79 Ebd.
- 80 *Junggesellenmaschinen / Les machines célibataires*, Paris, Musée des Arts décoratifs, 28 April–5. Juli 1976. Von Harald Szeemann konzipierte Wanderausstellung (Venedig, Wien, Düsseldorf, Le Creusot, Amsterdam, Brüssel), zu der Jean Clair den Katalog herausgab. Dieser enthält Beiträge von Jean Clair, Jean-François Lyotard, Michel de Certeau, Michel Serres, Bazou Brock und Harald Szeemann. Wie Brigitte Gilardet betont, war François Mathey der einzige, der die Ausstellung in Frankreich zeigte. Vgl. Brigitte Gilardet, *Réinventer le musée. François Mathey, un précurseur méconnu (1953–1985)*, Dijon: Les presses du réel, 2014.
- 81 *Les Réalismes. Entre révolution et réaction, 1919-1939*, hg. von Jean Clair, Ausst.-Kat., Paris, Centre Georges Pompidou, 1981.
- 82 Jean-François Lyotard verfasste im Übrigen regelmäßig Beiträge für die Zeitschrift.
- 83 Mathilde Arnoux hat dieser Ausstellung einen Aufsatz gewidmet: »Art Allemagne Aujourd'hui ou la reconnaissance de l'art allemand contemporain par les musées français«, in: *Études Germaniques*, 2010, S. 1037–1053.

N° 2018 -2 DÉTRUIRE

Ce numéro est consacré aux manières dont l'histoire de l'art peut penser les actes de destruction qui touchent les œuvres dans leurs dimensions matérielle, conceptuelle, symbolique, métaphysique. Si la guerre et, en miroir, la question de la préservation et de la protection du patrimoine figurent bien au centre d'une telle thématique, celle-ci ne saurait pour autant se réduire à la violence de l'anéantissement, la destruction ne pouvant se comprendre que dans son rapport dialectique à la construction et à la création.

ÉDITORIAL

J. Delfiner

PRÉFACE

J.-Y. Marc

DÉBATS

Des images faites pour être détruites • G. Charuty, P.-O. Dittmar, J. Koering et J.-Cl. Schmitt

Histoire de l'art et potlatch : regards croisés entre la France et le Canada • S. Assu, R. Labrusse, M. Mauzé, Ch. Townsend-Gault, J.-Ph. Uzel

Préservations et destructions en temps de guerre • M. Cornu, M. Frigo, M. T. Grassi, A. Irollo, Br. Patterson

ENTRETIENS

Détruire, dit-elle. Entretiens croisés avec D. Fury, G. Peltier et M. Landy • Fr. Michaud

De l'histoire sociale à la Bildwissenschaft avec Marx, Benjamin et Warburg. Entretien avec H. Bredekamp • Chr. Joschke

•
version numérique : <https://journals.openedition.org/perspective/10174>

pour s'abonner, acheter la revue : www.lcdpu.fr/revues/perspective

plus d'information : <http://perspective.revues.org>

contact : revue-perspective@inha.fr

ESSAIS

Iconoclasme, histoire de l'art et valeurs • D. Gamboni

Mutiler, tuer, désactiver les images en Égypte pharaonique • S. Connor

Entre monumentum et abolitio : le rôle des images et de leur destruction dans l'art romain • M. Galinier

Sur la destruction d'œuvres d'art au Moyen Âge • J. Wirth

Cosmoclasme. Les images de la destruction du système des objets du culte aux xv^e et xvii^e siècles • R. Dekoninck

Détruire, reconstruire, redéfinir : la fragmentation volontaire de la Santa Casa de Loreto et ses altérations répliquées • E. Giffin

Les iconoclasmes en Afrique : émergence d'un sujet d'étude • Z. S. Strother

Perdre son époque. La destruction des statues parisiennes et leur conservation au moyen de la photographie. Une relation dialectique ? • B. Pittnauer

La comédie de destruction • Ph.-A. Michaud

Institut national d'histoire de l'art



© Ouassila Arras (ESAD de Reims). Photo Victor Gorini.
Graphisme © Anne Desrivères

Im Gespräch bleiben. Notizen zur Kunstkritik

Kunstkritik hat es gegenwärtig nicht einfach. War sie zu Beginn, im ausgehenden 18. Jahrhundert, zugespitzt gesagt, die Königsdisziplin der Kritik, hat sie nun gleich an mehreren Fronten um ihren Status, ja um ihre Legitimität zu kämpfen. In ihren Anfängen profitierte die Kunstkritik als Teil des kritischen Unternehmens, das sich im Dienste der Konstituierung des modernen Subjektes auf die Erkundung der menschlichen Vermögen orientierte und auf Differenzierung einerseits und Urteil andererseits setzte, von der breiten Aktivierung eben dieser Vermögen.¹ In der ästhetischen Erfahrung, als Voraussetzung und Bedingung von Kunstkritik, nimmt sich das Subjekt gleichermaßen sinnlich und reflektierend wahr, in der Auseinandersetzung mit einem Gegenstand, der seinerseits schon Produkt eines sinnlich-reflexiven Aktes ist. Diese Erfahrung und die sehr spezifische Form der Begegnung werden im Prozess des kunstkritischen Urteils noch einmal reflektiert, mit Rücksicht auf die zugrunde liegenden Normen, die ihrerseits einer Revision unterzogen werden.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert ist die Erfolgsstory der Kunstkritik umgeschlagen in eine Kritik der Kritik – und zwar über die jegliche Kritik begleitende Krisenrhetorik hinaus. Die Ursachen sieht Dario Gamboni in einer Aufspaltung der Kritik in Journalismus einerseits und akademische Kunstgeschichte andererseits.² Damit ging eine Verwerfung literarischer Formen der Kritik einher, die sich im Gegenzug in einem Wettstreit zwischen »the pen and the brush« zu behaupten versuchten.³ Kritik sei die höhere künstlerische Form, weil sie sich mit einem höheren, eben bereits künstlerisch verfassten Gegenstand beschäftige. Die Verwerfung literarischer Formen der Kritik hat sich gegenwärtig eher verschärft.⁴ Zu den Gründen gleich mehr.

Der gravierendste, historisch wie aktuell erhobene Vorwurf ist der des Verlustes von Kriterien. Kritik sei, allein schon aus berufspraktischen, der verwobenen Struktur des Kunstfeldes geschuldeten Gründen, der Kunst zu nahe gerückt, habe jegliche Distanz verloren und sei letztendlich nichts als Hofschreiberei, noch dazu in unheiligen Bündnissen, die sich im Rahmen eines aus den Fugen geratenen Marktes herausbilden würden.⁵ Historisch wird dieses Bündnis in den Avantgardebewegungen des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts angesiedelt, in denen sich KünstlerInnen und KritikerInnen zusammengeschlossen haben gegen ein unverständiges Publikum, das zugleich aber beide, KünstlerInnen wie KritikerInnen, in Lohn und Brot hält.⁶

Dieses Zusammenrücken von Kunst und Kritik war nicht – oder zumindest nicht nur und nicht primär – marktstrategisch motiviert, sondern ist als ein gemeinsamer Aufstand gegen akademische Regelsysteme zu verstehen, denen ein anderes, (zumindest scheinbar) weniger reguliertes Kunstverständnis entgegengesetzt wurde. Die daraus resultierende Kommentarbedürftigkeit der Kunst, wie Arnold Gehlen diesen Prozess nicht ohne Ambivalenzen benannt hat,⁷ beförderte die Kooperation von Kunst und Kritik und leistete damit dem Vorwurf der mangelnden Distanz Vorschub. Wenn (Selbst-)reflexivität und *criticality* (ein unübersetzbarer Begriff, der Kritikfähigkeit als unabschließbaren Prozess versteht) zu Leitkategorien der künstlerischen Produktion werden, wie es spätestens seit den 1960er Jahren breit geschehen ist, hat die Kritik keine klare Rolle mehr jenseits der Bestätigung, dass dies der Fall sei oder eben auch nicht.⁸ Kritikfähigkeit liegt nun vor allem auf der Seite der Kunst selbst, deren Kritisierbarkeit nur noch einem Kriterium zu unterliegen scheint, der *criticality* der Kunst selbst.

Eine weitere Herausforderung für die Kunstkritik ist die Frage des Urteils. War dieses in der Formierungsphase der Kunstkritik deren Kern und Ziel, wird aktuell das Urteil als solches problematisiert. Urteilen impliziert eine Position des Außen, von der aus der zur Diskussion stehende Gegenstand beurteilt werden kann, und diese Positionierung ist, zu Recht, kritisiert worden.⁹ Verschärft wurde diese Kritik angesichts des expandierenden Kunstfeldes, in dem sich zunehmend künstlerische Praktiken aus Regionen zur Geltung bringen, die bislang nicht im Fokus der westlich orientierten Kunstgeschichte und Kunstkritik standen.¹⁰ Wie soll ein Urteil über Kunst möglich sein, deren Bedingungen, Funktionen, Genealogien und Wirkweisen für KritikerInnen, die vom Kritikverständnis der Kontinentalphilosophie geprägt sind, weitgehend im Dunkeln liegen? Nach welchen Kriterien soll eine westliche Kritikerin über Kunst urteilen, die beispielsweise in einem Kontext entstanden ist, dem das Phänomen Kunstkritik fremd ist oder kolonial eingepägt wurde? Was schließlich auch hieße, dass sich die in diesem Rahmen entstandenen Praktiken auch nicht darauf ausrichten, kunstkritisch betrachtet zu werden. Denn Kunstkritik hat nicht nur berichtende, sondern auch produzierende Funktion. Ihr Anteil an der Ausbildung eines Kanons liegt ja nicht allein im Zuordnen und Bewerten, sondern auch im Produzieren von Vorgaben, wie ein »gutes« Werk zu sein habe.

Was aber heißt es, auf ein Urteil zu verzichten, was wäre ihm entgegenzusetzen, ohne den Rahmen der Kritik zu verlassen und zur Kunstgeschichte zu werden, sofern sich diese beiden Felder überhaupt gegeneinander konturieren lassen? James Elkins hat in seiner Polemik über beschreibende kunstkritische Praktiken und über die Kritik der Kunstkritik betont, dass im Schreiben über Kunst einem Urteil kaum zu entkommen sei.¹¹ Seine Liste der Probleme der Kunstkritik ist lang (und bezieht sich, nebenbei bemerkt, nur auf die amerikanische Szene); Reformvorschläge hält er für keine gute Idee. Vielmehr will Elkins die Gründe für die Flucht vor einem Urteil und die von ihm diagnostizierte Anziehungskraft des Beschreibens verstehen. Wichtig sind ihm, wie er auf drei knappen Seiten darlegt, ambitionierte, selbstreflexive und historisch genährte Urteile.¹² So weit, so gut. In einem von Pessimismus

durchzogenen Round Table zum Stand der Kunstkritik, den die Zeitschrift *October* 2002 initiiert und veröffentlicht hat, findet sich bei aller Kritik an wertenden Praktiken sogar die programmatische Äußerung David Joselits, dass Kritik Urteil sei und nicht allein Interpretation.¹³ Diese Differenzierung ist der Zuweisung von Aufgaben an die Kritik geschuldet, die im Round Table selbst, aber auch von anderen AutorInnen vorgenommen worden ist. Hal Foster weist der Kunstkritik prägnant mehrere Funktionen zu: Ihre Aufgabe sei es, archäologisch, explorativ, Paradigma-bildend und erinnernd zu wirken.¹⁴ Mit deutlich politisch-ethischer Note wird dabei auch gefordert, dass die Kunstkritik übersehene oder ausgeschlossene Positionen zur Geltung zu bringen habe.

Wie schwierig es in dieser Perspektive ist, eine Abgrenzung zur Kunstgeschichte vorzunehmen, zeigt sich mit Blick auf einige Aufgaben der Kunstkritik, die in Selbstbeschreibungen von Kritikerinnen im Rahmen einer von Ruth Sonderegger initiierten Gesprächsrunde formuliert wurden:¹⁵ Kunstkritik bringe historische, bislang vernachlässigte Personen, Œuvres und Richtungen zur Geltung, betrachte sie in ihrem Entstehungszusammenhang, im Erwartungshorizont des damaligen Publikums, lege unterschiedliche theoretische, interdisziplinäre Rahmungen an, befrage Institutionen und Kanonisierungsprozesse. Doch wo ist dann der Unterschied zur Kunstgeschichte zu suchen, wie sie sich in den letzten Jahrzehnten entwickelt hat? In der Perspektivierung des Blicks von der Gegenwart her? Im offensiven, politisch engagierten Ethos des Eintretens für marginalisierte Positionen? Oder eben schließlich doch im Prozess des Urteilens? Und wenn ja, wie könnte dieser aussehen, ohne in die Falle einer Positionierung im Außen zu geraten, die dazu verführt, aus der Distanz in latent oder offen autoritärer Weise auch für andere zu sprechen?

Die Vorschläge derjenigen (und zu diesen gehöre auch ich), die am Kritikprojekt festhalten, gehen in verschiedene Richtungen. Die einen fordern eine Prüfung der Begriffe und eine Vertiefung der Reflexion, so die DiskutantInnen des erwähnten Round Tables der Zeitschrift *October*. Andere betrachten den Urteilsprozess und die Darstellungsweisen der Kritik selbst. Christoph Menke hat ein hilfreiches Modell vorgeschlagen, das er »ästhetische Kritik« nennt.¹⁶ Dabei handelt es sich um eine Form der Kritik – und nicht nur der Kunstkritik –, die den eigenen Urteilsprozess beobachtet und reflektierend in das Urteil einbezieht. Damit lässt sich die Problematik einer Positionierung im Außen zumindest selbstreflexiv einholen, nicht aber die Frage der Kriterien der Kritik und des Urteils jenseits von Reflexivität als gesetztem höchstem Wert.

Im Anschluss an der von Gilles Deleuze vehement erhobenen Forderung »Schluss mit dem Gericht«¹⁷ fragt Rosi Braidotti nach weiteren, existentiellen Dimensionen von Kritik jenseits des Urteils. Anfängliche Funktionen der Kritik aufgreifend, sieht Braidotti sie dezidiert im Dienste der Subjektbildung und macht gleichermaßen das Leiblich-Affektive wie das Politische geltend.¹⁸ Einem von Negation, von Opposition gegen die Verhältnisse determinierten Kritikverständnis, wie es vor allem Adorno entfaltet hat, hält Braidotti die Kraft der Affirmation entgegen, in dem Sinne, dass Kritik nicht negativ reagieren, sondern pro-aktiv entwerfen solle.

Doch wie wäre nun ein solches, gesellschaftspolitisch eingebettetes Verständnis von affirmierender Kritik in Bezug auf Kunstkritik zu denken? Diese richtet sich ja selten gegen ihren Gegenstand in dem Sinne, dass sie ihn abschaffen oder grundsätzlich verändern möchte. Vielmehr wägt, verallgemeinernd gesprochen, Kunstkritik die Form – und zwar in einem emphatischen Sinne die Form, die den Gegenstand der Kritik erst konstituiert – eines Weltbezugs, wie er sich in Kunst artikuliert.¹⁹ Durch die Verfransung der Genres und die Verschleifung künstlerischer Praktiken mit politischen Aktivismen, dokumentarischen Verfahren oder alltäglichen Handlungen ist indes die Frage der Form ebenso prekär geworden wie das Verhältnis von Kunst und Ästhetik, das bis dahin einen Leitfaden der Kunstkritik bereitstellte.²⁰ Bis weit in das 20. Jahrhundert wurde der Maßstab der Bewertung aus der Ästhetik gewonnen, aus mehr oder weniger normierten Qualitäten zunächst der Produktion und zunehmend der Rezeption von Kunst. Spätestens seit den 1960er Jahren sind, im Anschluss an Marcel Duchamp, das Konzeptuelle und schließlich die Kritikfähigkeit der Kunst selbst (*criticality*) an die Stelle des Ästhetischen und damit an die Stelle des Qualitätsbegriffs in der Kunstkritik getreten. Manche sehen hier, wie schon gesagt, das Ende der Kritik, die ja, da die Kunst selbst kritisch sei, nichts mehr zu tun habe.

Peter Osborne hat das Verhältnis von Kunst, Ästhetik und (Post-) Konzeptualität neu justiert, und zwar nicht in dem Sinne, dass das Ästhetische als Produktions- und Rezeptionsprinzip abgelöst wurde, sondern als ein Verhältnis, das in seiner jeweiligen historischen Konfiguration angeschaut werden müsse. Damit holt er die verworfene Kategorie des Ästhetischen, die gegen die schiere Reflexivität des Konzeptuellen auch sinnlich-leibliche Erfahrungen ins Spiel bringt, wieder zurück in die Diskussion nicht nur der Kunst, sondern auch der Kunstkritik. Aus einer Verbindung von Osbornes Überlegungen und einem auf Affirmation setzenden Kritikverständnis, das mit der *criticality* der Kunst selbst nicht kollidiert, sondern diese aufgreift, verstärkt oder anders wendet, ließen sich meines Erachtens die immer wieder geforderten neuen Formen von Kritik gewinnen, und zwar in emphatischem Sinne über die Darstellungsweise.

Im besten Sinne produktive Vorschläge hat Hal Foster im Anschluss an immanente Kritikformen, wie sie die Romantik entwickelt hat, vorgestellt. Foster benennt drei aktuelle Probleme der Kritik: Erstens würde das Urteilen als Aufgabe zurückgewiesen, zweitens würde die Autorität des Kritikers in Frage gestellt, der eben nicht allgemeingültig und verbindlich sprechen könne; drittens gäbe es eine Skepsis über die Fähigkeit zur Distanz gegenüber der eigenen Kultur, über die man kritisch spricht. Foster schlägt drei Verfahren vor, die das kritische Unternehmen weiterhin möglich machen, ohne diese Einwände zu ignorieren: mimetische Verschlimmerung, *détournement*, also Verkehrung oder Wendung, und Dekonstruktion, als Interventionen ins Gegebene, die die den Gegenstand aufgreifen, verstärken, invertieren oder wenden und damit einen Ort, eine Arena durch diese spezifische Form der immanenten, auf ihren Gegenstand eng bezogene Kritik öffnen.²¹

Eine Möglichkeit, mit solchen Verfahren kunstkritisch zu agieren, hat, wie bereits erwähnt, Ruth Sonderegger vorgeschlagen: den Polylog, den sie als Gespräch mit Kolleginnen initiiert hat, ein Gespräch, das vor allem der kunstkritischen Selbstverständigung diene, aber noch keine konkrete, am Gegenstand vollzogene Kritikform darstellt.²² Es war Louis Marin, der mit seinem nicht als Kritik, sondern scheinbar harmlos, aber programmatisch als Kunstgespräch ausgeflaggten Text von 1997 ein Modell für eine auch heute aktuelle Form der Kunstkritik bereitstellte.²³

Marins fingiertes Kunstgespräch hat den Charme, dass eben nicht nur Kritikerstimmen sprechen, sondern auch andere Teilnehmer zu Wort kommen: ein Liebhaber und mehrere Wissenschaftler, also Vertreter konträrer Pole, sowie eine historische Figur, der Architekt und Kunsttheoretiker Félibien, der unter Louis XIV seinen Beitrag zur Reorganisation der Kunstakademie leistete und ein neues Regelwerk für künstlerische Produktion niederlegte. In Marins Kunstgespräch zeigen sich Wert und Potenz einer Darstellungsform, der Sprache, um das zu tun, was Christoph Menke als ästhetische Kritik beschrieben hat. Bei Marin verbindet sich die Selbstreflexion der Kritik mit dem Einbezug der historischen Dimension und mit der Fähigkeit, auch die körperlichen und affektiven Seiten der Kunst und ihrer Rezeption zur Geltung zu bringen.

Marin führt in seine Kunstgespräche mit einem Meta-Gespräch ein, das den Wert, die möglichen Probleme, vor allem aber das Potential des Kunstgesprächs thematisiert. Dass es sich nicht um das Sprechen mit lebendiger Stimme handelt, sondern um Fiktion, erweist sich in Marins Text als ein Vorteil: Marin versteht Fiktion als Formung und Modellierung eines Gesprächs, das bei aller Vielfalt in sich geschlossen sei und das seine Schreib- und Lektürezeit als die Wahrnehmung und deren Niederlegung determinierendes Element in sich einschließe.²⁴ Die Vervielfältigung des schreibenden Subjektes in dialogisierende *personae* bricht die Subjektposition auf, setzt sie jedoch nicht aus. Zugleich öffnet diese Vervielfältigung den Dialog des Schreibsubjektes mit sich, in Erwartung eines Dialogs mit anderen. In der Vielstimmigkeit sind die »nicht immer kohärenten Spuren von Erinnerungen, Begegnungen, Lektüren, Bildern« aufgehoben, die das »Gemurmel« im Kopf ausmachen, das bei der Betrachtung von Bildern zu hören ist.²⁵ Über die dialogisierenden *personae* werden Bedingungen und Produkte jener Regeln, die ein Gespräch lenken, sichtbar und in Frage gestellt.

In dieser Performanz des Selbst- und Metareflexiven liegt für mich der Grund, das Kunstgespräch als eine Form der Kunstkritik, ja als ein tragfähiges Modell für diese ins Spiel zu bringen. Es hat darüber hinaus, als Konzert verschiedenartiger Stimmen unterschiedlichster Herkunft, als »Theater der Rede«²⁶, das Positionen unter Masken dramatisiert, den Vorteil, auch Positionen und Aspekte einzubringen, die in klassischer, philosophisch determinierter Kritik nicht, beziehungsweise in anderer Weise vorkommen.

So befindet sich im Reigen der *personae* neben drei Professoren (ein Philosoph, ein Historiker, ein Soziologe, bemerkenswerterweise kein Kunsthistoriker, der aber ohnehin, vielleicht, idealerweise, all diese drei Felder in seinem Denken über Kunst

einbezieht) und neben einem Semiologen ein Kunstliebhaber (dass auch dies eine Seite des Kunsthistorikers ist, müsste nicht eigens genannt werden). Letzterer bringt, wie sollte es anders sein, die Emotionen, die Lust, das Begehren, aber auch das Physische der Kunstbetrachtung, den Durchgang durch Räume, die Bewegung des Blickes zur Geltung. Der Semiologe hingegen macht die kommunikativen Aspekte der Kunstbetrachtung und des Gesprächs positiv geltend, während der Soziologe gerade in dieser Ausrichtung auf Kommunikation eine mögliche Schwäche des Formats sieht: die Orientierung auf den Austausch könnte inhaltliche Aspekte in den Hintergrund drängen oder sie in einer Form präsentieren, die die Gefahr der Verflachung zugunsten reiner Unterhaltung berge.²⁷

Der Kunstliebhaber weist hingegen darauf hin, dass das Gespräch nicht nur den Übergang zur Sprache, sondern auch zur sprachlichen Beteiligung bedeute, und greift damit den im ausgehenden 18. Jahrhundert gründenden Gedanken auf, dass sich das Kunstwerk erst im Betrachter vollende. Ob dies notwendig durch Sprache geschieht, sei an diesem Punkt dahingestellt. Für unseren Zusammenhang wichtig ist der Hinweis auf die wechselseitige Angewiesenheit, ja Konstituierung von Werk und Diskurs, die sich gleichermaßen philosophisch ästhetisch, semiotisch oder auch institutionstheoretisch ausfalten ließe. Die Bemerkung des Philosophen, dass im Gespräch ein neuer Gegenstand aus Sprache und Kunstwerk entstehe, bringt die Darstellungsabhängigkeit auch der Kritik auf den Punkt, die ihren Gegenstand durch und in Sprache konstituiert. Der Liebhaber formuliert es auf die ihm eigene Weise, indem er das buchstäbliche Be-Sprechen als solches benennt und in der »Dunkelheit des Ausdrucks« kein Problem, sondern eine Stärke sieht: die Anerkennung der inkompetenten Kompetenz, beziehungsweise der sehr kompetenten Inkompetenz, die die Differenz von Werk und Wort wach hält, ohne in Unerreichbarkeitstopoi zu verfallen.²⁸

Es ist wiederum der Philosoph, der einen anderen Topos der Kunstrezeption aufruft, das *je ne sais quoi*, das er weniger einem ästhetizistischen Raunen als vielmehr einer Ökonomie des Unterscheidens zuordnet, im Sinne einer durchaus narzisstischen Identifizierung des Individuellen. Denn der ästhetische Genuss sei ein Genuss von Einzigartigkeit, sowohl des Werkes wie auch des Rezipienten selbst, die sich gerade nicht restlos bestimmen lasse. Inwieweit dieser klassische Effekt von Ästhetik, auch Selbstgenuss oder, nüchterner gesagt, eine Form der Subjektivierung zu sein, heute noch greift, ist eine drängende Frage der Kunstkritik. Denn zugleich stellt die fiktionale Spontaneität mitsamt der Stimmenvielfalt nicht nur den Begriff des Autors, sondern auch den Autor selbst in Frage oder, wie es der Kunstliebhaber so schön formuliert, »beurlaubt« ihn.²⁹ Dass Marin – glänzender Stilist, der er ist – sich als Advokat des literarischen Schreibens zeigt, verwundert kaum. Zugleich lässt er eben Félibien, den Installateur akademischer Regelsysteme, mit der Mahnung auftreten, die Dialoge nicht zu sehr mit Diskursen vollzustopfen, die weg vom Gegenstand führten und das Publikum ermüdeten.³⁰

Wie ein solches Beharren am Gegenstand in der Kunstkritik aussehen könnte, hat Marin selbst in diesem Kunstgespräch nicht mehr vorgeführt. Ich möchte das

Beschreiben³¹ als eine mögliche, am Gegenstand orientierte und zugleich durch differenzierende Darstellung über ihn hinausführende Form der Kritik geltend machen, als ein Baustein für eine neu zu denkende Kunstkritik, und zwar am Beispiel einer Gründungsfigur der Kunstkritik, Denis Diderot.

Diderot war einer der Kunstschriftsteller in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die das Kunstgespräch in das neue Genre der Kunstkritik überführt, dabei aber die dialogische Form bewahrt haben. Diderots Besprechungen des Pariser Salons sind für ein Publikum geschrieben, das die Bilder nicht vor Augen hatte, und Diderot hat oft mit großem zeitlichen Abstand zum Ausstellungsbesuch publiziert. Seine Salons sind szenisch gestaltet, artikulieren Rahmenbedingungen oder Befindlichkeiten und sprechen die Adressaten direkt an. Das Dialogische nimmt dabei unterschiedliche Formen an: Manchmal verleiht Diderot seinem Mitherausgeber der *Correspondance littéraire*, Friedrich Melchior Grimm, eine Stimme, manchmal spricht er mit dem Bild und manchmal tritt er mit einer anonym bleibenden Person in einen Dialog.³² Eine der Szenen möchte ich skizzieren, um dem Modell der dialogischen Kunstkritik Plastizität zu geben.

Im Salon von 1765 bespricht Diderot ausführlich ein Gemälde seines bevorzugten Malers Jean Baptiste Greuze, *Jeune fille pleurant son oiseau*.³³ Nach einer einführenden, launigen Reflexion über die Diskrepanz zwischen Schreiben und Lesen (»Vielleicht bin ich ein wenig lang; aber wenn Sie wüßten, wie gut ich mich unterhalte, indem ich Sie langweile!«) kommt gleich die erste Setzung und ein vorausgesetztes Einverständnis mit dem Adressaten, Grimm: »Das ist Ihr Maler und der meinige, der erste der in unseren Zeiten auf den Gedanken gekommen ist, der Kunst eine Moral zu geben und Ereignisse aneinanderzureihen, nach denen man leicht einen Roman schreiben könnte.« Damit sind zwei Prämissen benannt, die für Diderot die Qualität eines Bildes ausmachen: dass es einen moralischen und einen literarischen Effekt hat. Nach einem Raisonement über erhabene Handlungen und große Verbrechen, die die gleiche Tatkraft voraussetzten, beginnt er, mit Ausrufen die Wirkung des Gemäldes zu evozieren, um es dann zu beschreiben, im Wechsel zwischen nüchternem Auflisten des visuellen Bestandes und weiteren Ausrufen, die die Qualität des Ausdrucks bezeugen sollen. Es folgt eine Anweisung, was der Betrachter empfinden und tun sollte: »Man möchte sich dieser Hand nähern, um sie zu küssen... Wenn man dieses Stück erblickt, sagt man ›Köstlich!‹«. Schließlich spricht die Ich-Figur mit dem Bild, adressiert das Mädchen direkt, um dann die im Bild nicht sichtbare Szene auszumalen, die zum Schmerz der Dargestellten geführt habe, eine, so die feste Überzeugung Diderots, Verführungsszene mit einer schwerwiegenden Folge, dem Verlust der Unschuld. Denn es wäre, so das Argument, ja »töricht«, »die Tränen des jungen Mädchens in diesem Salon auf den Verlust eines Vogels zurückzuführen [...]«, »Vor allem, das haben Sie ja gehört, gibt sie selbst es zu«, schließt Diderot mit Verweis auf den Topos des sprechenden Bildes. Über diesen Fehltritt tröstet die Ich-Figur das Mädchen, spricht mit ihm, um sich dann an den Adressaten außerhalb der Szene zu wenden: »Wie, lieber Freund, Sie lachen mich aus?« Nicht etwa, weil der Kritiker mit dem Bild spricht, sondern weil

»eine gewichtige Persönlichkeit«, so die spöttelnde Selbstbezeichnung, »ein Kind auf einem Gemälde über den Verlust seines Vögelchens – und was es sonst noch sein mag« tröstet, mag die Vorstellung des Verlachens aufkommen. Die Ansprache endet mit einem Herrenwitz: »Trotzdem würde es mir nicht besonders leid tun, die Ursache ihres Kummers zu sein.« Schließlich gibt es einen Registerwechsel, verursacht durch die Frage des Adressaten nach dem Alter der Dargestellten. Hier verzeichnet der Kritiker nüchtern einen Darstellungsfehler, der offenkundig durch die Wahl unterschiedlicher Modelle für verschiedene Körperteile entstanden ist – auch dies eine Referenz an einen Topos der Malerei, an Zeuxis, der seine Helena aus den schönsten Jungfrauen montierte.

Was wie eine heitere Anekdote daherkommt, ist ein sorgsam komponierter, in verschiedenen Registern und mit unterschiedlichen Stimmen arbeitender Bildkommentar, der die eigenen Erwartungen und die anderer Betrachter ebenso offen legt wie die Vielfalt der Adressierungsformen eines Gemäldes und der Kommunikationsweisen, die es initiiert. Das Bild steht ebenso plastisch vor Augen wie die Begehrlichkeiten des schreibenden Betrachters, der etwas als Wahrnehmung beschreibt, was gar nicht zu sehen ist: die Tränen des verzweifelten Mädchens, die er, der imaginierende, ins Bild eintretende Betrachter erst hervorgerufen habe. Im Vorführen der Effekte des Bildes, die im Text Diderots ganz in Horazscher Tradition als Ansprache, Rührung und Reflexion anschaulich werden, wird das Bild als gelungenes Werk vor Augen gestellt, und zwar ohne explizites Urteil. Im Herrenwitz wird mimetisch verschlimmert, um es mit Hal Foster zu sagen, was im Bild angelegt ist, und die subjektivistische, triebgesteuerte Einschränkung des Urteils hervorgekehrt. Das Urteil wird nicht ausgesetzt, sondern steht in seinen Bedingtheiten zur Disposition. Das autoritäre Sprechen für andere wird als solches, im behaupteten Einverständnis mit Grimm, ebenso sichtbar wie die Frage, wie viel Distanz möglich und nötig sei, im imaginierten Eintritt ins Bild und der erotischen Verflechtung mit der Dargestellten. Der ständige, theatrale Positionswechsel (Diderot vor dem Bild, Diderot im Bild, Diderot am Schreibtisch, sprechend mit Grimm, mit dem Mädchen, mit sich selbst) ermöglicht eine vielstimmige Perspektivierung des Gemäldes, die den Urteilsprozess mit seinen Möglichkeiten und Grenzen vorführt.

In ihrem jüngsten Buch zur Malerei hat Isabelle Graw ein ähnliches Verfahren der Mehrstimmigkeit erprobt, am Beispiel der Malerei von Jana Euler.³⁴ Euler hat eine Serie von Porträts von Protagonisten des Kunstbetriebs gemalt, die in grotesker Verzeichnung der Mimik und Gestik als Figuren erscheinen, die von ihrer eigenen Bedeutsamkeit überzuckert sind und gleichsam von dem Gedanken daran getrieben sind. Graw spricht mit zwei Stimmen, die sich über den (kritischen) Wert des Sujets und die Rolle der Malweise, die in der plakativen Gestaltung des Gegenstandes unterzugehen droht, auseinandersetzen.

Die erste Stimme ruft Zuschreibungen an das Werk von Euler auf, etwa die Fähigkeit, »Netzwerke zu reflektieren«, was von der zweiten Stimme als verkürzend in Frage gestellt wird (S. 281). Während die erste die Ausweitung der Zuständigkeit von Malerei auch für die Darstellung ihrer eigenen, sozialen und digitalen

Bedingungen einfordert, erhebt die zweite, dem zustimmend, den Vorwurf, dass der soziologische Begriff Netzwerk unbefragt für das Kunstfeld übernommen werde. Am Beispiel der Steckdosenbilder von Euler werden animistische Zuschreibungen an Kunst diskutiert, die das Werk zum Akteur erheben, Zuschreibungen, die sich allein auf das Motiv bezögen und eben die stumpfe, leblos wirkende Malweise außer Acht ließen. Eine reine, zudem psychologisierende Inhaltsfixierung zeige sich auch bei der Diskussion der Porträts, deren künstlerische Bedeutung über die der Dargestellten definiert würde. Empört macht die zweite Stimme hier geltend, dass die Bilder wertvoll seien, weil sie biopolitische Machtmechanismen des Kunstmarktes und deren Auswirkungen auf den menschlichen Körper hervorkehren würden, als eine Form der Verinnerlichung von biopolitischen Idealen. Die erste Stimme, deren Trägerin offenkundig kunsthistorisch gebildet ist, verweist auf vergleichbare historische und aktuelle Positionen, auf die Euler mit einem Stilpluralismus reagiere, der die Bedeutung des Einzelbildes relativiere (S. 289). Schließlich werden noch die sozialen, geschlechtsspezifischen Bedingungen für eine Existenz auf dem Kunstmarkt angesprochen, die sich ebenfalls in den Bildern zeigten. Auch in diesem fiktiven Gespräch wird durch Positionswechsel ein widerläufiges und kreisförmiges Diskutieren möglich, das die unterschiedlichen Facetten eines Zugangs zum Bild hervorkehrt und gegeneinander hält sowie das Prozesshafte und die Perspektivität des Urteilens in der Darstellungsweise sichtbar macht. Was die *criticality* des kritisierten Gegenstands angeht, sind sich beide Stimmen einig, ohne sich von dieser bedroht zu fühlen. Denn der Text treibt hervor, was in der Arbeit angelegt ist, aber natürlich nicht in kontextueller Breite und theoretischer Tiefe sichtbar wird.

Ehrlich gesagt, mag ich die Arbeiten von Jana Euler nicht. Und zwar gerade wegen ihrer hervorragenden Eignung zur intelligenten Theoretisierung und Kontextualisierung, wie Isabelle Graw sie vorgenommen hat. Zu wenige Reste, kein ästhetischer Überschuss, kein *je ne sais quoi* (verbotenes Fahrwasser! Hoffnungslos idealisierend und subjektivistisch! Fetischisierend!). Aber darüber bleibe ich mit Isabelle Graw im Gespräch.

- 1 Vgl. Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2013, S. 12f., sowie Juliane Rebentisch, »Autonomie? Autonomie! Ästhetische Erfahrung heute«, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hg.), *Ästhetische Erfahrung. Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin: Freie Universität Berlin, 2006, URL: http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/rebentisch.pdf [letzter Zugriff: 1. 2. 2018].
- 2 Vgl. Dario Gamboni, »Critics on Criticism: A Critical Approach«, in: Malcolm Gee (Hg.), *Art Criticism since 1900*, Manchester: Manchester University Press, 1993, S. 38.
- 3 Ibid., S. 41.
- 4 Vgl. George Baker, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Andrea Fraser, David Joselit, James Meyer, Robert Storr, Hal Foster, John Miller und Helen Molesworth, »Round Table: The Present Conditions of Art Criticism«, in: *October*, 2002, Nr. 100, S. 200–228, hier: S. 202 f.
- 5 Ibid.; Luc Boltanski und Eve Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz: UVK, 2006.

- 6 Vgl. Pierre Bourdieu, »Die impressionistische Revolution«, in: Franz Schultheis und Stephan Egger (Hg.), *Pierre Bourdieu. Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld*, Konstanz: UVK, 2011, S. 283 f.; Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, insbes. S. 408, sowie Ulf Wuggenig, »Sammler/innen und Sammlungen: Die Vergoldung der Nabelschnur«, in: Heike Munder und Ulf Wuggenig (Hg.), *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris*, Zürich: JRP/Ringier, 2012, insbes. S. 258.
- 7 Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt a. M.: Klostermann, 1986, S. 16.
- 8 Vgl. Hal Foster, *Bad News Days. Art, Criticism, Emergency*, London: Verso, 2015, S. 119 und S. 173.
- 9 Ibid., S. 116.
- 10 Die Zeitschrift C&, konzentriert auf künstlerische Praktiken und deren Kritik aus afrikanischen Perspektiven, ist ein Versuch, dieser Schiefelage abzuwehren.
- 11 James Elkins, *What happened to Art Criticism?*, Chicago: Prickly Paradigm Press, 2004, insbes. S. 41–53.
- 12 Ibid., S. 83–86.
- 13 Baker et al., »Round Table«, op. cit., hier S. 207.
- 14 Foster, *Bad News Days*, op. cit., S. 1.
- 15 Sabeth Buchmann, Sonja Eismann, Ines Kleesattel, Ruth Sonderegger, »Involvements in Art Criticism. As We Experience It and as We Claim It«, in: Thijs Lijster, Suzana Milevska, Pascal Gielen und Ruth Sonderegger (Hg.), *Spaces for Criticism. Shifts in Contemporary Art Discourses*, Amsterdam: Valiz, 2015, S. 151–166.
- 16 Vgl. Christoph Menke, »Die ästhetische Kritik des Urteils«, in: Jörg Huber et al. (Hg.), *Ästhetik der Kritik oder Verdeckte Ermittlung*, Zürich: Edition Voldemeer, 2007, S. 141–149 und Christoph Menke, »The Aesthetic Critique of Judgement«, in: Daniel Birnbaum und Isabelle Graw (Hg.), *The Power of Judgment. A Debate on Aesthetic Critique*, Berlin: Sternberg Press, 2010, S. 8–29.
- 17 Vgl. Gilles Deleuze, »Schluss mit dem Gericht«, in: Gilles Deleuze, *Kritik und Klinik*, übers. von Joseph Vogl, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000, S. 171–183.
- 18 Rosi Braidotti, »Powers of Affirmation«, in: ead., *Nomadic Theory. The Portable Rosi Braidotti*, New York: Columbia University Press, 2011, S. 286 f.
- 19 Vgl. Andrea Allerkamp et al., »Einleitung: Zum Gegen/Stand der Kritik«, in: Andrea Allerkamp, Pablo Valdivia Orozco und Sophie Witt (Hg.), *Gegen/Stand der Kritik*, Zürich: diaphanes, 2015, S. 7–26, hier: S. 11.
- 20 Vgl. Peter Osborne, »Art Beyond Aesthetics. Philosophical Criticism, Art History And Contemporary Art«, in: *Art History* 27, 2004, S. 651–670.
- 21 Vgl. Foster, *Bad News Days*, op. cit., S. 116.
- 22 Buchmann et al., »Involvements in Art Criticism«, op. cit.
- 23 Louis Marin, *Über das Kunstgespräch*, Berlin: diaphanes, 2001.
- 24 Ibid., S. 13.
- 25 Ibid., S. 15.
- 26 Ibid., S. 18.
- 27 Ibid., S. 29. Dieser, bis heute vertretenen Position (siehe die Diskussion im Round Table *October*) hält David Joselit ein anderes, an Guy Debords Spektakelkritik anschließendes Modell der Subversion durch Gebrauch populärer Medien und Darstellungsweisen entgegen; vgl. David Joselit, »An Allegory of Criticism«, in: *October* 103, 2003, S. 3–14.

- 28 Vgl. Johannes Grave und Lena Bader, »Sprechen über Bilder. Sprechen in Bildern. Einleitende Überlegungen«, in: Lena Bader, Georges Didi-Huberman und Johannes Grave (Hg.), *Sprechen über Bilder. Sprechen in Bildern. Studien zum Wechselverhältnis von Bild und Sprache*, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2014, S. 1–22.
- 29 Louis Marin, *Über das Kunstgespräch*, Berlin 2001, S. 29.
- 30 Ibid., S. 27.
- 31 Über das Verhältnis von Sprache und Bild siehe Grave und Bader, »Sprechen über Bilder. Sprechen in Bildern. Einleitende Überlegungen«, in: Bader et al., *Sprechen über Bilder*, op. cit.; sowie Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München: Fink, 1995.
- 32 Dass diese Formen und rhetorischen Figuren der Kultur emphatischer Bildbetrachtung zugehören, hat Oliver Kase gezeigt: Oliver Kase, *Mit Worten sehen lernen. Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert*, Petersberg: Imhof Verlag, 2010.
- 33 Vgl. Denis Diderot, »Salon von 1765«, in: Friedrich Bassenge (Hg.), *Denis Diderot. Ästhetische Schriften*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1984, Bd. 1, S. 566–569. Die folgenden Zitate entstammen diesen Seiten.
- 34 Isabelle Graw hat mir freundlicherweise das Manuskript ihres Buches »Die Liebe zur Malerei. Genealogie einer Sonderstellung« zur Verfügung gestellt, wofür ich ihr herzlich danke. Isabelle Graw, *Die Liebe zur Malerei. Genealogie einer Sonderstellung*, Zürich: Diaphanes Verlag, 2017.

Poursuivre la discussion. Notes au sujet de la critique d'art

Actuellement, la critique d'art n'a pas la tâche facile. Si l'on peut dire, en forçant quelque peu le trait, qu'elle était au départ, à la fin du XVIII^e siècle, la discipline reine de la critique, il lui faut aujourd'hui combattre sur plusieurs fronts pour conserver son statut, voire sa légitimité. Dans la mesure où à ses débuts, la critique d'art était partie prenante d'une entreprise critique orientée vers l'exploration des capacités cognitives humaines dans le but de contribuer à la constitution du sujet moderne, en misant d'une part sur la différenciation et d'autre part sur le jugement, elle profita justement d'une large activation de ces capacités.¹ À travers l'expérience esthétique, condition préalable et nécessaire de la critique d'art, le sujet se perçoit lui-même autant de manière sensible que réflexive par sa confrontation avec un objet qui est lui-même déjà le produit d'un acte de nature sensible-réflexive. Cette expérience et cette forme tout à fait spécifique de confrontation sont à nouveau réfléchies dans le processus de jugement de la critique d'art, en fonction de normes sous-jacentes soumises elles aussi à révision.

À la fin du XIX^e siècle, la *success story* de la critique d'art s'est brutalement transformée en une critique de la critique, et ce, au-delà de la rhétorique de la crise qui accompagne toute critique. Dario Gamboni en voit les causes dans une scission de la critique entre le journalisme d'une part et l'histoire de l'art académique d'autre part.² Ce phénomène s'accompagne d'un rejet des formes littéraires de la critique qui tenta en réaction de s'affirmer dans une concurrence entre « la plume et le pinceau ». ³ La critique serait la forme artistique la plus noble, parce qu'elle se préoccuperait d'un objet des plus nobles lui aussi, également conçu sur un plan artistique. Ce rejet des formes littéraires de la critique s'est plutôt accentué aujourd'hui.⁴ Nous allons à présent en détailler les causes.

Le reproche majeur qui est invoqué aujourd'hui comme hier est celui de la perte des critères. La critique se serait trop rapprochée de l'art, ne serait-ce que pour des causes relatives à la pratique du métier et à la structure entrelacée du champ de l'art ; elle aurait de ce fait perdu toute distance à son objet et ne serait *in fine* rien d'autre que de la littérature de cour, prise qui plus est dans le jeu malsain des alliances qui se formeraient dans le cadre d'un marché de l'art dévoyé.⁵ Cette alliance remonte historiquement aux mouvements d'avant-garde de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, au sein desquels les artistes et les critiques d'art se sont ligüés ensemble contre un public ignorant qui assurait toutefois aux deux groupes, artistes comme critiques, leur gagne-pain.⁶

Ce rapprochement entre l'art et la critique n'avait pas de motivations d'ordre stratégique et commercial – ou du moins pas seulement et pas en premier lieu, mais il doit être compris comme un mouvement de résistance commun contre les systèmes de règles académiques, auxquelles on opposait une autre définition de l'art moins réglementée (tout du moins en apparence). Le besoin de commentaires qui en résulte pour l'art, ainsi qu'Arnold Gehlen a nommé ce processus, non sans ambivalence,⁷ favorisa la collaboration de l'art et de la critique, confortant ainsi le reproche qui leur était fait concernant ce manque de distance. Si l'(auto)réflexivité et la *criticality* (un concept intraduisible qui conçoit la capacité de critiquer comme un processus infini) deviennent des catégories clé de la production artistique, largement employées au moins depuis les années 1960, la critique n'a alors plus de rôle clairement défini au-delà de celui de confirmer ou d'infirmer que c'est bien le cas.⁸ La capacité de critiquer se situe désormais avant tout du côté de l'art lui-même, dont la potentialité à être critiqué semble ne plus avoir à répondre qu'à un seul critère, à savoir la *criticality* de l'art lui-même.

La question du jugement représente un autre défi à relever par la critique d'art. Si celui-ci constituait dans la phase de formation de la critique d'art le noyau et le but ultime de cette dernière, le jugement se voit actuellement problématisé en tant que tel. Les jugements impliquent une position extérieure à partir de laquelle l'objet soumis à discussion peut être jugé ; ce positionnement a été critiqué à raison.⁹ Cette critique s'est accentuée du fait de l'expansion du champ de l'art dans lequel sont mises en avant des pratiques artistiques issues de régions que la critique et l'histoire de l'art, plutôt focalisées sur l'Occident, ne prenaient jusque lors pas en compte.¹⁰ Comment un jugement peut-il être rendu sur un art, dont les conditions, les fonctions, les filiations et les effets sont encore largement méconnus de critiques encore marqués par la définition que donne la philosophie continentale de la critique ? D'après quels critères une critique occidentale doit-elle rendre son jugement sur un art apparu par exemple dans un contexte auquel le phénomène de critique d'art est étranger ou bien marqué du sceau du colonialisme ? Ce qui signifierait *in fine* que les pratiques qui ont émergé dans ce cadre n'ont pas non plus pour visée d'être considérées sous l'angle de la critique d'art. Car la critique d'art n'a pas seulement pour fonction de rendre compte, mais aussi de produire. Sa contribution à la formation d'un canon ne tient pas seulement à la classification et à l'évaluation, mais aussi à la production de normes prescriptives déterminant ce qui fait une « bonne » œuvre.

Mais cela signifie-t-il de renoncer à un jugement, qu'y aurait-il à lui opposer sans sortir du cadre de la critique et sans se transformer en histoire de l'art, pour autant que ces deux champs se laissent toutefois délimiter l'un par rapport à l'autre ? James Elkins, dans sa polémique sur les pratiques descriptives de la critique d'art et sur la critique de la critique d'art, souligne le fait qu'il est quasiment impossible de ne pas émettre de jugement lorsque l'on écrit à propos d'art.¹¹ La liste qu'il établit des problèmes posés par la critique d'art est longue (et ne se réfère, soit dit en passant, qu'à la scène américaine) ; proposer des réformes ne lui semble pas être une solution. Bien plus, Elkins veut comprendre les raisons pour lesquelles on évite le jugement et cerner

le pouvoir de séduction que son diagnostic attribue à la description. Ce qui lui importe, ainsi qu'il l'expose brièvement en trois pages, ce sont les jugements ambitieux, auto-réflexifs et nourris d'histoire.¹² Jusque-là, rien à redire. Dans une table ronde empreinte de pessimisme au sujet de l'état de la critique d'art, initiée et publiée par la revue *October* en 2002, on trouve malgré toutes les critiques à l'encontre des pratiques d'évaluation, l'affirmation programmatique de David Joselit selon laquelle la critique serait jugement et non seulement pure interprétation.¹³ Ce jugement nuancé résulte de l'assignation de tâches à la critique, entreprise lors de cette même table ronde, mais aussi par d'autres auteurs. Hal Foster assigne de manière prégnante plusieurs fonctions à la critique : sa tâche serait de se déployer de manière archéologique, explorative, de former des paradigmes et de provoquer un effet de ressouvenance¹⁴. À cette occasion, il exige avec une nuance clairement politico-éthique que la critique d'art mette en valeur des positions jusqu'à présent ignorées ou exclues jusque-là.

On peut comprendre combien il est difficile dans cette perspective de se démarquer clairement de l'histoire de l'art, si l'on considère quelques-unes des tâches de la critique d'art formulées par des critiques se décrivant eux-mêmes dans le cadre d'une table ronde organisée à l'initiative de Ruth Sonderegger¹⁵ : la critique d'art mettrait en valeur des personnes, des œuvres ou des courants historiques jusque-là délaissés, les replacerait dans leur contexte de création et dans l'horizon d'attente du public de l'époque, en proposant différents cadrages théoriques de nature interdisciplinaire et en interrogeant institutions et procès de canonisation. Mais en quoi consiste alors la différence avec l'histoire de l'art, telle qu'elle s'est développée ces dernières décennies ? Dans la mise en perspective du regard ouverte à partir du présent ? Dans l'ethos offensif, politiquement engagé, au service de la défense de positions marginalisées ? Ou bien quand même *in fine* dans le processus de jugement lui-même ? Et si oui, à quoi celui-ci pourrait-il ressembler, sans tomber dans le piège d'un positionnement extérieur qui conduise à s'exprimer également pour d'autres, d'un point de vue distancié et d'une manière autoritaire, de façon latente ou bien assumée ?

Les propositions de ceux qui sont fidèles au projet critique (et dont je fais moi aussi partie), suivent plusieurs pistes. Les uns réclament une mise à l'épreuve des concepts et un approfondissement de la réflexion, comme les participants de la table ronde de la revue *October* évoquée plus haut. D'autres prennent en considération le processus de jugement et les modes de représentation de la critique elle-même. Christoph Menke a proposé un modèle fort utile qu'il nomme « critique esthétique »¹⁶ : il s'agit d'une forme de la critique (et pas uniquement de critique d'art) observant son propre processus de jugement et incluant celui-ci de manière réflexive dans le jugement. Ainsi la problématique d'un positionnement extérieur peut-elle être dépassée, du moins de manière auto-réflexive ; il n'en va pas de même pour la question des critères de la critique et du jugement au-delà de la réflexivité posée comme valeur suprême.

À la suite de Gilles Deleuze, qui réclama de manière véhémement « d'en finir avec le jugement »,¹⁷ Rosi Braidotti s'interroge sur l'existence d'autres dimensions de la critique, existentielles celles-ci, au-delà du jugement. Reprenant les fonctions initiales de la critique, Braidotti l'identifie clairement comme étant au service de la formation

du sujet et fait valoir autant sa dimension physico-affective que sa dimension politique.¹⁸ À une définition de la critique marquée du sceau de la négation, de l'opposition à ce qui existe telle qu'Adorno principalement l'a développée, Braidotti oppose la force de l'affirmation, au sens où la critique ne doit pas réagir de manière négative, mais se révéler elle-même suggestive, pro active.

Mais comment devrait alors être pensée, dans le cadre de la critique d'art, la conception sociopolitique d'une telle critique affirmative ? Celle-ci ne se retourne que rarement contre son objet au sens où elle voudrait l'abolir ou le modifier radicalement. Pour parler de manière plus générale, la critique d'art évalue bien plus la forme (et ce au sens propre de forme constituant de manière première l'objet de la critique) d'un rapport au monde tel qu'il s'articule dans l'art.¹⁹ Par la labilité des genres et par la collusion de pratiques artistiques avec des activistes politiques, des procédés documentaires ou des actions quotidiennes, la question de la forme est elle-même devenue tout aussi précaire que le rapport entre l'art et l'esthétique qui formait jusqu'à présent le fil conducteur de la critique d'art.²⁰ Jusque tard dans le XX^e siècle, c'était l'esthétique qui dictait le mètre-étalon de l'évaluation, soit un ensemble de qualités plus ou moins normées de la production dans un premier temps, puis progressivement de la réception de l'art. Depuis les années 60, dans le sillage de Marcel Duchamp, ce sont le conceptuel et *in fine* la *criticality* de l'art lui-même qui ont pris la place de l'esthétique et par là, la place du concept de qualité dans la critique d'art. Certains, comme on l'a déjà dit, y voient la fin de la critique qui, dans la mesure où l'art lui-même serait devenu critique, n'aurait plus de raison d'être.

Peter Osborne a redéfini le rapport entre l'art, l'esthétique et la (post-)conceptualité et ce en défendant, non pas que l'esthétique comme principe de production et de réception doive tout bonnement être remplacée, mais en tant qu'elle constitue une relation au monde devant être considérée selon le contexte où elle s'origine. Par ce biais, il place la catégorie tant décriée de l'esthétique, qui contrairement à la pure réflexivité du conceptuel met en jeu également des expériences sensibles-corporelles, à nouveau au centre de la discussion non seulement de l'art, mais aussi de la critique d'art. En liant les réflexions d'Osborne à une conception d'une critique affirmative qui n'entre pas en conflit avec la *criticality* de l'art lui-même, mais au contraire s'en empare, la renforce ou lui fait prendre un nouveau pli, on pourrait selon moi atteindre ces nouvelles formes de critiques sans cesse réclamées, et pour parler de manière emphatique, les faire primer sur les manières de représenter.

Hal Foster a présenté des propositions productives au sens noble du terme, dans le prolongement des formes de critique immanentes telles que le romantisme les a développées. Foster énonce trois problèmes actuels de la critique : tout d'abord le fait que le jugement en tant que tâche serait rejeté ; ensuite que l'autorité du critique serait remise en cause, dans la mesure où il ne pourrait pas s'exprimer de manière universelle et définitive ; troisièmement qu'il règne un scepticisme au sujet de la capacité à prendre du recul par rapport à sa propre culture, lorsque c'est elle qui fait l'objet de la critique. Foster, sans toutefois ignorer ces objections, propose trois procédés qui permettent à l'entreprise critique de perdurer, à savoir l'aggravation mimétique, le

détournement, c'est-à-dire l'inversion ou le retournement, et la déconstruction, toutes interventions sur l'objet donné qui s'en emparent, le renforcent, l'inversent ou le retournent et ouvrent ainsi un espace, une arène par cette forme spécifique de la critique immanente, étroitement liée à son objet.²¹

Comme cela a déjà été évoqué plus haut, Ruth Sonderegger a proposé une façon de mettre en œuvre ces procédés sur le plan de la critique d'art : le polylogue, engagé comme une conversation avec des collègues, conversation menée avant tout au service d'une auto-clarification du discours de la critique d'art, mais ne représentant pas encore une forme de critique concrète qui s'accomplisse à l'épreuve de l'objet critiqué.²² Ce fut Louis Marin qui, avec son texte de 1997, proposa le premier un modèle pour une critique d'art toujours actuelle, texte qui ne se présentait pas comme critique mais comme une discussion au sujet de l'art, en apparence anodine, mais en réalité programmatique.²³

Le charme de cette conversation fictive à propos d'art inventée par Marin réside dans le fait que ce ne sont pas uniquement des critiques qui ont voix au chapitre, mais que d'autres participants prennent la parole : un amateur et plusieurs scientifiques, incarnant des pôles opposés, ainsi qu'une figure historique, l'architecte et théoricien de l'art Félibien, qui contribua à la réorganisation de l'Académie royale des Beaux-Arts sous Louis XIV en fixant un ensemble de nouvelles règles pour la production d'art. Dans la conversation sur l'art de Marin se montrent la valeur et la puissance d'une forme de représentation, à savoir la langue, à réaliser ce que Christoph Menke a décrit comme critique esthétique. Chez Marin, l'auto-réflexion de la critique est liée à l'inclusion de la dimension historique et à la capacité à faire valoir également les aspects corporels et psychiques de l'art et de sa réception.

Marin introduit ses entretiens sur l'art par un méta discours qui thématise la valeur, les problèmes éventuels, mais avant tout le potentiel de la discussion sur l'art. Qu'il ne s'agisse pas d'une conversation réelle de vive voix mais d'une fiction, s'avère être, dans le texte de Marin, plutôt un avantage : Marin voit la fiction comme la formation et la modélisation d'une conversation, qui tout en étant protéiforme, serait close sur elle-même et contiendrait le temps de sa rédaction et de sa lecture en tant qu'élément déterminant la perception et sa transcription.²⁴ La démultiplication du sujet écrivant en plusieurs *personae* dialoguant entre elles fait éclater la position du sujet, mais ne la met pas hors-jeu pour autant. Dans le même temps, cette démultiplication ouvre le dialogue du sujet écrivant avec lui-même, dans l'attente d'un dialogue avec l'autre. La polyphonie recueille « de simples traces, pas toujours cohérentes, de souvenirs, de rencontres, de lectures, d'images », tout ce qui constitue l'« espèce de rumeur » dans la tête qui se fait entendre lors de la contemplation de tableaux.²⁵ Par le truchement des *personae* qui dialoguent entre elles, les conditions et les produits des règles qui président à une conversation sont rendues visibles et mises en question.

De mon point de vue, c'est cette performance de l'auto- et de la méta-réflexivité qui motive à la défense du discours sur l'art comme critique d'art, voire comme un modèle porteur pour celle-ci. En tant que concert de voix plurielles venues d'horizons les plus divers, en tant que « théâtre du discours »²⁶ dramatisant les positions sous les

masques, elle présente en outre l'avantage de faire entrer en ligne de compte des positions et des aspects qui n'apparaissent pas dans la critique classique, fortement déterminée par la philosophie, ou bien d'une autre manière.

On trouve ainsi dans la ronde des *personae* en plus de trois professeurs (un philosophe, un historien, un sociologue, et ce qui est notable, aucun historien d'art – ce dernier étant de toutes façons celui qui réunit peut-être dans l'idéal ces trois champs dans sa pensée sur l'art) et d'un sémiologue, un passionné d'art (il devrait être inutile de préciser qu'il s'agit là d'un aspect de l'historien d'art). Ce dernier met en valeur les émotions, l'envie, le désir, mais aussi l'aspect physique de la contemplation de l'œuvre d'art, la déambulation dans les salles, le mouvement du regard. Le sémiologue en revanche fait valoir de manière positive les aspects communicatifs de la contemplation d'art et de la conversation, tandis que le sociologue voit dans cette polarisation sur la communication une éventuelle faiblesse du format : ce tropisme de l'échange pourrait faire passer des aspects relatifs au contenu au second plan ou se présenter sous une forme qui recèle le danger d'un nivellement au profit du pur divertissement.²⁷

Le passionné d'art quant à lui laisse entendre que la conversation ne signifie pas seulement le passage à la parole, mais aussi à l'échange verbal et reprend à son compte l'idée héritée de la fin du XVIII^e siècle selon laquelle l'œuvre d'art ne s'accomplit que dans l'œil du spectateur. On peut poser ici la question de savoir si ceci doit nécessairement s'accomplir par le biais de la langue. Dans le contexte de notre réflexion, il importe de souligner cette interdépendance réciproque, et même cette constitution réciproque de l'œuvre et du discours, qui se laisserait examiner à mesure égale sous l'angle esthétique, sémiotique ou bien encore sous celui de la théorie des institutions. La remarque du philosophe, selon laquelle dans la conversation un nouvel objet émergerait conjointement de la langue et de l'œuvre d'art, pointe la dépendance de la critique elle aussi vis-à-vis de la représentation, dans la mesure où elle constitue son objet par et à travers la langue. Le passionné d'art le formule à sa propre façon, en nommant le processus de « parler de » littéralement pour ce qu'il est (*Be-Sprechen*) ; il voit dans l'« obscurité de l'expression » non pas un problème, mais au contraire une force : la reconnaissance de la compétence incompétente, ou plutôt de l'incompétence très compétente qui entretient la différence entre l'œuvre et le mot, sans tomber dans les *topoi* de l'ineffabilité.²⁸

Le philosophe quant à lui convoque bien un autre *topos* de la réception de l'art, le *je ne sais quoi*, qu'il interprète moins comme le résultat d'une rumeur à caractère esthétisant que comme celui d'une économie de la distinction, au sens d'une identification tout à fait narcissique de l'expérience artistique individuelle. Car la jouissance esthétique serait la jouissance de l'unicité, aussi bien de l'œuvre que du spectateur lui-même, et elle ne se laisserait justement pas définir totalement. La question de savoir dans quelle mesure cet effet classique de l'esthétique d'être également une jouissance de soi ou dit plus sobrement, une forme de subjectivation, a aujourd'hui encore une portée, est une question pressante de la critique d'art. Car la spontanéité fictionnelle combinée à la pluralité des voix ne remet pas seulement en cause la notion

d'auteur, mais aussi l'auteur lui-même, ou bien comme le formule si joliment le passionné d'art « il le met [en suspens], en vacance ». ²⁹ Que Marin, brillant stylicien, se fasse l'avocat de l'écriture littéraire, cela n'étonnera guère. Dans le même temps, c'est justement Félibien, celui qui a posé des systèmes de règles académiques, qu'il fait entrer en scène en exprimant la mise en garde de ne pas trop farcir les dialogues de discours, qui éloigneraient de l'objet et fatigueraient le public. ³⁰

Marin ne montra pas lui-même dans cette conversation d'art à quoi pourrait ressembler une telle fidélité à l'objet dans la critique d'art. J'aimerais pour ma part faire valoir la description ³¹ comme une forme possible de critique tournée vers l'objet et invitant à le dépasser par une représentation différenciée : cela apporterait une pierre à l'édifice de la refondation de la critique d'art, à l'instar de la figure constitutive qu'à pu représenter Denis Diderot pour la critique d'art.

Diderot fut l'un des littérateurs d'art de la seconde moitié du XVIII^e siècle qui mena la conversation d'art vers le genre nouveau de la critique d'art, tout en conservant la forme dialogique. Les discussions de Diderot sur les Salons parisiens sont rédigées pour un public qui n'avait pas les œuvres sous les yeux et elles ont souvent été publiées à grande distance temporelle de la visite effective du Salon. Ses Salons sont mis en scène, précisent les conditions générales ou matérielles de la visite et s'adressent directement au destinataire. L'aspect dialogique y prend diverses formes : Diderot prête tantôt voix à son coéditeur de la *Correspondance littéraire*, Friedrich Melchior Grimm, tantôt il converse lui-même avec le tableau, tantôt il noue un dialogue avec une tierce personne qui reste anonyme. ³² J'aimerais esquisser ici l'une des scènes afin de donner corps au modèle de la critique d'art dialogique.

Dans le Salon de 1765, Diderot commente abondamment un tableau de son peintre préféré, Jean-Baptiste Greuze, *Jeune fille pleurant son oiseau* (1765). ³³ Après une remarque introductive plutôt amusante sur le hiatus entre l'écriture et la lecture (« Je suis peut-être un peu long ; mais si vous saviez comme je m'amuse en vous ennuyant ! ») vient immédiatement la première prise de parti présupposant une connivence avec le destinataire, Grimm : « Voici votre peintre et le mien, le premier qui se soit avisé, parmi nous, de donner des mœurs à l'art, et d'enchaîner des événements d'après lesquels il serait facile de faire un roman. » Il nomme ainsi deux prémices qui pour Diderot déterminent la qualité d'une œuvre : qu'elle ait un effet à la fois moral et littéraire. Après un raisonnement sur les actions sublimes et sur les grands crimes qui supposeraient la même puissance d'action, il commence à évoquer l'effet du tableau avec force exclamations, avant de décrire celui-ci en alternant entre une sobre énumération de sa composition visuelle et d'autres exclamations censées témoigner de la qualité de l'expression. Suit une recommandation de ce que le spectateur devrait éprouver et faire : « On s'approcherait de cette main pour la baiser [...] Quand on aperçoit ce morceau, on dit : Délicieux ! ». Pour finir, la figure qui s'exprime à la première personne parle au tableau, s'adresse directement à la jeune fille, pour ensuite dépeindre la scène qui n'est pas donnée à voir dans le tableau et qui aurait conduit à la douleur éprouvée par la figure représentée : une scène de séduction, Diderot en est persuadé, aux conséquences fatales, à savoir la perte de sa virginité. Car ce serait,

selon cet argument, une « bêtise », d'« attribuer les pleurs de la jeune fille de ce Salon à la perte d'un oiseau [...] », « d'abord, vous l'avez entendue, elle en convient ; et son affliction le dit de reste », conclut Diderot en renvoyant au *topos* du tableau parlant. La figure à la première personne console la jeune fille de ce faux-pas, lui parle, pour ensuite s'adresser à l'interlocuteur extérieur de la scène : « Quoi, mon ami, vous me riez au nez ! ». Cette idée qu'il pourrait être tourné en dérision peut être suscitée non pas par le fait que le critique parle avec le tableau, mais parce qu'un « grave personnage » comme il se désigne lui-même non sans ironie, se retrouve « à consoler un enfant en peinture de la perte de son oiseau, de la perte de tout ce qu'il vous plaira ». L'allocution se clôt sur une allusion grivoise : « [...] malgré cela, il ne me déplairait pas trop d'être la cause de sa peine. » Pour finir, il y a un changement de registre, causé par la question de l'interlocuteur au sujet de l'âge de la jeune fille représentée. À cet endroit, le critique mentionne de manière objective une erreur de représentation, qui est manifestement le fruit du choix de plusieurs modèles pour les différentes parties du corps, référence également à un *topos* de la peinture, à savoir Zeuxis qui, pour peindre son Hélène, fit un assemblage à partir des plus belles vierges.

Ce qui se présente comme une anecdote légère est en réalité un commentaire de tableau composé avec soin, faisant usage de plusieurs registres et empruntant différentes voix, commentaire qui révèle autant les attentes propres du commentateur et celles des autres spectateurs, que la multiplicité des formes d'adresse qu'un tableau peut formuler et les différents modes de communication qu'il propose. Le tableau se matérialise tout aussi plastiquement sous les yeux du lecteur que les désirs du spectateur scripteur, qui décrit comme une perception réelle quelque chose qui n'est pourtant pas donné à voir : à savoir les larmes de la jeune fille au désespoir, que lui, en tant que spectateur faisant irruption dans le tableau, comme il se l'imagine, aurait provoquées. Dans le texte de Diderot, détaillant ainsi et rendant sensibles les effets du tableau, à savoir la prise de parole, l'émotion et la réflexion dans la plus pure tradition d'Horace, le tableau se voit présenté comme une œuvre aboutie, et ce, sans que soit exprimé un jugement explicite. Dans la plaisanterie grivoise, ce qui se trouve en germe dans le tableau se voit, pour parler avec les mots d'Hal Foster, aggravé de manière mimétique et c'est l'étroitesse du jugement, teintée de subjectivité et guidée par le pulsionnel qui se voit mise en avant. Le jugement n'est pas suspendu, mais il est mis à disposition dans ses contingences. La connivence supposée avec Grimm rend manifeste la prise de parole d'autorité au nom d'autrui en tant que telle, de même que la pénétration imaginaire dans le tableau et l'entrelacement érotique avec la jeune fille représentée posent la question même de savoir quelle serait la distance possible et nécessaire avec le sujet. Le changement constant, théâtral de positions (Diderot devant le tableau, Diderot dans le tableau, Diderot à son bureau, s'adressant à Grimm, à la jeune fille, à lui-même) rend possible une mise en perspective plurivoque qui met en scène le processus du jugement dans ses possibilités et ses limites.

Dans son dernier livre sur la peinture, Isabelle Graw met en œuvre un procédé similaire de polyphonie, en l'appliquant à l'œuvre picturale de Jana Euler.³⁴ Euler a réalisé une série de portraits de protagonistes participants au marché de l'art, dont les

expressions et la gestuelle se voient transcrites de manière grotesque et qui apparaissent tout à la fois confits dans leur propre importance et mus par cette pensée. Graw parle par l'intermédiaire de deux voix qui s'entretiennent quant à la valeur (critique) du thème choisi et de l'importance de la technique picturale qui menace d'être sacrifiée au profit d'une mise en forme caricaturale de l'objet.

La première voix accorde à l'œuvre d'Euler des qualités, comme par exemple la capacité de « mettre en lumière des réseaux », ce que la seconde voix conteste comme étant réducteur.³⁵ Tandis que la première souligne que l'à propos de la peinture s'étend jusqu'à la présentation de ses propres conditions sociales et numériques, la seconde, tout en acquiesçant à cela, soulève l'objection selon laquelle le concept sociologique de réseau se verrait ainsi transposé sans autre forme de procès au champ de l'art. À l'exemple des images de prises électriques d'Euler, il est débattu de l'attribution de vertus animistes à l'art qui font certes de l'œuvre d'art un acteur à part entière, mais ces attributions ne se rapporteraient qu'au motif et ne prendraient justement pas en considération la manière de peindre, terne et sans vie. Une pure fixation sur le contenu, psychologisant qui plus est, se montrerait aussi au cours de la discussion des portraits dont la signification artistique serait placée au-dessus de celle des personnes représentées. La seconde voix fait ici valoir en s'indignant, que les tableaux auraient de la valeur parce qu'ils rendraient visibles les mécanismes biopolitiques du pouvoir en vigueur sur le marché de l'art et leurs conséquences sur le corps humain, en tant que forme d'intériorisation d'idéaux biopolitiques. La première voix dont la porteuse est manifestement formée en histoire de l'art, renvoie à des positions historiques et actuelles comparables, auxquelles Euler réagirait avec un pluralisme stylistique qui relativiserait la signification du tableau considéré.³⁶ Pour finir sont abordées les conditions sociales et relatives au genre pour accéder à une existence sur le marché de l'art, qui se montreraient également dans les tableaux. Dans cette conversation fictive aussi, l'alternance de positions rend possible une forme de discussion circulaire et contradictoire qui met en évidence les différentes facettes d'un accès au tableau en les opposant, comme elle rend visible les aspects processuel et perspectif du jugement dans le mode de représentation. En ce qui concerne la *criticality* de l'objet critiqué, les deux voix sont d'accord, sans se sentir menacées par celle-ci. Car le texte met en évidence ce qui est présent dans l'œuvre, mais qui n'est naturellement pas visible dans toutes ses implications contextuelles ni dans sa profondeur théorique.

Pour être tout à fait honnête, le travail de Jana Euler ne me plaît pas. Et ce, justement en raison du fait qu'il se prête merveilleusement bien à la théorisation et à la contextualisation intelligentes, telles qu'Isabelle Graw les entreprend. Trop peu de restes, aucun excédent esthétique, pas le moindre *je ne sais quoi* ! (Attention, eaux interdites ! Celles des idéalistes irrécupérables ! et subjectivistes ! fétichistes !) Mais avec Isabelle Graw, je poursuis la discussion à ce sujet.

- 1 Voir Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 2013, p. 12 et suiv., ainsi que Juliane Rebentisch, « Autonomie ? Autonomie ! Ästhetische Erfahrung heute », in : Sonderforschungsbereich 626 (éd.), *Ästhetische Erfahrung : Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin : Freie Universität Berlin, 2006, URL: http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/rebentisch.pdf [dernière consultation : 1.2.2018].
- 2 Voir Dario Gamboni, « Critics on Criticism : A Critical Approach », in : Malcolm Gee (éd.), *Art Criticism since 1900*, Manchester : Manchester University Press, 1993, p. 38.
- 3 *Ibid.*, p. 41.
- 4 Voir George Baker, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Andrea Fraser, David Joselit, James Meyer, Robert Storr, Hal Foster, John Miller et Helen Molesworth, « Round Table : The Present Conditions of Art Criticism », *October* 100, 2002, p. 202 et suiv.
- 5 *Ibid.* ; ainsi que Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard, 2011.
- 6 Voir Pierre Bourdieu, « La révolution impressionniste », *Noroit*, n° 303, septembre-octobre 1987, p. 1-15 ; *Id.*, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Éditions Points, 2006, ainsi que Ulf Wuggenig, « Sammler/innen und Sammlungen : Die Vergoldung der Nabelschnur », in : Heike Munder et Ulf Wuggenig (éd.), *Das Kunstfeld : eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris*, Zürich : JRP/Ringier, 2012, en part., p. 258.
- 7 Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Francfort-sur-le-Main : Klostermann, 1986, p. 16.
- 8 Voir Foster, *Bad News Days. Art, Criticism, Emergency*, Londres : Verso, 2015, p. 119 et p. 173.
- 9 *Ibid.*, p. 116.
- 10 La revue C&, qui se concentre sur des pratiques artistiques et leurs critiques d'un point de vue africain, est une tentative pour remédier à ce problème.
- 11 James Elkins, *What Happened to Art Criticism?*, Chicago : Prickly Paradigm Press, 2004, en part. p. 41–53.
- 12 *Ibid.*, p. 83–86.
- 13 Baker et al., « Round Table: », *op. cit.*, p. 207.
- 14 Foster, *Bad News Days*, *op. cit.*, p. 1.
- 15 Sabeth Buchmann, Sonja Eismann, Ines Kleesattel, Ruth Sonderegger, « Involvements in Art Criticism. As We Experience It and as We Claim It », in : Thijs Lijster, Suzana Milevska, Pascal Gielen und Ruth Sonderegger (éd.), *Spaces for Criticism. Shifts in Contemporary Art Discourses*, Amsterdam : Valiz 2015, p. 151–166.
- 16 Voir Christoph Menke, « Die ästhetische Kritik des Urteils », in : Jörg Huber et al. (éd.), *Ästhetik der Kritik oder Verdeckte Ermittlung*, Zurich : Edition Voldemeer, 2007, p. 141–149 et Christoph Menke, « The Aesthetic Critique of Judgement », in : Daniel Birnbaum et Isabelle Graw (éds.), *The Power of Judgment. A Debate on Aesthetic Critique*, Berlin : Sternberg Press, 2010, p. 8–29.
- 17 Voir Gilles Deleuze, « Pour en finir avec le jugement », dans : *id.*, *Critique et clinique*, Paris : Éditions de Minuit, 1993, p. 158-170.
- 18 Rosi Braidotti, « Powers of Affirmation », in : *id.*, *Nomadic Theory. The Portable Rosi Braidotti*, New York : Columbia University Press, 2011, p. 267-299, ici p. 286 et suiv.
- 19 Voir Andrea Allerkamp et al., « Einleitung : Zum Gegen/Stand der Kritik », in : Andrea Allerkamp, Pablo Valdivia Orozco et Sophie Witt (éds.), *Gegen/Stand der Kritik*, Zurich : diaphanes, 2015, p. 7-26, ici p. 11.
- 20 Voir Peter Osborne, « Art Beyond Aesthetics. Philosophical Criticism, Art History And Contemporary Art », *Art History*, 27, 2004, p. 651–670.
- 21 Voir Foster, *Bad News Days*, *op. cit.*, p. 116.
- 22 Buchmann et al., « Involvements in Art Criticism », *op. cit.*

- 23 Louis Marin, *De l'entretien*, Paris : Les éditions de Minuit, 1997.
- 24 *Ibid.*, p. 14-15.
- 25 *Ibid.*, p. 17.
- 26 *Ibid.*, p. 21.
- 27 *Ibid.*, p. 37. David Joselit oppose à cette position défendue jusqu'à aujourd'hui (voir la discussion lors de la table ronde d'*October*) un modèle de la subversion par l'emploi de médias et de modes de représentation populaires qui s'inscrit dans le sillage de la critique du spectacle de Guy Debord, voir David Joselit, « An Allegory of Criticism », *October*, 103, 2003, p. 3-14.
- 28 Voir Johannes Grave et Lena Bader, « Sprechen über Bilder – Sprechen in Bildern. Einleitende Überlegungen », in : Lena Bader, Georges Didi-Huberman et Johannes Grave (Hg.), *Sprechen über Bilder. Sprechen in Bildern. Studien zum Wechselverhältnis von Bild und Sprache*, Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2014, p. 1-22.
- 29 Marin, *De l'entretien*, *op. cit.*, p. 37.
- 30 *Ibid.*, p. 35-36.
- 31 Au sujet du rapport entre le texte et l'image, voir Johannes Grave et Lena Bader, « Sprechen über Bilder. Sprechen in Bildern. Einleitende Überlegungen », dans : Bader et al., *Sprechen über Bilder*, *op. cit.* ; voir également Gottfried Boehm et Helmut Pfotenhauer (éds.), *Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Munich : Fink, 1995.
- 32 Oliver Kase a montré que ces formes et ces figures rhétoriques appartiennent à la culture de la contemplation de tableau emphatique : Oliver Kase, *Mit Wortensehenlernen. Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert*, Petersberg : Imhof Verlag, 2010.
- 33 Voir Paul Vernière, *Diderot. Œuvres esthétiques*, Paris : Garnier, 1959, p. 533-537.
- 34 Isabelle Graw m'a fait l'amitié de mettre le manuscrit de son livre *Die Liebe zur Malerei. Genealogie einer Sonderstellung* en cours de parution chez Diaphanes, à ma disposition, qu'elle en soit ici chaleureusement remerciée. Isabelle Graw, *Die Liebe zur Malerei. Genealogie einer Sonderstellung*, Zurich : Diaphanes Verlag, 2017.
- 35 *Ibid.*, p. 269.
- 36 *Ibid.*, p. 276.

« La critique d'arts : regards croisés entre la France, la RFA et la RDA dans les années 1960-1980 »

Compte-rendu de la journée d'étude, Paris, INHA, le 26 septembre 2017

La critique d'art française et allemande pendant la guerre froide est un domaine de recherche relativement inexploré. Des études l'ont abordée, telles les recherches menées dans le cadre du projet du Centre allemand d'histoire de l'art de Paris intitulé « Französische Kunst im Nachkriegsdeutschland – Deutsche Moderne in Frankreich nach 1945 » (2001-2006).¹ Mais, si le projet se concentre sur les transferts culturels franco-allemands de 1945 à 1960, la critique d'art ne constitue cependant pas le cœur des investigations, tout comme elle est un outil mais non l'objet même du programme de recherches de Mathilde Arnoux « OwnReality. À chacun son réel. La notion de réel dans les arts plastiques en France, RFA, RDA et Pologne entre 1960 et 1989 » (2010-2016).² Le programme de recherche PRISME, enfin, lancé en 2015 par les Archives de la critique d'art à l'Université Rennes 2, analyse cette année les rapports entre la critique d'art et la politique dans les années 1960, sans se focaliser néanmoins sur la question franco-allemande.³ Afin de développer ce champ de recherche, l'organisation d'une journée d'études, intitulée « La critique d'arts : regards croisés entre la France, la RFA et la RDA dans les années 1960-1980 », semblait donc nécessaire.

La période qui s'étend de l'immédiat après-guerre à la seconde documenta de Kassel voit s'opérer une politisation croissante de tous les domaines de la culture. Il semble opportun de se demander si tel a été le cas pour les décennies suivantes, de la construction du Mur à sa chute. En effet, la période des années 1960 à 1980 est rendue d'autant plus complexe que l'on évolue alors sur deux plans différents et simultanés, entre d'une part un rapprochement entre la France et la RFA – l'« amitié franco-allemande » –, et d'autre part, la division de l'Europe en deux blocs opposés et dont les deux États allemands sont l'incarnation. Cette complexification des scènes politique et artistique en France et dans les deux États allemands, ainsi que les changements opérés dans les décennies suivant la première documenta ont fait l'objet de la conférence inaugurale donnée par Eckhart Gillen. Cette intervention a permis d'ouvrir le débat sur le thème de la contestation dans les années 1960-1970, cristallisée par les événements de l'année 1968 : la remise en question du passé et des normes établies ainsi que le besoin de liberté vont entraîner des modifications des valeurs esthétiques.⁴

À ces problématiques politiques et transnationales, nous avons voulu ajouter un questionnement méthodologique en proposant une approche interdisciplinaire appliquée à la critique d'art.⁵ Ainsi, la critique a-t-elle privilégié certaines disciplines dans les transferts, mais aussi dans l'accentuation des divergences idéologiques ? La comparaison entre les supports artistiques peut-elle apporter un éclairage nouveau sur les rapports de réception franco-allemands ? L'objectif de cette manifestation a donc été d'interroger le rôle de la critique d'art dans les relations inter-culturelles, et d'appréhender les possibles démarches individuelles de critiques d'art malgré un contexte international tendu. Les participants de cette manifestation, des chercheurs français et allemands, ont été invités à confronter leurs hypothèses et les prises de position de critiques sur les beaux-arts, l'architecture et la photographie.

Les interventions du premier panel ont d'abord mis en exergue le rôle des réceptions individuelles transnationales. Dorothee Wimmer (Technische Universität, Berlin) s'est concentrée sur la figure d'Yves Klein en analysant son succès fulgurant en Allemagne de l'Ouest, tandis que ses tentatives de percer à l'Est sont restées lettre morte. Klein ouvre sa première exposition personnelle *Propositions monochromes* en juin 1957 à la Galerie Schmela de Düsseldorf. Il est alors soutenu par des critiques, tel Pierre Restany qui écrit pour la revue *Das Kunstwerk*, principale revue d'art en Allemagne de l'Ouest fondée à Baden-Baden en 1946. Le retentissement de son travail en RFA permet à Klein d'obtenir des commandes publiques comme la décoration du théâtre de Gelsenkirchen. En 1959, le musée de Krefeld est la première institution muséale ouest-allemande à s'intéresser à l'artiste. À l'inverse, en RDA, l'artiste n'est jamais mentionné, ni dans la presse ni dans les expositions. Cette absence témoigne du rôle déterminant joué par le contexte historique : à partir de 1962, un an après la construction du Mur, la RDA bloque tout accès entre l'Est et l'Ouest, et donc aussi la circulation des arts. La revue officielle est-allemande *Bildende Kunst* défend le réalisme socialiste auquel Yves Klein, comme de nombreux autres artistes de l'Ouest, ne répond pas. Face à cette censure artistique et idéologique, la revue *Das Kunstwerk* célèbre la liberté artistique, dans un discours non moins politisé. De fait, en faisant l'éloge de l'abstraction comme symbole de la liberté individuelle et de la démocratie occidentale – en regard de la censure et des exigences marxistes-léninistes à l'Est –, la revue véhicule elle aussi un discours fortement empreint d'idéologie.

Clara Masnatta (Institute for Cultural Inquiry, Berlin) a ensuite présenté la dimension franco-allemande de l'œuvre de la photographe Gisèle Freund et de sa réception. Son parcours témoigne d'une trajectoire en miroir de celle de Klein : de nationalité allemande, elle mène une brillante carrière à Paris. Celle-ci est étroitement liée à Walter Benjamin, qui a échangé régulièrement avec elle sur la théorie de la photographie. La réception de leurs écrits en France est très similaire, et suscite commentaires, critiques et traductions. Le point central de l'intervention repose sur l'analyse du fort décalage temporel entre le succès de l'artiste théoricienne dans les années 1930 à Paris et sa réception plus tardive dans l'Allemagne des années 1970. En effet, la thèse de Gisèle Freund,⁶ publiée en 1936, plaidant pour un réalisme non retouché, rencontre un fort écho en France. Perçu comme une sorte de drapeau rouge contre la décadence bour-

geoise, le livre est encensé par la critique, dont Louis Aragon.⁷ En outre, les travaux de Freund et de Benjamin sur l'image photographique ont contribué à la fois au développement du Nouveau Réalisme et à la révision de l'histoire de la photographie. Il faudra néanmoins attendre les années 1970 pour voir un tel succès emporté outre-Rhin.

Les présentations du second panel se sont quant à elles attachées à montrer le rôle essentiel joué par les revues d'art dans ces relations franco-allemandes. Julie Sissia (Sciences Po, Paris) a d'abord présenté les résultats du projet de recherche « Own Reality. À chacun son réel. (...) » auquel elle a participé. Sa présentation s'est concentrée sur le numéro thématique consacré à l'art allemand par la revue *Chroniques de l'art vivant* paru en 1970. L'éditorial de Jean Clair y présentait un bilan de l'actualité artistique outre-Rhin depuis les années 1960 et proposait une image originale de l'art allemand contemporain allemand comme relevant d'une forme de « skyzophrénie » consistant à être « le plus nationaliste et le plus internationaliste qui soit ». ⁸ Selon Clair, pour capter l'attention de la scène internationale, soit des États-Unis, il apparaît en effet plus opportun de montrer un art national, avec ses particularismes et un certain patriotisme, tel que le pratiquent l'Allemagne et l'Italie des années 1960. Jean Clair conclut sur l'art français qui devrait, tout comme l'art allemand, s'attacher davantage à l'identité nationale afin de ne pas sombrer dans un internationalisme appauvrissant. Il devrait trouver des figures nationales auxquelles lui-même pourrait se rattacher.⁹

Les deux dernières interventions ont porté sur la critique d'architecture à travers l'étude de plusieurs revues, une française et deux allemandes. Christian Sander (Freie Universität, Berlin) a ainsi présenté la réception française de l'architecture d'après-guerre en RFA et l'influence de cette dernière Outre-Rhin, à travers l'étude du numéro spécial « Allemagne » de la revue *Aujourd'hui : Art et architecture* (n° 57-58, 1967) et des travaux du groupe *Architecture Principe*. Les fondateurs, l'architecte Claude Parent et le philosophe et urbaniste Paul Virilio, ont participé à ce numéro consacré aux tendances artistiques et architectoniques en RFA. Ils reviennent notamment sur l'influence de l'œuvre de Hans Scharoun, l'un des principaux représentants de l'architecture moderne allemande, sur leur théorie de « l'architecture oblique ». Ils analysent la manière dont cet architecte allemand a pensé l'espace de la Philharmonie de Berlin. Ils déplorent au passage le manque d'esthétisme et une lecture difficile du plan. Influencés par cette nouvelle perception de l'espace, les deux Français développent la théorie de l'architecture oblique et expliquent : « La fonction oblique consiste en premier lieu en un changement radical de la structure architecturale et du mode de vie. ¹⁰ » L'église Sainte-Bernadette du Banlay à Nevers (1963-1966), l'unique réalisation conservée de Parent et Virilio, rappelle aussi bien les recherches personnelles de Virilio sur les bunkers du Mur de l'Atlantique que la complexité du plan de Scharoun.

Éléonore Muhidine (Université de Rennes 2 / Freie Universität, Berlin) s'est appuyée quant à elle sur un corpus d'articles parus dans la presse spécialisée pour souligner l'intérêt de certains critiques d'architecture est- et ouest-allemands pour la capitale française et sa périphérie dans les années 1960. Leurs intérêts et leurs approches sont cependant différenciés. En RDA, les articles portent principalement sur les projets de logements sociaux parisiens des années d'après-guerre, choix témoignant de l'intérêt

des critiques d'architecture communistes. Dans un article paru en 1965 dans la revue *Deutsche Architektur*, l'architecte en chef de Berlin-Est Hans Gericke s'attache ainsi aux grands ensembles de la périphérie parisienne, à savoir ceux de Massy ou encore d'Antony. À l'Ouest, la revue *Baukunst und Werkform* consacre un numéro à la capitale française en 1959. Les critiques s'intéressent plutôt aux projets d'architecture au sein même de la ville de Paris (15^e, 16^e, 17^e, 9^e et 11^e arrondissements), mais ils étudient également les réalisations de Pantin et de Pierrefitte, la cité internationale universitaire ou encore le CNIT. De manière générale, le prisme par lequel sont examinés l'urbanisme et l'architecture reste français puisqu'il est marqué par les idées de Le Corbusier. Éléonore Muhidine note par ailleurs une influence certaine des grands ensembles parisiens que ce soit dans le *Märkisches Viertel* de Berlin-Ouest ou dans la Halle-Neustadt (République Démocratique Allemande).

À l'issue de cette journée d'étude, une table ronde a rassemblé l'ensemble des participants. Tous ont souligné le rôle essentiel des différents médiateurs qui ont permis des échanges entre les trois pays. Le contexte politique s'avère être un élément déterminant pour le monde de l'art, reflété entre autres par l'antiaméricanisme présent dans certaines revues françaises et allemandes. L'éditorial de Jean Clair dans les *Chroniques de l'art vivant* en est une illustration. La première et la dernière présentations ont également montré l'impact de la fracture allemande : les cas d'Yves Klein et de l'architecture parisienne sont appréhendés idéologiquement de façon antagoniste en RFA et en RDA. Tout ce qui ne correspond pas à l'idéologie marxiste-léniniste est absent des revues est-allemandes dans les années 1960. En parallèle, la RFA met en avant les artistes et les projets correspondant à l'idée occidentale de la modernité. Reprenant ce décalage entre l'Est et l'Ouest, une prochaine manifestation pourrait explorer plus largement l'interprétation du terme « national » et son utilisation dans le cadre des échanges transnationaux dans l'Europe d'après-guerre. Ce terme, s'il est d'abord tabou, est difficile à éviter dans un temps où l'on cherche à reconstruire sur la base de traditions nationales solides. En RDA, les architectes n'hésitent pas à promouvoir un style national allemand dès les années 1950, tandis qu'à l'Ouest, on préfère les expressions d'art régional, international, ou occidental. La réflexion serait d'autant plus riche si l'on ouvrait là encore la perspective à d'autres disciplines.

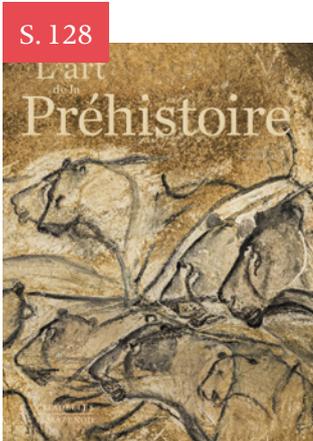
- 1 Ce projet a donné lieu à trois publications : Martin Schieder, *Im Blick des anderen: die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945–1959*, Passagen, 12, Berlin : Akademie-Verlag, 2005 ; Martin Schieder, Isabelle Ewig, Thomas W. Gaehtgens, *In die Freiheit geworfen: Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945*, Passagen, 13, Berlin : Akademie-Verlag, 2006 ; Sophie Collombat, Martin Schieder, *Art Vivant: Quellen und Kommentare zu den deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945-1960*, édité par Martin Schieder, Passagen / Passages, 14, Berlin : Akademie-Verlag, 2011.
- 2 Les résultats des six années de recherche sont accessibles en ligne, URL : <https://dfk-paris.org/fr/ownreality>. Voir à ce propos l'entretien avec Mathilde Arnoux paru dans le numéro 7 de *Regards croisés*, URL : http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/Regards%20croises/Numero%207/RC7_4-Projets_croises.pdf [consulté le 5.2.2018]
- 3 Ce projet traite entre autres les fonds d'archives de l'AICA et de l'ACA France. Il en résulte une base de données accessible sur leur site internet, URL : <https://acaprisme.hypotheses.org/> [consulté le 7.3.2018].

- 4 Eckhart Gillen co-organise une exposition sur cette thématique : « Flashes of the Future, The Art of the '68ers or The Power of the Powerless », Ludwig Forum Aachen, 20.4.18–19.8.18.
- 5 C'est précisément cette approche qui a motivé l'expression « critique d'arts » que nous avons choisi d'utiliser.
- 6 Gisèle Freund, *La Photographie en France au XIX^e siècle*, Paris : La Maison des amis des livres / A. Monnier, 1936 ; réédition en 2011 par les Éditions Christian Bourgeois.
- 7 Louis Aragon, « "La Photographie en France au dix-neuvième siècle," par Gisèle Freund », *Commune*, n°34, 15 juin 1936, p.1267.
- 8 Jean Clair, Editorial, *Chroniques de l'art vivant*, n°15, novembre 1970.
- 9 Julia Sissia s'est entretenue avec Jean Clair sur ce numéro de *Chroniques de l'art vivant* et ce lien entre art allemand et nationalisme, à Paris, le 15 janvier 2014. L'entretien est en ligne, <https://dfk-paris.org/fr/page/ownrealityentretiens-1359.html> [consulté le 29.1.2018].
- 10 André Barey, « La fonction oblique » (1971) in *Cadre de vie: l'architecture oblique*, Claude Parent, brochure d'exposition, Maison de la Culture d'Amiens, 1973.

Chapitre / Kapitel III

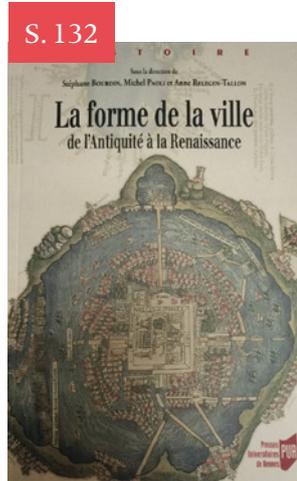
Lectures croisées
de l'actualité –
recensions françaises
et allemandes /
Aktuelle
deutsch-französische
Lektüre und Rezensionen

Les recensions / Die Rezensionen



S. 128

Carole Fritz, *L'art de la préhistoire*, Paris: Citadelles & Mazenod, 2017, 626 Seiten



S. 132

Stéphane Bourdin, Michel Paoli & Anne Reltgen-Tallon (Hg.), *La forme de la ville de l'Antiquité à la Renaissance*, Rennes: Presses Universitaires Rennes, 2015, 482 Seiten



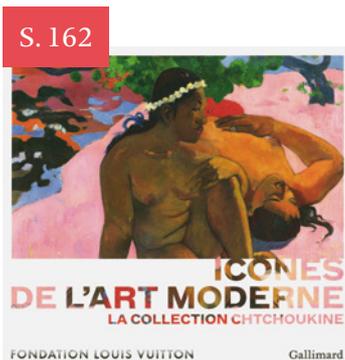
S. 138

Robert Klein, *L'Esthétique de la technè. L'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVI^e siècle*, hg. von Jérémie Koering, Paris: INHA, 2017, 320 Seiten



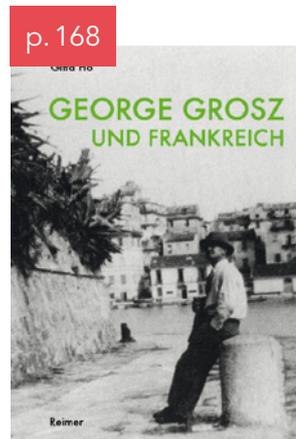
p. 143

Anita Hosseini, *Die Experimentalkultur in einer Seifenblase. Das epistemische Potenzial in Chardins Malerei*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2017, 357 pages



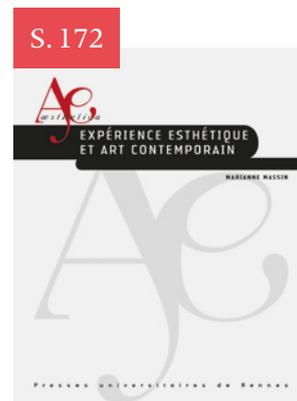
S. 162

Anne Baldassari (Hg.), *Icônes de l'Art Moderne. La collection Chtchoukine*, Ausst.-Kat., Paris, Fondation Louis Vuitton, Paris: Gallimard, 2016, 478 Seiten



p. 168

Gitta Ho, *George Grosz und Frankreich*, Berlin: Reimer, 2016, 279 pages



S. 172

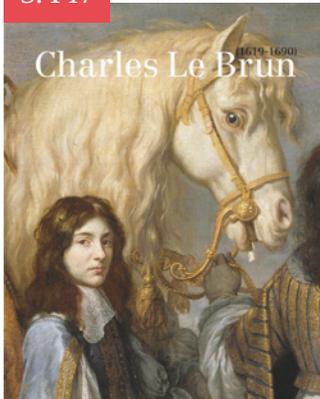
Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013, 174 Seiten



p. 179

Anna Grosskopf, *Die Arbeit des Künstlers in der Karikatur. Eine Diskursgeschichte künstlerischer Techniken in der Moderne*, Bielefeld: transcript, 2016, 490 pages

S. 147



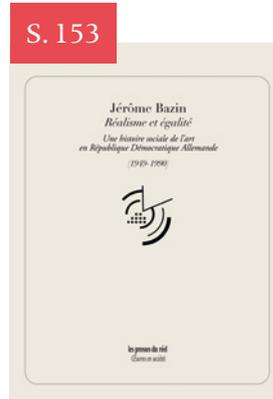
Bénédicte Gady & Nicolas Milovanovic (Hg.), *Charles Le Brun (1619-1690)*, Ausst.-Kat., Lens, Musée du Louvre-Lens, Paris: Lienart Éditions, 2016, 439 Seiten

p. 150



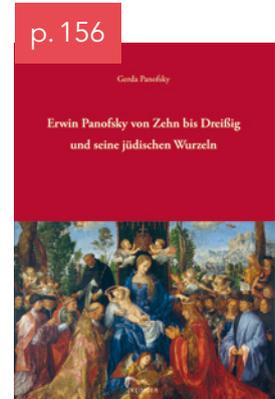
Anja Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung. Der Rezipient in Texten und Bildern zur Pariser Salonausstellung des 18. Jahrhunderts*, Berlin: De Gruyter, 2016, 407 pages

S. 153



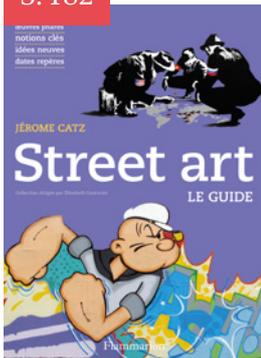
Jérôme Bazin, *Réalisme et égalité. Contribution à une histoire sociale de la peinture en RDA (1949-1990)*, Dijon: Presses du Réel, 2015, 272 Seiten

p. 156



Gerda Panofsky, *Erwin Panofsky von Zehn bis Dreißig und seine jüdischen Wurzeln*, Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 41, Passau: Dietmar Klinger Verlag, 2017, 261 pages

S. 182



Jérôme Catz, *Street Art. Le Guide*, Paris: Éditions Flammarion, 2015, 224 Seiten

S. 182



Fanny Crapanzano, *Street Art et Graffiti. L'invasion des sphères publiques et privées par l'art urbain*, Paris: L'Harmattan, 2015, 18 Seiten

S. 182



Stéphanie Lemoine, *L'art urbain. Du graffiti au street art*, Paris: Éditions Gallimard, 2012, 128 Seiten

S. 182

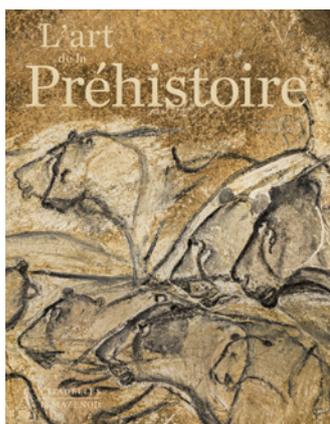


Yvan Tessier, *Les murs révoltés. Quand le street art parle social et politique*, Paris: Éditions Alternatives, 2015, 204 Seiten

Carole Fritz

L'art de la préhistoire

Harald Floss



Paris: Citadelles & Mazenod,
2017, 626 Seiten.

Das als Prachtband mit annähernd 600 Seiten im repräsentativen Schuber erschienene, von Carole Fritz wissenschaftlich geleitete und von 24 Autoren mit Leben erfüllte Werk *L'art de la préhistoire* steht bereits rein optisch in Tradition des vor mehr als einem halben Jahrhundert von André Leroi-Gourhan verfassten *Préhistoire de l'art occidental*,¹ seinerzeit der erste Band der berühmt gewordenen Reihe *L'art et les grandes civilisations*. Bereits die für den Einband und den Buchrücken gewählte Bildauswahl verweist auf ein anspruchsvolles Buchprojekt, das versucht, die prähistorische Kunst weltweit darzustellen. Um es vorwegzunehmen, offenbart sich hier aber bereits ein grundlegendes strukturelles Problem. Das Buch behandelt die Höhlen- und Felskunst, seltener auch Kleinkunst, über alle Kontinente, aber auch über alle Zeiten hinweg, vom europäischen Jungpaläolithikum vor 40 000 Jahren bis hin in die Neuzeit Australiens. Ist ein zeitgenössisches Felsbild allein aufgrund formaler Ähnlichkeiten zu Erzeugnissen, die vor Jahrzehntausenden angefertigt wurden, deshalb unmittelbar prähistorisch? Mit dieser Sorge, hier in eine bereits als überwunden geglaubte Falle der Gleichsetzung rezenter Werke aus dem Bereich der Ethnologie mit solchen aus der lange zurückliegenden Urgeschichte zu tappen, haben wir die Lektüre dieses eindrucksvollen Werkes begonnen. Das Buch gliedert sich in zwei Teile. Zunächst folgen wir der Darstellung prähistorischer Kunstwerke, nach Erdteilen gegliedert. Der zweite Teil stellt eine Zusammenstellung aktueller Interpretationsansätze zur prähistorischen Kunst dar, die aus einem »PréhArt« genannten, seit mehreren Jahren bestehenden Arbeitsprogramm erwachsen sind.

Die Welttour zur Kunst startet mit Europa und zu unserer Freude mit einem vom Rezensenten beigesteuerten Bild des Vogelherdpferdes (Aurignacien, Schwäbische Alb). Unmittelbar sichtbar ist der Versuch einer ausgewogenen, breit angelegten und allgemein verständlichen Darstellung. Wir erfahren, wie alt diese Kunst ist, wer der anthropologische Träger ist, wo sie vorkommt, welche grundsätzlichen Themen und Techniken mit ihr verbunden sind, in welche Phasen sie sich gliedert und ab wann sie erforscht wurde. Unmittelbar auffällig ist ebenfalls der Versuch einer spektakulären Bebilderung, wobei es sich Carole Fritz, die Leiterin des Forscherteams der Grotte Chauvet, nicht hat nehmen lassen, die komplexen Darstellungen dieser herausragenden Höhle der Ardèche mit grandiosen, sich über vier

Seiten hinziehenden Falttafeln zu bebildern. Nach meinem Geschmack ist lediglich die seidig schimmernde Papierqualität nicht optimal gewählt, hier hätte man sich eine brillantere Option vorstellen können. Interessiert hat uns an dieser Stelle besonders, wie die Autoren den in den letzten beiden Jahrzehnten eingetretenen Paradigmenwechsel in Bezug auf die Datierung der Eiszeitkunst dargestellt haben, gerade in Anbetracht des in dieser Hinsicht schwierigen Erbes von Leroi-Gourhan, dem wir im engeren Sinne das Vorgängerbuch des vorliegenden Bandes verdanken. Auch hier wählen die Autoren mit der Grotte Chauvet ein Eigengewächs als Beispiel, das beleuchtet, dass komplexe Kunst entgegen früherer Vorstellungen bereits mit dem Aurignacien erscheint. Es folgen Darstellungen einiger anderer rezenter Entdeckungen, wie z. B. die der Höhle Cussac, die eine neue Sicht auf die Begehung von Höhlen tief im Inneren sowie auf die Kombination von Kunst mit Bestattungsriten geworfen haben.

Als besonders interessant empfanden wir die Neuentdeckungen von figürlicher Kunst aus dem Spätglazial, die dabei sind, das traditionell gezeichnete Bild von schematischer Kunst aus dieser Zeit zu relativieren, etwa mit der von Juan Ruiz beigesteuerten Darstellung der vornehmlich post-paläolithischen Levantekunst im Osten Spaniens sowie mit zahlreichen Beispielen schematischer Felskunst aus verschiedenen Teilen des Kontinents. Auffällig ist hier die kenntnisreiche Erwähnung neu entdeckter und wenig stereotyper Beispiele. Am Ende des Kapitels findet sich, graphisch abgesetzt, ein Beitrag zur komplizierten Datierung der ostspanischen Levantekunst von Georges Sauvet und Juan Ruiz. Absolut herausragend die beiden nächsten Kapitel des Buches, die der vornehmlich neolithischen Felskunst Aserbajdžans sowie der hauptsächlich bronzezeitlichen Felskunst Zentralasiens gewidmet sind. Hier geht dem Leser und Betrachter förmlich das Herz auf, zu schön und gleichzeitig wenig bekannt sind diese Darstellungen, die zudem inhaltlich wie chronologisch hervorragend aufgeschlüsselt sind.

Ein weiteres nicht minder spektakuläres Kapitel ist der nacheiszeitlichen Felskunst Indiens gewidmet, wobei Jean Clottes seine weit über Europa hinaus reichenden Kenntnisse offenbart. Das Kapitel endet mit einem instruktiven Beitrag Georges Sauvets zu den Datierungsmethoden der Felskunst. In der Folge finden wir ein Kapitel zur Felskunst Chinas, das uns im wörtlichen Sinne den Atem verschlagen hat, zu großartig sind diese in die jeweiligen Landschaften eingepassten Felsbilder, um hier nur das Beispiel der Menschendarstellungen aus Huashan zu nennen. Tilman Lenzen-Erz steuert sodann gewohnt kenntnisreich einen nicht minder interessanten Beitrag zur Felskunst im südlichen Afrika bei, deren Anfänge ebenso in das Paläolithikum zurück reichen, wie die der Sahara (Qurtā, Ägypten), im folgenden Beitrag von Michel Barbaza thematisiert. Spätestens beim Anblick der polychromen Felsbilder aus La Geel schlägt es dem Betrachter vor dieser Schönheit erneut die Sprache.

Anschließend erweisen sich Denis Vialou und seine Frau, Agueda Vilhena Vialou als exzellente Kenner der Felskunst Südamerikas, wobei die Cueva des las Manos ihrem vorauseilenden Ruf erneut gerecht wird. Es folgen Beiträge zu Nordamerika

und Australien. Bei letzterem besonders anschaulich die Übersichtstafeln zur Chronologie, aus denen hervorgeht, dass trotz mancher Gerüchte die australische Felskunst in ihren Anfängen belegbar nicht älter, sondern jünger ist als die Europäische.

Im zweiten, »art et symbolisme« genannten Teil des Buches berichten die Autoren zunächst von Hinweisen für symbolisches Verhalten, die dem klassischen Jungpaläolithikum vorausgehen, trennen dann aber dieses Phänomen von dem, was wir im eigentlichen Sinne als Kunst bezeichnen. Im Anschluss daran diskutieren die Autoren das delikate Thema, ob Neandertaler keine figürliche Kunst benötigten oder rein kognitiv nicht dafür geschaffen waren, wobei hier der zweiten Hypothese Vorrang eingeräumt wird. In der Folge beobachten wir die faszinierende Wanderung des Homo sapiens aus dem Mutterland Afrika in die Welt hinaus, erläutert durch die diversen ihn charakterisierenden figürlichen Kunstwerke.

Besonders gefreut hat uns hier die Kritik am so genannten Modernitäts-Begriff, der letztlich nicht viel aussagt. Dass auf der begleitenden Kartierung die Malereien der Grotte Chauvet allerdings als älter eingetragen sind, als die Elfenbeinfiguren der Schwäbischen Alb, hat uns dann doch kurz schmunzeln lassen, da die ältesten Figuren der Alb mindestens 6000 Jahre älter sind, als die frühe Phase der Malereien der Grotte Chauvet. Wichtig erscheint aber, dass in verschiedenen Kontinenten vor ca. 40 000 bis 30 000 Jahren eine Schwelle hin zur figürlichen Kunst überschritten und damit offensichtlich auch das Menschsein als solches sichtbar wird.

An Beispielen der unterschiedlichsten Phasen und Regionen dekliniert, versuchen die Autoren charakteristische Wesenszüge der Höhlen- und Felskunst der Erde zu fassen, wobei uns die Argumentationswege und Illustrationen hier und da doch etwas beliebig und vage erscheinen. Ganz grundsätzlich hätte es schon interessiert, wer der einzelnen Mitstreiter in den ellenlangen Autorenlisten für welche Passagen verantwortlich zeichnet, was so im Einzelnen nicht erkennbar ist. Eine interessante Facette stellt der Versuch dar, über spezifische Kunstwerke kulturelle Territorien zu identifizieren, wobei es unglücklich ist, Frauendarstellungen über alle Phasen des Jungpaläolithikums hinweg vom Aurignacien bis zum Magdalénien zu kartieren, die im Einzelnen nichts miteinander zu tun haben und zudem stark unvollständig sind.

Die Thematik des Ideentransfers wird sodann auf nacheiszeitliche Gruppen ausgedehnt. Weitere Kapitel widmen sich der Materialität der prähistorischen Kunst, gender-Fragen, der Kontextualisierung sowie forschungsgeschichtlichen Aspekten. Mehrere Anhänge wie instruktive Karten und Literaturlisten beschließen dieses großartige Werk, indem uns allerdings eine Reihe bibliographischer Lücken aufgefallen sind, etwa wenn die Primärautoren der im Buch omnipräsenten Kunst der Schwäbischen Alb so gut wie gar nicht zitiert werden.

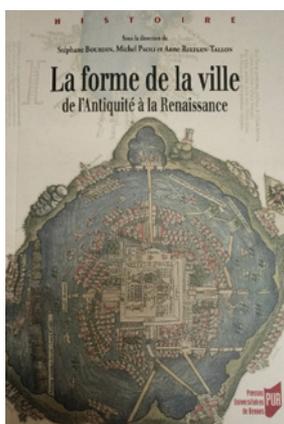
Es gibt viele Bücher zur prähistorischen Kunst, so dass die Frage gestattet sein muss, warum hier ein weiteres Exemplar hinzukommen musste. In Zeiten von Hörbüchern, Tablets und Smartphones versuchen einige Verlage, der Frage der Relevanz des Buches durch Materialität, durch prächtige oder überformatige Ausstattung zu entkommen. Und diese Methode zahlt sich aus. Es macht Spaß, ein Buch

wie das hier rezensierte zu lesen, anzuschauen und zu besitzen. Es ist prächtig, herausragend bebildert und dazu noch inhaltlich auf einem richtigen Wege. Selbstverständlich ersetzt es nicht das Erlebnis, Eiszeitkunst in den Tiefen dunkler Höhlen selbst zu erleben und zu begreifen. Dennoch führt das Buch uns vor, welches essentielles, welches über alle Maßen ergreifendes Ausdrucksmittel die prähistorische Kunst für das Verständnis der Menschheit darstellt.

- 1 André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris: Citadelles & Mazenod, 1965, ein Werk, das bis heute mehrere Auflagen erfuhr.

Stéphane Bourdin, Michel Paoli
& Anne Reltgen-Tallon (Hg.)
*La forme de la ville de l'Antiquité
à la Renaissance*

Georg Schelbert



Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015,
482 Seiten

Der Begriff der »Form« ist – im Hinblick auf die Stadt (-architektur) – im Französischen und in anderen romanischen Sprachen in einem weiteren Sinn gebräuchlich als im Deutschen, wo man diesen semantischen Sachverhalt – je nach Kontext – entweder mit »Grundriss und Struktur der Stadt« oder mit »Bild der Stadt« bezeichnen würde. Schon die *forma urbis*, der severinische Marmorplan, der den Grundriss der Stadt Rom als riesenhaftes Wandbild zeigte, trug den lateinischen Terminus der »forma« im Namen. La »forme de la ville« spricht also im engeren Sinn die Form und Struktur der Stadt selbst an, im weiteren Sinn auch die bildliche und kartographische Repräsentation der Stadt. An der Darstellung der Stadt, einer Struktur, die eigentlich zu groß ist, um sie vollständig zu überblicken (sieht man einmal von kleinen Landstädtchen in Talsituationen ab), haben sich mehrere Epochen abgearbeitet. Ob die erwähnte *forma urbis* mit ihrer sogar maßgenauen, planhaften Darstellung singulär war, bleibt noch zu untersuchen, aber jedenfalls überwogen auch im Altertum verkürzt-bildhafte oder allegorische Darstellungen. Letztere blieben im Mittelalter üblich während sich in der frühen Neuzeit ein reiches Bündel an Darstellungsformen entwickelte, die immer mehr Aufmerksamkeit auf die Repräsentation des Raumes, bis hin zu genauen kartographischen Darstellungen, richteten.

Das Thema der Gestalt der Stadt und ihrer Darstellung konnte im deutschsprachigen Raum kaum einen eigenständigen Rang innerhalb der verschiedenen akademischen Disziplinen beanspruchen. Das mag daran liegen, dass der Themenbereich – ob nun eher analytisch als Urbanistik oder planend als Städtebau gesehen – oft den Architekturfakultäten zugerechnet und damit an historisch wenig interessierte Einrichtungen verbannt wird. Es mag ebenso daran liegen, dass die historischen Geisteswissenschaften im deutschsprachigen Raum noch eher wenig interdisziplinär ausgerichtet und nicht übermäßig an konkreter Beschäftigung mit materieller Kultur interessiert sind. Selbst der *spatial turn* hat hier weniger zu einer Etablierung derartiger Forschungsfelder geführt, sondern sich eher in theoretischen oder historischen Positionen geäußert.¹

In den romanischen Ländern ist das anders. In Italien hat sich längst eine breite Szene um die historische Stadt- und Stadtbildforschung etabliert, sei es mit Lehrstühlen und Universitätsinstituten etwa an der venezianischen IUAV und dem lange Zeit von Cesare de Seta geprägten Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea an der Universität Neapel,² oder aber mit außeruniversitären Einrichtungen wie dem von Marcello Fagiolo gegründeten Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma. Ähnliche Schwerpunkte lassen sich auch in der französischen Forschung ausmachen. An der École française in Rom fand zudem immer wieder eine Zusammenarbeit mit den genannten italienischen Einrichtungen statt.³ Auch einer der Herausgeber des hier zu besprechenden Bandes, der Archäologe Stéphane Bourdin, war Mitglied des in Rom angesiedelten französischen Instituts. Gemeinsam mit zwei weiteren KollegInnen der Université de Picardie Jules Verne, dem Renaissanceforscher Michel Paoli und der Mittelalterhistorikerin Anne Reltgen-Tallon, gab er diesen rund 450 Seiten umfassenden Sammelband heraus. Die 26 Einzelbeiträge gehen auf die im November 2011 in Amiens abgehaltene Tagung gleichen Titels zurück, die von der Forschergruppe (Equipe d'Accueil) 4284 Textes, Représentations, Archéologie, Autorité et Mémoire de l'Antiquité à la Renaissance, der die Herausgeber angehören, organisiert wurde.

Bei der Anordnung der Beiträge für die Buchpublikation hatten sie sich, wie sie in der knapp elfseitigen Einleitung erläutern, nicht nur die Aufgabe gestellt, disziplinäre Schranken aufzubrechen. Zugleich wollten sie auch die chronologische Gliederung – die bei der Tagung noch bis zu einem gewissen Grad vorhanden war – aufgeben, um zu überprüfen, inwieweit sich Ideale und Modelle durch die Zeiten verfolgen oder zurück projizieren lassen, was ausdrücklich auch literarische oder mentale Konzepte einschließt. Die Vermeidung einer chronologischen Ordnung weitet, verglichen mit enger gefassten städtebaugeschichtlichen Publikationen, zweifellos die Perspektive, auch wenn die Heterogenität der Beispiele und die relative Offenheit der fünf Sektionen (»expressions identitaires«, »reflets du pouvoir politique«, »traductions d'un idéal«, »modèles de référence«, »limites du concept«) keine wirkliche Systematik an die Stelle einer Chronologie treten lässt. Eine solche thematische Strukturierung stellt eine nicht zu unterschätzende Herausforderung dar, da es sich – wie ja meist bei Tagungsbeiträgen – um eher zufällig zusammengeführte Aufsätze handelt, die von individuellen Fallbeispielen oder Projekten ausgehen, so dass auch ein noch so ambitioniertes Vorwort den inneren Zusammenhalt kaum herstellen kann. Im Folgenden sollen einige wiederkehrende oder unterscheidende Motive aufgezeigt werden.

Die erste Sektion, »expressions identitaires«, kreist die Form der Stadt und ihrer Bebauung als Mittel zum Ausdruck ihrer Identität ein. Bereits hier wird das zeitliche und räumliche Spektrum des Bandes ausgebreitet, das in diesem Fall von phönizischen und punischen Städten, die sich auch durch charakteristische Hausformen auszeichneten (Hédi Dridi), über die zunehmende Selbstdefinition von Valencia als »westlich-christliche« Stadt nach der Vertreibung der muslimischen Herrschaft (Antoni Furiò und Juan Vicente García Marsilla) bis zu drei Beispielen des fran-

zösischen Mittelalters und der frühen Neuzeit reicht, in denen große kirchliche Baukomplexe (Kloster oder Kathedrale) entscheidende Rollen bei der Herausbildung der Stadtstruktur und dem Selbstverständnis des Gemeinwesens spielten (Sheila Bonde und Clark Maines zu Soissons, Gérard Gros zu Chartres), was im Fall von Amiens noch im 16. Jahrhundert zu einem auffallend konservativen Festhalten an mittelalterlichen Architekturen führte (Olivia Carpi). Bereits hier ist den Beiträgen ein multidisziplinärer Ansatz zu eigen, der zumeist von historischen Schriftquellen ausgeht und diese auf der Basis von archäologischen, siedlungsgeographischen oder kunst- und architekturhistorischen Befunden bewertet.

In der nur aus zwei Texten bestehenden zweiten Sektion »reflets du pouvoir politique« arbeitet der Beitrag von Raphaële Skupien zu Gründungslegenden von Paris anhand von Illustrationen des Boucicaut-Meisters und Nachfolgewerken heraus, wie bestimmte, wiedererkennbare Monumente der Stadt Paris dazu eingesetzt werden, deren Bedeutung zu unterstreichen – ein Vorgehen, das, so möchte man ergänzen, ebenso in den bekannten Monatsdarstellungen des Stundenbuchs des Duc de Berry zum Einsatz kommt. Die umgekehrte Stoßrichtung, nämlich das Bemühen der politischen Macht, sich auf dem Weg der tatsächlichen Gestaltung der Stadt auszudrücken und den eigenen Einfluss zu festigen, kommt hingegen im zweiten Beitrag zum Ausdruck, in dem Marco Folini Paläste im Vatikan und in Urbino im Verhältnis zur Stadt betrachtet. Als interessantes Subthema erscheint hier, dass beide Paläste zugleich jeweils eine Art Stadt in der Stadt darstellen: Beim Vatikan, der wiederum als Vorbild für Urbino diente, war dies maßgeblich angestoßen durch die Exilsituation der Päpste in Avignon und den Zwang, sich die Stadt Rom zumindest als liturgisch-zeremonielle Disposition »nachbauen« zu müssen.

In der folgenden Sektion wird unter dem Titel »traductions d'un idéal« die Entwicklung und Überlieferung von Idealvorstellungen in den Blick genommen. Beginnend mit einer Untersuchung von Vincent Jolivet zu Grundrissanlagen etruskischer Städte, werden in dieser Sektion abstraktere Kategorien diskutiert, insbesondere die Korrelation von geometrischen Formen von Stadtgrundrissen und politischen und kulturellen Entwicklungsstufen. Der folgende Beitrag von Fabrizio Nevola beleuchtet in einem großen Zeitsprung die geradezu umgekehrte Situation, in der die völlig mittelalterlich strukturierte Stadt Siena seit dem 15. Jahrhundert am Mythos des eigenen antiken Ursprungs arbeitete und sich hierbei aller topographischen Irregularität und aller Ermangelung antiker Monumente zum Trotz verschiedener architektonischer, ikonographischer und literarischer Mittel bediente. In einem Perspektivwechsel von der Struktur zur Darstellung der Stadt untersucht Marie-Christine Gomez-Géraud die Wiedergabe fernöstlicher und südamerikanischer (Kolonial-)Städte in europäischen Drucken des 16. Jahrhunderts, die neben etablierten europäischen Darstellungskonventionen eine auffallende Bevorzugung geometrisierender Grundrissformen feststellen lassen, mit denen der erreichte Zivilisationsgrad (über-)betont werden soll. Die drei folgenden Beiträge der Sektion begeben sich praktisch ausschließlich auf literarisches Gebiet. Die Untersuchungen zur Gestalt der Stadt Troja bei Vergil und einem englischen Dichter des 12. Jahr-

hundreds, Joseph von Exeter (Olivier Szerwiniack), sowie der *Tragischen Stadt* bei Euripides (Sylvie Parceau), kommen freilich jeweils eher zu uneindeutigen Ergebnissen. Weitgehend von Formfragen entfernt sich hingegen die Analyse des Textes der *Satyre Ménippée*, einer satirischen, gegen die Politik der katholischen Liga gewandten Streitschrift aus der Zeit der Religionskriege, in der die Stadt Paris als Beispiel für eine bürgerliche Gesellschaftsordnung fungiert (Audrey Duru).

Wohl am konkretesten greifbar werden die Relevanz und das Potenzial des Themas des vorliegenden Bandes in der Sektion »modèles de référence«, in der sich – nicht ganz überraschend – fünf der sechs Beiträge mit Rom als Gegenstand oder als Bezugsgröße auseinandersetzen, wobei das Stadtbild hier als Konzept, historisches Phänomen oder konkrete Realität erscheinen kann. Michel Perrin zeigt verschiedene Abstraktionsstufen von Stadt bei Hrabanus Maurus und Augustinus, durch die sich ein letztlich spirituelles Konzept der Schwierigkeit entzieht, dass Rom, die zentrale Stadt der Christenheit, eben gerade nicht die formalen Züge einer Idealstadt besitzt. Zugleich unterlag das zweite große Referenzmodell für das europäische Mittelalter, Jerusalem, wie der Beitrag von Anne Reltgen-Tallon zum Pilgerbericht des Riccoldo de Monte Croce zeigt, besonders oft der Idealisierung sowohl wegen seiner spirituellen Bedeutung als auch aufgrund der mangelnden Überprüfbarkeit.

Mit seinem »Forma Urbis. Idée et images de Rome à l'époque médiévale« betitelten Beitrag wendet sich André Vauchez anschließend den überlieferten bildlichen Darstellungen Roms im späten Mittelalter zu – einem Thema, das wegen seiner faktischen Bedeutung in einem solchen Band nicht fehlen darf, jedoch durchaus schon an anderer Stelle referiert wurde.⁴ Spezifischer wird das Thema der (spät-)mittelalterlichen Stadtdarstellungen von Marie Houleemare aufgegriffen, wenn sie untersucht, inwieweit das Bild von Rom auf Paris übertragen wurde. Sie kann dabei zeigen, dass bei der Definition des Ranges der französischen Hauptstadt auf verschiedenen Ebenen operiert wurde; nicht zuletzt auch mit Verweis auf die Bedeutung von Institutionen wie der Universität, die weder das antike noch das mittelalterliche Rom aufzuweisen hatten.

Michel Paoli führt schließlich in einen konkreten historischen Fall ein, in dem die Form der Stadt selbst Gegenstand der Reflexion war: den berühmten und bereits vielfach diskutierten Brief Raffaels (und Baldassare Castigliones) an Papst Leo X. Dabei kann er – gegen Francesco di Teodoro⁵ – plausibel machen, dass Raffael nicht plante, selbst einen umfassenden Stadtplan zu erstellen, sondern vor allem eine sich an Architekten richtende Methode zur Aufnahme antiker Gebäude vermitteln wollte. Paolis abschließendes Argument, dass Raffael für das Projekt eines Stadtplanes nicht die erforderlichen Mittel zu Gebote gestanden hätten, könnte freilich dahingehend hinterfragt werden, ob auf diese Weise die Phantasie des großen Malers und Architekten nicht zu sehr unterschätzt wird.

Sowohl thematisch weiter gespreizt als auch grundsätzlicher orientiert ist der letzte Abschnitt zu den »limites du concept«. Interessant erscheint dabei, dass hier einige sehr konkrete archäologische Projekte Platz finden. So sind die ersten beiden

Beiträge, von Philippe Racinet zur antiken lybischen Stadt Surt (Sirte) und von Claire Pichard und Ricardo Gonzalez-Villaescusa zum Verhältnis der antiken und mittelalterlichen Topographie der Stadt Reims, ganz auf technischen Erfassungsmethoden in landschaftsarchäologischen Dimensionen aufgebaut, wobei die erhobenen digitalen Daten, die eigentlich keinem Maßstab mehr unterliegen, in der Buchform kaum angemessen dargestellt werden können. In ähnlich großmaßstäblichen Kategorien bewegen sich auch Raphael Orgeolet und Maia Pomadère mit ihren Ausführungen zu den Formen ägäischer Städte, Marie Luisa Bonsangue mit einem Beitrag zu den Handwerkeransiedlungen in Städten des römischen Reichs und Camille Rhoné mit ihrem Aufsatz zu Formen nordiranischer Städte der Zeit um 1000. Die Grenzen des Konzepts sollen bei diesen Beispielen wohl vor allem im Mangel an schriftlichen Quellen beziehungsweise in der Oszillation zwischen den Blickwinkeln von Siedlungsgeographie und urbaner Morphologie gesehen werden. Explizit adressiert wird eine allgemeine konzeptuelle Problematik – insbesondere im Hinblick auf den Umstand, dass im Altertum vielfach von prä- und protourbanen Agglomerationsformen gesprochen werden muss – lediglich im Beitrag von Stephane Bourdin, den man sich auch gut am Anfang des ganzen Bandes hätte vorstellen können. Eine weitere, etwas unerwartete »Grenze des Konzepts« wird abschließend von Emmanuel Lurin in einer rezeptionshistorischen Perspektive anhand von Montaignes Reisejournal und zeitgenössischem Bildmaterial herausgearbeitet, wobei – die Material- und Überlieferungssituation fordert wieder ihr Recht – erneut die Stadt Rom den Hauptgegenstand bildet.

Die Möglichkeiten der Ausstattung eines solchen Tagungsbandes sind erwartungsgemäß beschränkt. Farbige Abbildungen sind als Glanzpapierblock in der Mitte eingebunden und dadurch nur mit gewisser Mühe mit dem jeweiligen Text zu konsultieren, zumal die steife Klebung des dicken Broschurbandes – denn auch solche Aspekte gehören zum Gesamtphänomen einer Buchpublikation – das Aufschlagen erschwert. Heutzutage nicht selbstverständlich und daher sehr erfreulich ist bei einem derartigen Sammelband hingegen ein Register, das die insgesamt vielen Orts-, Objekt- und Personennamen in den einzelnen Beiträgen auffindbar macht. Freilich wäre derartige ohnehin gegeben bei einer digitalen Version, die auch für andere Aspekte des Buches, wie etwa die kartographischen Elemente oder die Datenerhebungen, angemessen gewesen wäre.

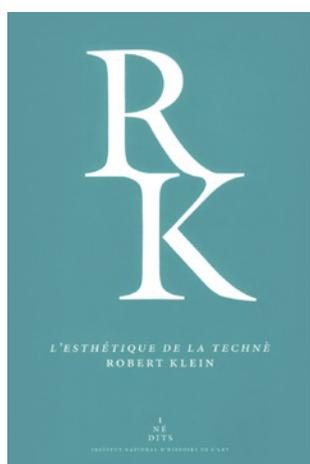
Es fällt schwer, eine Quintessenz aus allen Beiträgen zu ziehen, außer vielleicht der Schlussfolgerung, dass das Konzept der Stadt und damit auch die Frage, welche Rolle ihre Form spielt, immer noch von der Theorie der europäischen Frühen Neuzeit geprägt ist. Eine systematische Diskussion des Themas, die noch aussteht, müsste hier wohl erst Alternativmodelle entwickeln. Eine Gesamtdarstellung des Themas, die der hier vorgelegten, mit zahlreichen Einzelpositionen begonnenen Auslotung und Ausweitung des Themengebiets eine neue Gesamtsicht abgewinnt, bleibt ein Desiderat. Der vorliegende Band bietet dazu eine Fülle an aufschlussreichem und wegweisendem Grundlagenmaterial.

- 1 Vgl. Stephan Günzel, *Raum – Eine kulturwissenschaftliche Einführung*, Bielefeld: Transkript, 2017; Julia Burbulla, *Kunstgeschichte nach dem Spatial Turn. Eine Wiederentdeckung mit Kant, Panofsky und Dorner*, Bielefeld: Transkript, 2015.
- 2 Mit *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo* (Rom: Edizioni De Luca, 1998) wies Cesare De Seta dem Thema der Gestalt und des Bildes der Stadt einen Platz in der akademischen Forschung zu.
- 3 Vgl. die in den Jahren nach 2005 von Brigitte Marin durchgeführte Konferenzreihe zum Thema »Iconographie et cartographie urbaines« aus der u. a. die folgende Publikation hervorging: Cesare de Seta und Brigitte Marin (Hg.), *Le città dei cartografi: studi e ricerche di storia urbana*, Napoli: Electa, 2008.
- 4 Vgl. etwa Silvia Maddalo, *In figura Romae. Immagini di Roma nel libro medioevale*, Rom: Viella, 1990.
- 5 Francesco Di Teodoro, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, Bologna: Nuova Alfa Editore, 1994.

Robert Klein

*L'Esthétique de la Technè. L'art selon
Aristote et les théories des arts visuels
au XVI^e siècle*

Andreas Beyer



hg. von Jérémie Koering,
Paris: INHA, 2017,
320 Seiten

Die Vorstellung dieses Buches eröffnet dessen Herausgeber, Jérémie Koering, mit einem Dokument, das beklommen macht. Es handelt sich um den Abschiedsbrief des Kunsthistorikers Robert Klein, geschrieben am Vorabend des 22. April 1967 oder sogar an diesem Tag selbst, jenem Tag, an welchem er in der Nähe von Florenz seinem Leben ein Ende setzte. Der Brief, adressiert an ein befreundetes Paar, den Kunstkritiker Renzo Federici und dessen Ehefrau, die Philosophin Graziella Federici Vescovini, bittet in freundlicher Nüchternheit um die Regelung letzter Dinge: das Vernichten sämtlicher Manuskripte, die Übergabe von Photographien und bibliographischen Notizen zu den *Tarocchi* des Andrea Mantegna an André Chastel, auf dass sie einem seiner Schüler dereinst von Nutzen sein mögen, und schließlich das Leerräumen seines Zimmers. Darüber hinaus erwähnt er, dass es nicht nötig sei, die Polizei zu bemühen – er habe sich in die Hügel (wohl bei Settignano) begeben, um seinem Vermieter und den anderen Logisgästen keine Unannehmlichkeiten zu bereiten.

Der da so besonnen und umsichtig Abschied nimmt, war noch nicht einmal fünfzig Jahre alt (geboren 1918 im rumänischen Timișoara), hielt sich damals für ein Jahr als Stipendiat an der Villa i Tatti auf, hatte unlängst eine Stelle an der Universität von Montréal angenommen und durfte, nach entbehrungsreichen Jahren, davon ausgehen, endlich ein dauerhaftes berufliches Auskommen ebenso gefunden zu haben wie die Anerkennung seiner wissenschaftlichen Arbeit. Aus dem diesem Band vorangestellten, ebenso intimen wie anrührenden Vorwort von Henri Zerner, einem engen Freund Kleins (von beiden gemeinsam stammt: *Italian Art, 1550–1600. Sources and documents*, Evanston: Northwestern University Press, 1966), ist herauszulesen, dass der letzte Auslöser, der diesen freiwillig aus dem Leben hat scheiden lassen, wohl private Erschütterungen und Enttäuschungen, unglückliche, unerfüllte Lieben waren. Es liegt über diesem Leben und diesem Tod aber insgesamt eine merkwürdige Traurigkeit und Fatalität – man kommt nicht umhin, an Paul Celan zu denken; beide verbindet das Alter, die Herkunft, der Lebensweg, das Ende. Der

in Rumänien in einer jüdischen Familie mit deutschsprachiger Kultur aufgewachsene Klein studierte, nachdem er als Jude zur Zwangsarbeit gezwungen worden war, in Bukarest zunächst Medizin, später Geisteswissenschaften und gelangte dann, 1947, mit einem Stipendium – das ihm gleichwohl entzogen wurde, als er sich ein Jahr später zum Flüchtling erklärte – nach Paris, wo er, der fortan staatenlos blieb, über nahezu zwei Jahrzehnte weitere, intensive Forschungen betrieb; weitgehend prekär finanziert durch Privatunterricht, dann wissenschaftliche Assistenz- und andere Zuarbeiten, seit 1962 dann kontinuierlicher durch die Anbindung an das Centre national de la recherche scientifique. Mit der Übersiedlung nach Montréal schien endlich der entscheidende Schritt hin zu einer Universitätskarriere getan.

Hätten die Federici Vescovinis Kleins Bitte Folge geleistet – wir hätten nicht allzu viel aus dessen Feder in Händen; aber bereits das Wenige hat immer schon ausgereicht und Anlass dazu gegeben, Klein als einen der bedeutendsten Forscher zur Renaissancekunst zu würdigen. Als Mitarbeiter von André Chastel – beide sind sich erstmals um 1957 begegnet – war er hervorgetreten mit der gemeinsamen Publikation von *L'Europe de la Renaissance. L'âge de l'humanisme*¹ sowie mit einigen wenigen, allerdings kapitalen Aufsätzen, die namentlich der Kunst und der Philosophie der Renaissance gewidmet sind. Posthum sind sie, neben anderen Schriften, noch einmal erschienen.² Die Florentiner Freunde aber haben Kleins letzten Willen nicht befolgt. Sie haben sämtliche Unterlagen gesichert und an André Chastel übergeben, der diese bis zu seinem Lebensende bei sich behielt. Nach seinem Tod (1990) gelangten sie in die Hände von Henri Zerner, der sie schließlich im Jahr 2013 dem Institut national d'histoire de l'art in Paris übergeben hat, wo sich heute Kleins gesamter Nachlass befindet.

Ist Kleins letztem Willen aber tatsächlich nicht gefolgt worden? Jérémie Koering, der die aus diesem Nachlass nun veröffentlichte Schrift zur Ästhetik der *Technè* verantwortet, weiß das recht geistreich zu entkräften. In dem auf Italienisch verfassten Abschiedsbrief bittet Klein die Freunde zwar, sämtliche Manuskripte »wegzuwerfen«, nur heißt das im Original »buttar fuori« (S. 16), was sich auch übersetzen ließe mit: »rauswerfen«. Dem sprachsensiblen Klein wird diese Doppeldeutigkeit, auf die Koering hinweist, nicht entgangen sein. Und, um es vorwegzunehmen, es ist ein rechtes Glück, dass nun eines der vielleicht wichtigsten, wenn auch unvollendeten Werke des Forschers aus dem Nachlass »ausgeworfen«, oder, um es, angesichts der Sorgfalt, mit der das geschieht, angemessener zu sagen: entbunden wird.

Bei *L'Esthétique de la technè* handelt es sich um eine *thèse de troisième cycle*, eine zwischen dem, was im Deutschen Dissertation und Habilitation markieren, angesiedelte Qualifikationsschrift, die Klein unter der Betreuung von André Chastel 1960 begonnen und an der er mehr oder weniger bis 1962 gearbeitet hat. Gleichwohl blieb sie unvollendet. Der von Koering rekonstruierte Text stellt sich allenfalls als eine erste, vorläufige Fassung dar. Klein wandte sich anschließend vom Thema der Ästhetik ab und den *Mantegna-Tarocchi* zu – wohl aus strategischen Gründen, wie Koering nicht zu Unrecht vermutet. Denn sowohl in Frankreich als auch jenseits des Atlantiks waren in der Kunstgeschichte die Berufsaussichten mit

einer philosophisch ausgerichteten Spezialisierung gering. Die *thèse*, die tatsächlich weit über den Zeitraum der Renaissance hinausreicht und Quellen des Mittelalters ebenso berücksichtigt wie solche aus dem Barockzeitalter, fußt auf mehreren Studien Kleins; darunter etwa Arbeiten zu *Ars et Technè* in der Tradition Platons bis zu Giordano Bruno oder Überlegungen zur italienischen Kunst in der Epoche des Manierismus. Der Text stellt sich als eine Art Montage verschiedener Fragmente, auch vorgängiger Segmente, dar, aus teils handschriftlichen, teils maschinengeprägten Blättern, deren Anordnung die Lektüre erschwert. Die über das Buch verteilten Abbildungen vermitteln einen Eindruck davon, vor welcher Herausforderung der Herausgeber stand. Die Gliederung in acht Kapitel, in gleichem Umfang verteilt auf zwei übergeordnete Hauptteile (»Technè« und »Anthropologie de l'artifex«) folgt dem ursprünglichen Arrangement, auch wenn Klein, nach Rücksprache mit Chastel, offenbar kurzzeitig eine Umstrukturierung und Verringerung auf sieben Kapitel in Erwägung gezogen hat.

Hauptanliegen des Textes ist die Entwicklung der These, wonach die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts aus der aristotelischen Konzeption der *technè* – im Sinne eines wirkungsvollen Könnens – heraus eine eigene künstlerische Ästhetik (»esthétique artificialiste«) hervorgebracht hat, den Manierismus. Ausgangspunkt sind die *Due Lezioni* Benedetto Varchis (S. 50 ff.), genauer dessen am Beginn der ersten *Lezione* vorgenommene Hierarchisierung der Künste und die unter direktem Rückgriff auf die *Nikomachische Ethik* des Aristoteles gewonnene Definition der Kunst: Diese sei weder naturalistisch noch idealistisch bestimmt, sondern allein den ihr eigenen, ihrer Herstellung geschuldeten Gesetzen (»vera ragione«) verpflichtet. Es ist diese Grundthese des Buches, die Klein in den folgenden Kapiteln ausbreitet und differenziert; nicht zuletzt hinsichtlich des Widerspruchs zwischen dem Anspruch der Kunst, nicht zum »Handwerk« zu zählen und doch zugleich auf dem praktischen Tun als unverzichtbarer, gleichsam theoretischer Basis zu beharren – den Klein in der bald einsetzenden theoretischen Unterscheidung von »arts mécaniques« und »artificium« sich auflösen sieht. Am Rande sei bemerkt, dass Kleins Text einmal mehr die *Intraduisibles* auch in der Kunstgeschichte in Erinnerung ruft – »artifice« oder »artificialiste« sind nicht adäquat ins Deutsche zu übersetzen. Da allerdings wiederum hält bereits der Begriff »Kunst«, in seiner Herleitung aus Können und Kennen, die beiden Pole bereit, aus denen sich jenes Theorem bildet, das sich, nach Klein, im Manierismus ausdrückt. Übrigens ist schon anlässlich der erwähnten deutschen Übersetzung einiger der Aufsätze aus *La forme et l'intelligible* deutlich geworden, wie komplex Kleins Sprache ist, und dass, angesichts der bei ihm ausschlaggebenden Rolle einzelner Begriffsfelder und ihrer historischen Semantik, bei einer Übertragung ins Deutsche eine skrupulöse Akribie vonnöten wäre.³

Der erste Hauptteil (S. 63 ff.) ist mithin theoretischen, vor allem auch begriffsgeschichtlichen Erkundungen gewidmet – so etwa hinsichtlich des »Paragone«, der Klein zufolge aus konzeptuellen und praktischen Überlegungen heraus zur eigentlichen Essenz der Kunst, nämlich zum »artifice« führt. Die zentrale Herausforderung der Künstler des Manierismus stellt nach Klein dar, die Kontingenz des

eigenen Tuns (»contingence du faire«) durch Können und Wissen gleichermaßen zu überwinden, also *homo faber* und *homo sapiens* zugleich zu sein. Der zweite Teil (S. 189 ff.) verfolgt diese Prinzipien des »artificialisme« in der Umsetzung und in ihrer Wirkung, gegliedert nach drei philosophischen Kategorien, nämlich der Ästhetik, der Ethik und der Praxis: Im Manierismus sieht er die Kunstbetrachtung sich in entzückte Bewunderung verwandeln, die alltäglichen Lebensformen in stilisiertes Verhalten, die Praxis in aus Erfahrung gewonnenes Wissen. Der Manierismus ist nach Klein gänzlich auf den Effekt aus, auf »maraviglia« oder »stupore« (S. 214 ff.), aber auch darauf, dass das Kunstwerk sein Geheimnis nicht allzu leicht lüftet, der Effekt also nicht unmittelbar aus der Erscheinungsform des Objekts abgeleitet werden kann. Darin, dass Klein den Effekt sich erst aus der »manière« (S. 149 ff.), also der Art und Weise herleiten sieht, in der das Objekt »gemacht« worden ist, das wunderliche Erstaunen mithin Zeichen der ästhetischen Dimension des »artificialisme« ist, erkennt Jérémie Koering den eigentlichen Kern von dessen These.

Das ist eine Lesart des Manierismus, wie sie heute wohl weithin auf Konsens treffen würde; mit den Arbeiten von unter anderen Daniel Arasse oder Patricia Falguières hat zudem gerade die französische Kunstgeschichte prominent zur Neuwürdigung des Manierismus beigetragen. Als Klein freilich schrieb, war dazu im Französischen kaum geforscht worden und im deutschsprachigen Raum allenfalls mit Gustav René Hockes *Die Welt als Labyrinth*⁴ ein vor allem vom Abgründigen und Okkulten faszinierter und primär auf literarische Zeugnisse fixierter Zugang zu diesem Epochenphänomen verfügbar. Und auch John Shearmans, in vielem bis heute nicht überholte, grundlegende Studie zum »stylish style«,⁵ die just im Todesjahr Kleins, 1967, erschien, weist zwar viele Parallelen zu diesem auf – zumal in der Ausdehnung des Stilbegriffs weit über die Bildende Kunst hinaus –, belegt aber nur, wie innovativ, ja bahnbrechend Kleins Studie gewesen ist.⁶ Zu Recht verweist Koering auf die am Jahrhundertbeginn entstandenen Arbeiten Julius von Schlossers und Ernst Kris' zu den Wunderkammern oder zum Naturabguss in der Plastik – die Klein gleichwohl offenbar unbekannt waren –, um das Anspruchsniveau und Potential dieser Forschung zu signalisieren. Klein geht aber dadurch über die primär objektbezogenen Arbeiten der Wiener Schule hinaus, dass er in einem überwältigend souveränen Zugriff sämtliche theoretische Literatur – aus Philosophie, Naturkunde und kunsthistorischer Traktatistik – aktiviert und damit eine »Theorie des Manierismus« entwirft, die solcherart bis anhin nicht geschrieben worden war (und tatsächlich bis heute auch nicht vorgelegt worden ist). Sein Text stellt die theoretische Beschäftigung mit dem Manierismus auf gänzlich neue Grundlagen, wobei Koering kritisch anmerkt, dass der explizit philosophische Impetus von Kleins Studie die genuin »technische« Literatur, also etwa die Traktate zur Hydraulik, zur Mineralogie oder Metallurgie und Pyrotechnik, wie sie im Lauf des 16. Jahrhunderts zunehmend erschienen, unberücksichtigt lässt (S. 28 f.).

Vielleicht erfolgte diese Auslassung aber notwendigerweise. Denn überhaupt scheint Klein, der nachhaltig geprägt war von Husserls *Logischen Untersuchungen* und der Phänomenologie, vor allem eine Angleichung von Ästhetik und Ethik zu

verfolgen, die er in der Frage nach dem »Wie« sich artikulieren sieht. Denn wenn das Kunstwerk nicht mehr nur Repräsentation von etwas Idealem oder Wirklichem ist, sondern sich in seiner Herstellung selbst zum Thema macht, berührt es dessen Hersteller wie dessen Betrachter unmittelbar als denkende Individuen. Die Frage, inwieweit Klein in seinem (philosophischen) Idealismus damit von den aktuellen Tendenzen der Pariser Philosophie seiner Zeit entfernt war, vom aufkeimenden Strukturalismus, vom bald modischen Dekonstruktivismus, und auch, wieviel er daraus vielleicht doch für seinen Ansatz gewinnbringend hätte aufnehmen können, beschäftigt Koering zum Abschluss (S. 30f.) seiner ebenso konzisen wie kenntnisreichen Einführung. Bemerkenswert für die Kunstgeschichte aber bleibt, dass Klein zu einem sehr frühen Zeitpunkt zwei Prinzipien, das der »Natura naturata« und das der »Idea«, die beide gemeinhin als die ästhetischen Pole der Renaissance begriffen wurden, verwirft, und durch den »artificialisme« ersetzt. Damit hat er, wie auch schon in dem einen oder anderen Aufsatz zuvor – in denen er, hier ganz nah an den Interessen des Warburg-Kreises, das »Irrationale« oder den »Aberglauben«, also Dämonologie und Magie zu leitmotivischen Themen machte – am Beginn der sechziger Jahre eine Kritik an den überkommenen Deutungsmustern der Renaissance vorgebracht, die sich erst in den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts, mit der Revision des neuplatonischen Imperativs, im Deutschen zumal, lautstärker artikuliert hat.⁷ Allein das spricht für den besonders eigenständigen Impetus dieses Forschers, der – das wird durch diese gewissenhafte und hochwillkommene Edition schmerzhaft deutlich – der internationalen Kunstgeschichte allzu früh abhandengekommen ist. Vor allem aber wäre mit ihm, das darf man rückwirkend zuversichtlich so behaupten, der binationale deutsch-französische Gedankenwechsel einer auch philosophisch gegründeten Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft vielleicht schon eine Generation früher in Gang gekommen.

- 1 Robert Klein und André Chastel, *L'Europe de la Renaissance. L'âge de l'humanisme*, Paris: Editions des Deux-Mondes, 1963, Übersetzung aus dem Französischen in das Deutsche von Doris Schmidt und Justus Müller-Hofstede: *Die Welt des Humanismus. Europa 1480–1530*, München: Callwey, 1963.
- 2 Robert Klein, *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'Art moderne*, hg. von André Chastel, Paris: Gallimard 1970. In deutscher Übersetzung erschien eine Auswahl daraus: Robert Klein, *Gestalt und Gedanke. Zur Kunst und Theorie der Renaissance* (Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 53), Berlin: Wagenbach Verlag, 1996.
- 3 Vgl. dazu Konrad Hoffmanns Rezension in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 2. April 1996.
- 4 Gustav René Hockes, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart*, Hamburg: Rowohlt, 1957. Klein erwähnt das Buch nicht.
- 5 John K. G. Shearman, *Mannerism. Style and Civilization*, London: Penguin Books, 1967.
- 6 Für einen wissenschaftshistorischen Überblick zur Manierismusforschung vgl. Hans Aurenhammer: »Manier, Manierismus, maniera. Zur Geschichte eines kontroversen Begriffs«, in: *Maniera. Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici*, Ausst.-Kat., Frankfurt, Städel Museum, München: Prestel Verlag, 2016, S. 15–23.
- 7 Vgl. Horst Bredekamp: »Götterdämmerung des Neuplatonismus«, in: Andreas Beyer (Hg.): *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlin: Klaus Wagenbach, 1992, S. 75–83.

Anita Hosseini

Die Experimentalkultur in einer Seifenblase. Das epistemische Potenzial in Chardins Malerei

Jacopo Veneziani



Paderborn : Wilhelm Fink,
2017, 357 pages

En septembre 1739, le visiteur du Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture découvrait, parmi les six œuvres de Jean Siméon Chardin accrochées dans le Salon carré du Louvre, « un petit tableau, représentant l'amusement frivole d'un jeune homme, faisant des bouteilles de savon ».¹ Si la toile peinte au début des années 1730 est aujourd'hui perdue, une gravure de Pierre Fillœul² et les trois répliques peintes par Chardin lui-même dans les années 1733-1734³ ont suscité de nombreux commentaires, analyses et interprétations dans l'ensemble historiographique consacré au peintre⁴. Appuyé sur la tablette d'une fenêtre en pierre, un jeune homme souffle dans une paille – précédemment immergée dans le verre d'eau savonneuse représenté à gauche – pour créer une bulle de savon, qui s'étire au premier plan en direction du spectateur. À l'arrière-plan, partiellement caché par le rebord de la fenêtre, un enfant observe méditatif le jeu de l'adolescent. Dans cette bulle, Anita Hosseini, chercheuse associée au département d'histoire de l'art de l'université de Hambourg, voit le reflet des connaissances scientifiques, philosophiques et pédagogiques des trois premières décennies du XVIII^e siècle et, notamment, « un commentaire pictural sur la culture expérimentale »⁵ caractéristique du Siècle des Lumières. C'est ce que l'historienne de l'art démontre brillamment dans l'ouvrage paru en 2017 aux éditions Wilhelm Fink et dont nous pourrions traduire ainsi le titre : *La culture expérimentale dans une bulle de savon. Le potentiel épistémique dans la peinture de Chardin*.

« Ce Chardin est homme d'esprit »,⁶ écrivait Diderot en 1759. Les sujets principaux de ses œuvres sont, selon le philosophe, « toujours la nature et la vérité »,⁷ peintes « avec la substance même des objets ». ⁸ Deux siècles plus tard, Michael Baxandall considère au contraire Chardin comme l'auteur de « tableaux lockiens », qui « représentent, sous le couvert de la sensation, la perception d'idées complexes de la substance, et non la substance elle-même ». ⁹ Sa peinture témoignerait des connaissances optiques de l'époque et, notamment, des effets déformants de la vision périphérique humaine. Tout en poursuivant l'étude du rapport entre la peinture de Chardin et la

pensée scientifique et philosophique de son temps, dont la voie a été ouverte par l'étude de Baxandall, Anita Hosseini s'éloigne de la lecture de l'historien de l'art britannique. Selon l'auteure, en effet, la peinture de Chardin ne se limiterait pas à rendre visibles la connaissance, les contenus et les résultats scientifiques contemporains mais elle les rendrait également *expérimentables*. L'œuvre deviendrait ainsi elle-même un « médium générateur de connaissances et de nouvelles questions », ¹⁰ doté d'un potentiel épistémique et situé entre la compréhension et l'expérience, l'esprit et les sens. Face aux trois tableaux de Chardin dédiés aux bulles de savon, le spectateur aurait ainsi la possibilité d'avoir une expérience à la fois *dans* l'image (de son contenu) et avec elle, selon deux modalités qui organisent le plan de l'ouvrage de Anita Hosseini.

Représentation iconographique traditionnelle de la *vanitas* dans la peinture hollandaise du XVII^e siècle, ¹¹ la bulle de savon devient, au XVIII^e siècle, le support d'une nouvelle pédagogie ¹² dans laquelle les jeux d'enfants jouent un rôle important dans la transmission d'une connaissance qui passe par les sens. Pour comprendre quels sont les savoirs spécifiques pouvant être acquis à travers le jeu de la bulle de savon, Anita Hosseini analyse les traités scientifiques, philosophiques et physiques de l'époque. Elle consacre notamment de longs développements aux résultats des recherches d'Isaac Newton (1643-1727) sur la réflexion optique et sur la réfraction et la diffraction de la lumière, publiés en 1704 dans le traité *Opticks* et objets de discussions animées dans la France des années 1730. Parmi les expériences présentées par le scientifique anglais, la bulle de savon est utilisée pour illustrer la capacité d'un prisme traversé par une lumière blanche à décomposer cette dernière en un spectre de couleurs. Ce phénomène se retrouve dans les trois œuvres de Chardin, où nous distinguons facilement des couleurs chatoyantes et changeantes sur la surface de la bulle de savon traversée de gauche à droite par la lumière, cernée par deux arcs de cercle bleus parallèles et entourée de reflets bleus et rosés. La valeur pédagogique de la peinture résiderait donc, d'abord, dans sa capacité à figer et, par conséquent, à rendre visible ce qui est normalement fugitif et difficilement perceptible. Encore attachée à la paille que le jeune homme tient entre ses lèvres, immobilisée par le peintre dans un temps suspendu, la bulle de savon s'offre comme objet d'étude au regard du spectateur, qui comprend *dans* l'image comment l'œil humain interprète la lumière. L'espace du tableau devient alors un « lieu d'expérience » ¹³ dans lequel la bulle de savon n'est plus le symbole traditionnel de la *vanitas* mais une image de *veritas*. Comme l'explique Anita Hosseini, l'observation d'une peinture *vraie*, reprenant des mécanismes physiologiques en acte dans le réel, est une véritable modalité du savoir, permettant une approche immédiate de la connaissance scientifique.

Cependant, au delà du sujet illustré dans l'espace du tableau, c'est dans l'interaction optique et physiologique avec son spectateur que la peinture de Chardin déploie tout son potentiel épistémique, en rendant en somme sensible et compréhensible la visibilité du monde. Consacrée à l'« Expérience avec l'image », la deuxième partie de l'ouvrage d'Anita Hosseini interroge l'éventuelle influence exercée par la peinture de Chardin – dans son processus créatif, sa matérialité et sa réception – sur la perception du monde par ses contemporains.

Afin que le spectateur observe l'image tout en s'observant lui-même dans son action d'observateur, Chardin parvient à *mettre en cause* la visibilité du monde dans l'espace du tableau et, par conséquent, à *mettre en évidence*¹⁴ cette dernière dans l'esprit du spectateur. C'est à ce propos que l'artiste confère un rôle important au flou dans sa peinture,¹⁵ qu'il représente les effets déformants de la vision périphérique humaine¹⁶ et qu'il emploie une diversité considérable de techniques.¹⁷ Sans avoir nécessairement lu les écrits scientifiques et épistémologiques de son époque, face aux œuvres de Chardin, le spectateur du XVIII^e siècle prend ainsi conscience, instinctivement, de la corrélation des sens. Il éprouve notamment une relation entre les sens haptique et optique propres à la perception des œuvres d'art et à l'équilibre qu'elles instaurent entre matérialité et image. En quelque sorte guidé par les effets de netteté que l'artiste confère à l'image, le spectateur peut aussi faire l'expérience d'une alternance d'opacité et de transparence, et donc de la capacité de l'œil humain à se focaliser sur tel ou tel aspect du visible. Ces différentes modalités de l'assimilation optique du réel, auxquelles l'auteure consacre les chapitres de son ouvrage, constituent une manière d'expérimenter avec l'image, une interaction qui est « résolue au moment où l'image rend visible le visible ».¹⁸

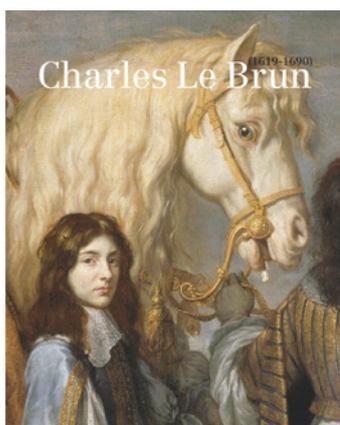
Le livre d'Anita Hosseini contribue ainsi à mettre en lumière le potentiel épistémique des images. Il est d'autant plus remarquable que ce potentiel est encore insuffisamment examiné en histoire de l'art alors qu'il est depuis longtemps reconnu dans les disciplines scientifiques, telles que l'astronomie, la climatologie et la neuropsychologie. Comme Chardin le démontre, une image à valeur épistémologique, capable de générer une forme de connaissance chez son spectateur, n'en perd pas pour autant sa valeur artistique. Celle-ci confirme, bien au contraire, que le potentiel épistémique d'une œuvre d'art repose dans la forme d'expression qui lui est propre : le langage de la peinture.

- 1 *Explication des peintures, sculptures, et autres ouvrages de messieurs de l'Académie royale ; dont l'exposition a été ordonnée [...] dans le grand Salon du Louvre : à commencer le 6. Septembre jusqu'à la fin dudit mois de la présente année 1739*, Paris, Jacques Collombat, 1739, p. 7.
- 2 Pierre Fillœul d'après Jean Siméon Chardin, *Les bouteilles de savon*, gravure, 39,7 × 27,5 cm, Paris, musée du Louvre, 6072LR.
- 3 Il s'agit des œuvres conservées à la National Gallery of Arts de Washington, au Metropolitan Museum of Art de New York et au Los Angeles County Museum of Art de Los Angeles.
- 4 Les trois tableaux ont notamment été l'objet de l'étude approfondie de Philip Conisbee, *Masterpiece in focus. Soap bubbles by Jean-Siméon Chardin*, Los Angeles, Los Angeles County Museum, 1990.
- 5 « [...] bildlicher Kommentar zur Experimentalkultur [...] », Anita Hosseini, *Die Experimentalkultur in einer Seifenblase. Das epistemische Potenzial in Chardins Malerei*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2017, p. 332. C'est nous qui traduisons.
- 6 Denis Diderot, « Salon de 1759 », *Salons*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, 2008, p. 42.
- 7 *Ibidem*.
- 8 Denis Diderot, « Salon de 1763 », *Salons*, *op. cit.*, p. 82.

- 9 Michael Baxandall, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1991, p. 171.
- 10 « [...] Erkenntnis generierendes Medium eröffnet und neue Fragestellungen einleitet », Anita Hosseini, *op. cit.*, p. 309. C'est nous qui traduisons.
- 11 Voir, à ce propos, Philip Conisbee, *La vie et l'œuvre de Jean-Siméon Chardin*, Courbevoie, ACR Édition Internationale, 1985, p. 133.
- 12 Pour approfondir, voir Jean de Viguerie, « Le mouvement des idées pédagogiques aux XVII^e et XVIII^e siècles », Gaston Mialaret, Jean Vial (dir.), *Histoire mondiale de l'éducation*, t. 2, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 273-299. L'article ne figure pas dans la bibliographie employée par Anita Hosseini mais il permet de contextualiser efficacement la peinture de Chardin par rapport aux théories pédagogiques contemporaines.
- 13 « [...] Ort der Erfahrung [...] », Anita Hosseini, *op. cit.*, p. 25. C'est nous qui traduisons.
- 14 À propos des notions de « mise en cause » et « mise en évidence », voir Étienne Jollet, « La cause de l'œuvre. De la causalité en histoire de l'art », *Revue de l'Art*, 2002-2, n° 136, p. 73-78.
- 15 Le rôle du flou dans la peinture de Chardin a été étudié, notamment, par Norman Bryson, *Looking at the Overlooked. Four essays on still life paintings*, Londres, Reaktion, 1991.
- 16 Voir, à ce propos, Michael Baxandall, *op. cit.*, 1991.
- 17 Voir, à propos de la variété de techniques présentes dans l'art de Chardin, *Chardin 1699-1779*, dir. Pierre Rosenberg (cat. exp. Paris, Grand Palais, 29 janvier–30 avril 1979), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1979.
- 18 « Das Experiment mit dem Bild wird in dem Moment eingelöst, wenn das Bild das Sehen sichtbar macht. », Anita Hosseini, *op. cit.*, p. 158. C'est nous qui traduisons.

Bénédicte Gady & Nicolas Milovanovic (Hg.) *Charles Le Brun (1619–1690)*

Caecilie Weissert



Ausst.-Kat., Lens, Musée du Louvre-Lens, Paris: Lienart Éditions, 2016, 439 Seiten

Charles Le Bruns steile Karriere im Amt des Hofmalers Ludwig XIV. machte ihn in künstlerischen Fragen zur bestimmenden Kraft in Frankreich. Er wurde Generalaufseher über die königlichen Sammlungen, Direktor der Gobelins (der königlichen Manufaktur für Tapisserien und Möbel) und Direktor der Königlichen Akademie für Malerei und Skulptur. Seine kunstpolitische Macht sowie die Omnipräsenz seiner Entwürfe in Paris und Versailles brachten ihm auch den Ruf eines Kunst-diktators ein. Zudem verhinderte die vorherrschende Meinung, Le Brun sei der Inbegriff eines akademischen Künstlers, lange eine umfassende und vorurteilsfreie Beschäftigung mit seinem Werk. Die letzte Retrospektive liegt wohl auch daher über fünfzig Jahre zurück, und ein aktuelles Werkverzeichnis liegt uns nicht vor. 2016 widmete nun der Louvre-Lens Charles Le Brun die längst überfällige große Werkschau. Dazu entstand ein umfangreicher Katalog unter der wissenschaftlichen Leitung von Bénédicte Gady und Nicolas Milovanovic, der im Folgenden im Zentrum der Besprechung stehen soll. Ziel der Ausstellung und des Katalogs sei es, wie Bénédicte Gady in Vorwort und Essay hervorhebt, Le Brun als Künstler zurückzugewinnen und dem Bild des Hofmalers dasjenige eines Künstlers zur Seite zu stellen, dessen Bilder auch das private Leben thematisieren und ein durchaus intimeres *Oeuvre* konstituieren. Nicht seine großen Entwürfe für Paris und Versailles machen den Katalog zu einer spannenden Lektüre, sondern der hier geöffnete Blick auf Le Brun als Maler, auf seinen Umgang mit Farbe und Form, seine künstlerische Auseinandersetzung mit Nicolas Poussin, Gian-Lorenzo Bernini, Peter Paul Rubens, Annibale Carracci oder, wie das mitunter dramatische Hell-Dunkel seiner Gemälde nahelegt, mit den Caravaggisten.

Die einführenden Essays beleuchten unterschiedliche Facetten in Le Bruns künstlerischem Werk und stellen bereits gut untersuchte Aspekte neben neuere Fragestellungen. Sie sind teilweise eng mit dem Katalogteil verknüpft, und so empfiehlt es sich sehr, die einschlägigen Katalogeinträge bei der Lektüre mit heranzuziehen. Anne le Pas de Sécheval (»Le Brun décorateur d'église. Peinture sacrée et usages universels du dessin«, S. 19–24) präsentiert Le Bruns religiöses Werk, seine großen Altargemälde und Entwürfe für Tapisserien, für liturgisches Gerät, Altäre, Skulpturen und Grabdenkmäler. Sowohl Thomas Kirchner (»*L'Histoire d'Alexandre* par

Charles Le Brun. *Entre art et panégyrique*«, S. 27–33) als auch Olivier Bonfait (»Le Brun et le grand format. Un nouveau paradigme visuel«, S. 37–43) beschäftigen sich mit dem vor allem in der deutschen Forschung viel diskutierten Gemäldezyklus zu Episoden aus dem Leben Alexander des Großen. Das *Zelt des Darius* (1664) steht, gefolgt von vier Szenen militärischer Erfolge Alexanders (bis 1673 entstanden), als politisches, künstlerisches und wissenschaftliches Programmbild am Anfang sowohl der Gemäldefolge als auch von Le Bruns höfischer Karriere. Mit dem Zyklus wird die Führungsrolle Frankreichs mit Ludwig XIV. als neuem Alexander evident und von Le Brun geschickt durch die graphische Reproduktion und durch Tapisserien nach den Gemälden europaweit verbreitet. Wie Alexandre Maral (»Le Brun et la sculpture«, S. 45–49) zeigt, war Le Brun als Sohn eines Bildhauers mit der Skulptur gut vertraut. Das von ihm konzipierte Parterre d’Eau und die Entwürfe für die Skulpturen des Südflügels des Schlosses von Versailles zeigen weniger pedantische Vorgaben für die Bildhauer denn ein umfassendes Programm zu Ikonographie, Stil und Aufstellung.

Lange Zeit wurde das Ephemere im Werk Le Bruns als Nebensache erachtet. Im Gegensatz zu dieser Einschätzung weist Gaëlle Lafage (»Charles Le Brun et l’éphémère. À la recherche de l’harmonie des arts«, S. 51–57) auf gut ein Dutzend bedeutender Projekte und Entwürfe hin, wobei neben offiziellen Aufträgen der Bâtiments du Roi die Dekorationen der Feste in der Manufaktur der Gobelins und in der Akademie der Maler und Bildhauer besonders hervorstechen. Marianne Cojannot-Le Blanc (»Le Brun, peintre savant?«, S. 59–65) stellt Le Brun als gebildeten Maler und umfassend geschulten Künstler dem *pictor doctus* Peter Paul Rubens an die Seite. Es muss deshalb aber nicht erstaunen, wenn Le Brun sich in seinen Werken zugunsten einer Bildlogik weniger als Gelehrter denn als Künstler zeigt und auf die *Vraisemblance* eines die historische oder antiquarische Genauigkeit berücksichtigenden Bildkonzepts zugunsten eines emblematischen Modells verzichtet. Den Abschluss der Essays bildet Nicolas Milovanovics (»Les animeaux expressifs de Charles Le Brun«, S. 67–75) Beitrag zu Le Bruns Tierdarstellungen sowie zur engen Zusammenarbeit zwischen Le Brun und den Tiermalern Pieter Boel und Nicasiaus Bernaerts. Im Unterschied zu den Werken der beiden Flamen zeigen Le Bruns Tierdarstellungen höchste Grade der Gefühlssteigerung im Sinne seiner *expressions des passions*. Ausgehend von Giacomo della Portas physiognomischen Studien entwickelt Le Brun dessen Vergleich menschlicher und tierischer Physiognomie weiter, wobei er vor allem das Tier an den Menschen angleicht und eine für seine Zeit ganz einzigartige Vermenschlichung (durch Augen und Augenbrauen) der Tierphysiognomie vornimmt.

Der 234 Objekte zählende, umfangreiche Katalog präsentiert die Exponate chronologisch. Er gibt einen informativen und materialreichen Überblick über Le Bruns Frühwerk, seine großen Aufträge unter dem Kanzler Pierre Séguier, unter den Finanzministern Nicolas Fouquet und Jean-Baptiste Colbert sowie über seine Tätigkeit für Ludwig XIV. Sein Aufenthalt in Rom, die Untersuchungen zu Pathognomik und Physiognomik, die späten Arbeiten wie auch die Anfeindungen seines Rivalen

Pierre Mignard nach dem Tod seines Protektors Colbert (1683) werden ausführlich dargestellt. Wenngleich mit einem Schwerpunkt auf den Gemälden Le Bruns sind alle Gattungen seines *Œuvres* vertreten. So zeigt der Katalog eine ganze Reihe weniger bekannter und frisch restaurierter Werke. Bemerkenswert sind die frühen kleinformatigen monochromen Ölgemälde, Vorlagen für die Reproduktionsgraphik und eigenhändige Graphiken Le Bruns. Nicht weniger beachtenswert sind die, wohl nach Le Brun entstandenen Kartons für Tapisserien sowie die Fragmente der Maquette zum Gewölbe der heute nicht mehr vorhandenen dritten königlichen Kapelle in Versailles (Kat. 170 u. 171). Das gegen 1683/1684 für die Porträtsammlung in den Uffizien entstandene Bildnis Le Bruns (Kat. 2) wird wie bereits in der jüngeren Forschung mit nachvollziehbarer Begründung Nicolas de Largillière zugeschrieben.

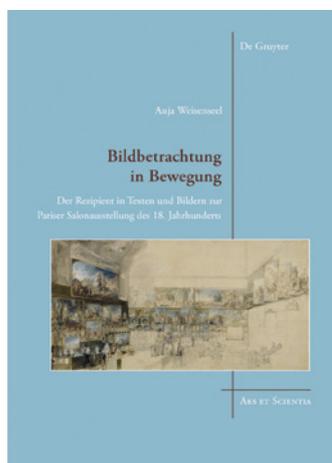
Der Katalog stellt den Höhepunkt einer in den letzten Jahren wachsenden Beschäftigung mit Le Brun dar, die sich beispielsweise in Publikationen zur Reproduktionsgraphik im großen Format oder in der ebenfalls 2016 erschienenen Publikation von Wolf Burchard, deren Fokus stärker auf Le Bruns Entwürfen zur Innendekoration liegt, manifestiert.¹ Die neuere Forschung wendet sich bemerkenswert eindeutig gegen die Auffassung, Le Brun habe als tyrannischer Diktator den Akademiemitgliedern und Malerkollegen kaum Freiräume zu eigenen Bildauffassungen gelassen. Weder herrschte in den Gobelins ein autoritäres Klima noch beraubte Le Brun die seine Entwürfe ausführenden Maler, Bildwirker, Bildhauer oder Handwerker ihrer künstlerischen Freiheit. Auch das Bild der Akademie als strenger Ort des Regeldiskurses wurde unlängst einer gründlichen Revision unterzogen.² Die Vergleiche zwischen Entwürfen, Vorzeichnungen und den ausgeführten Werken zeigen vielmehr die Fähigkeit Charles Le Bruns, Talente zu erkennen und ihnen Freiräume zur persönlichen Entfaltung zu geben. Der Katalog korrigiert so manche Auffassung der älteren Literatur und zeigt nachdrücklich Le Bruns vielseitiges, malerisches Werk. Damit bildet er eine wichtige Grundlage für weiterführende Forschungen.

- 1 So beispielsweise Louis Marchesano and Christian Michel (Hg.), *Printing the Grand Manner. Charles Le Brun and Monumental Prints in the Age of Louis XIV*, Ausst.-Kat., Los Angeles, Getty Research Institute, Los Angeles: Getty Research Institute, 2010; Bénédicte Gady, *L'ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique*, Paris: Les éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010; Gaëlle Lafage, *Charles Le Brun décorateur de fêtes*, Rennes: PUR, 2015; Wolf Burchard, *The Sovereign Artist. Charles Le Brun and the Image of Louis XIV*, London: Paul Holberton Publishing, 2016.
- 2 Jacqueline Lichtenstein und Christian Michel (Hg.), *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, Bd. 1: *Les Conférences au temps d'Henry Testelin 1648–1681*, Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2006.

Anja Weisenseel

Bildbetrachtung in Bewegung. Der Rezipient in Texten und Bildern zur Pariser Salonausstellung des 18. Jahrhunderts

Valérie Kobi



Berlin : De Gruyter 2016,
407 pages

Anja Weisenseel part de l'exposition de l'Académie royale de peinture et de sculpture, plus communément désignée sous le terme de *Salon*, pour développer ses réflexions sur les modalités de la contemplation des œuvres d'art au siècle des Lumières. Cette manifestation artistique annuelle ou bisannuelle offre un cas d'étude exemplaire à la perspective de recherche proposée. Non seulement celle-ci a généré tout au long du XVIII^e siècle une littérature conséquente – comme en témoigne la fameuse collection de sources historiques Deloynes sur laquelle se fonde en grande partie l'auteure¹ – mais elle a également souvent suscité l'intérêt des chercheurs qui l'ont régulièrement mise à profit pour questionner les multiples enjeux au centre des rapports entre le public et les beaux-arts.²

La spécificité du travail d'Anja Weisenseel réside dans sa tentative de définir les habitudes d'observation des spectateurs du Salon. Il s'agit ici moins d'appréhender les processus cognitifs sur lesquels repose la réception des œuvres d'art par le sujet sensible que de définir les normes historiques et culturelles à l'origine des protocoles de contemplation. L'auteure se fonde à cette fin sur une riche quantité de documents textuels (livrets, traités, correspondances, etc.) et visuels (dessins, gravures, caricatures, etc.) produits autour de l'exposition parisienne. Elle élargit par ailleurs régulièrement ce champ de références en faisant appel à des exemples extérieurs au contexte du Salon, ou dépassant très clairement les cadres géographique et chronologique imposés par sa thématique. L'ouvrage présente ainsi plus globalement un aperçu de la problématique traitée sur une période qui s'étend approximativement de la fin du XVII^e au début du XIX^e siècle.

L'auteure organise concrètement son argument en trois parties qui abordent respectivement : les différentes typologies du spectateur construites par la littérature du siècle des Lumières (« Institution und Öffentlichkeit », p. 19-91) ; la définition des deux types principaux de regard fréquemment rencontrés dans la théorie de l'époque, soit

la vue d'ensemble – communément associée à l'expression du *premier coup d'œil* – et l'analyse rapprochée parfois aussi pratiquée à l'aide d'instruments d'optique comme les lunettes ou la loupe (« Der kritische Blick. (Un)Sichtbarkeit nah und fern zur Bilderwand », p.93-211) ; et, finalement, l'apparition dans la critique d'art de la seconde moitié du XVIII^e siècle de conventions d'observation qui tendent à brouiller définitivement les frontières sensorielles entre l'extérieur et l'intérieur de l'œuvre d'art, entre le sujet regardant et l'objet regardé (« Distanzauflösung(en) im Aktionsraum von "sensibilität" und "enargeia" », p.213-329).

Plus généralement, cette structure permet à Anja Weisenseel d'accompagner son lecteur dans un cheminement visant à souligner la façon dont deux expériences de l'œuvre d'art foncièrement opposées, celle, rationnelle, de l'amateur et celle, plus instinctive et émotionnelle, du profane, se rapprochent progressivement au cours du XVIII^e siècle dans un désir accru de visibilité. Selon l'auteure, l'un des résultats de cette dynamique se perçoit notamment dans les profonds changements que connaît alors la muséographie des espaces d'exposition. Le dense principe d'accrochage à *touche-touche* – un système privilégiant la disposition des œuvres serrées les unes contre les autres sur toute la hauteur du mur – qui prévaut à cette époque au Salon de l'Académie et plus largement ailleurs en Europe se dissout lentement. Il se voit dès lors remplacé par un concept d'exposition plus aéré rendant les œuvres davantage accessibles et favorisant un mouvement d'immersion du spectateur dans la peinture, une sorte de « promenades visuelles dans l'œuvre » (« visuelle Promenaden im Bild », p.214). Cette tendance se trouvera encore renforcée au début du siècle suivant par l'éclosion de dispositifs illusionnistes comme les dioramas ou les panoramas. En somme, et c'est là une des thèses introduites par ce livre, les modes de présentation des œuvres d'art de cette période finissent sur la longue durée par s'adapter aux attentes esthétiques véhiculées par la critique d'art contemporaine.

Dans son ensemble, l'étude proposée par Anja Weisenseel offre un dense parcours analytique dans la littérature théorique du XVIII^e siècle en traitant de textes issus tant de l'historiographie artistique que de la philosophie (Caylus, Diderot, Dubos, Locke, Rousseau, etc.). Sa bibliographie générale reflète cette richesse même si certains titres de la littérature secondaire francophone manquent à l'appel. Ces ajouts auraient probablement pu éviter quelques platitudes des premiers chapitres qui répètent par endroits des aspects déjà bien établis du discours critique de l'époque des Lumières. Cette impression de lecture disparaît cependant dès le milieu de la deuxième partie pour laisser place à un argument beaucoup plus personnel, maîtrisé et original qui évolue en crescendo jusqu'à la fin de l'ouvrage. L'auteure aurait bien entendu pu choisir de se focaliser davantage sur le spectateur du Salon, en le replaçant plus précisément dans ce contexte socio-politique aussi complexe que particulier. Le choix de rapidement élargir cette perspective ouvre toutefois un éclairage bienvenu qui participe directement à l'intérêt de ce livre. Plus qu'une recherche supplémentaire sur l'exposition de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Anja Weisenseel invite en définitive son lecteur à une réflexion globale sur l'histoire de la contemplation artistique.

- 1 *Collection Deloynes. Collection de pièces sur les beaux-arts imprimées et manuscrites recueillies par P.-J. Mariette, C.-N. Cochin et M. Deloynes, 65 vols, in-8°, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, Rés. Ya3-27.*
- 2 En guise d'exemples voir : Thomas Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-century Paris*, New Haven : Yale University Press, 1985 ; Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Seyssel : Champ Vallon, 2008 ; Eva Kernbauer, *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Vienne : Böhlau Verlag, 2011 et Gerrit Walczak, *Bürgerkünstler. Künstler, Staat und Öffentlichkeit im Paris der Aufklärung und Revolution*, Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2015.

Jérôme Bazin

*Réalisme et égalité. Une histoire sociale
de l'art en République Démocratique
Allemande (1949–1990)*

Angelika Weißbach



Dijon: Presses du Réel, 2015,
272 Seiten

Die Publikation *Réalisme et égalité* von Jérôme Bazin ist zugleich seine Dissertation in Kunstgeschichte an der Universität Amiens und in Geschichte an der Universität Genf (2012). Im Zentrum des Buches stehen Werke der bildenden Kunst aus der DDR, auf denen Leben und Arbeit im Staatssozialismus scheinbar plakatativ illustriert werden. Bazin formuliert in der Einleitung, diese Kunst ohne Qualität (»cet art sans qualité«, S. 5) in ihrer Schlichtheit (»simplicité«) hinterfragen und in ihrer Komplexität verstehen zu wollen. Dabei konfrontiert der Verfasser zu Beginn seiner Ausführungen eine Reihe von Begrifflichkeiten, so die Einfachheit mit dem Begriff des Realismus (»réalisme«), den er genauso ausführlich einführt und erläutert wie den Begriff der Gleichheit (»égalité«). Er folgt dabei unter anderem den von Jutta Held vorgeschlagenen Methoden für den Umgang mit Kunst aus Ostdeutschland.¹ Den Zugang zu seinem Sujet findet Bazin, indem er einzelne, für sein Thema relevante Gemälde und Papierarbeiten in öffentlichen Beständen und Sammlungen mit Unterlagen in den Archiven der SED, der Massenorganisationen, der Bezirke und der Staatssicherheit sowie mit Beiträgen in Zeitschriften und Katalogen in Verbindung bringt.²

Bazin hat sein Buch in sieben Kapitel gegliedert, in denen er die Strukturen des offiziellen Kunstbetriebs in der DDR erläutert, die politischen Erwartungen und Maßnahmen beschreibt und kunsthistorische sowie soziologische Analysen vornimmt. Zuerst stellt er die wichtigste Organisation für Künstler in der DDR vor: den Verband Bildender Künstler (VBK). Er beschreibt dessen Strukturen, schildert die privilegierte Situation der im Verband organisierten Künstler und wartet mit interessanten Statistiken auf.³ Er analysiert beispielsweise das Verhältnis von Mitgliedern aus Arbeiter- und akademischen Familien und interessiert sich nicht zuletzt für die Künstlerinnen im VBK. Weiterhin gibt es Kapitel zum Auftragswesen und zum Staatlichen Kunsthandel in der DDR, in denen er darlegt, wer, wo und wann in der DDR Kunst gekauft hat. Auch hier wertet er zahlreiche Statistiken aus und geht ausführlich auf die Honorarordnung ein, die 1952 vom VBK eingeführt wurde.

Seiner These von der Einfachheit des Realismus in der Malerei und Grafik in der DDR legt Bazin einen Exkurs über die Schlichtheit und ihr Dilemma in Bezug auf das Expressive, das Primitive, die Moderne und die Kunst im Nationalsozialismus zugrunde. Er zitiert bekannte Kunsthistoriker der DDR wie Peter H. Feist, Ullrich Kuhirt und Karl-Max Kober, um festzustellen, dass sich bei ihnen wenig zum Thema finden lässt. Also konzentriert sich der Autor auf einzelne Künstler, zu denen er in den verschiedenen Archiven und Publikationen Material finden konnte.⁴

Am Beispiel von Fritz Tröger (1894–1978), der zu Beginn der 1950er Jahre bei Arbeitsaufenthalten im Braunkohlewerk »John Schehr« in Laubusch bei Hoyerswerda nach neuen künstlerischen Mitteln suchte, beleuchtet Bazin das Auftragswesen in den Großbetrieben der DDR. Er macht deutlich, wo die Schwierigkeiten, aber auch die Freiheiten der Künstler gegenüber den Auftraggebern lagen und wie ablehnend und desinteressiert die Arbeiter vor Ort in diesen frühen Jahren reagiert haben. Die Künstlerin Christa Krug (1936–2001) wurde dagegen schnell integriert, als sie 1961 mit ihrem Mann nach Leuna in der Nähe von Halle (Saale) zog. Während dieser in der chemischen Industrie arbeitete, begleitete sie als freischaffende Künstlerin die Arbeiter in der Fabrik sowie deren Familien im Alltag. Schuf Krug vorwiegend Druckgrafiken, bevorzugte Willi Neubert (1920–2011) die Malerei. Als Lehrer an der Hochschule für industrielle Formgestaltung Burg Giebichenstein in Halle übernahm er 1970 die Leitung des Instituts für Architekturemail in Thale, Standort eines großen Eisen- und Hüttenwerkes. Bazin geht ausführlich auf Neuberts bekanntes Gemälde *Neuererdiskussion* von 1971 ein, in dem er abstrakte Zeichen aus einem Bild von Wassily Kandinsky zu entdecken glaubt (S. 138).

Das Vorgehen, beispielhaft einzelne Kunstwerke für seine soziologischen Analysen heranzuziehen, führt Bazin auch in den beiden Kapiteln über die Ehrung und Erziehung der Arbeiterklasse in der DDR und ihre internen, durchaus unterschiedlichen Gruppierungen und Interessengruppen fort. Nachdem er die Bedeutung der zu ihrer Zeit sehr bekannten Gemälde *Les Juges* (1950) von André Fougeron und *Die Bauarbeiter von Bratsk* (1961) von Viktor Popkov für die frühe Phase der Kunst in der DDR herausstellt, analysiert er jeweils (nur) ein Auftragswerk pro Jahrzehnt der Kunstgeschichte: *Abstich mit Schmelzprobe im EKO* (1952) von Oskar Nerlinger (1893–1969), auf dem ein zentraler Produktionsschritt im Stahlwerk in Eisenhüttenstadt gezeigt wird; *Brigade Leuna 9 und ihr Vertrauensmann* (1969) von Dieter Rex (1936–2002); *Entschlacken eines Schmelzofens – Brigade Nicolai Mamai* (1980) von Walter Dötsch (1909–1987), der mit dem Elektrochemischen Kombinat in Bitterfeld vertraglich verbunden war; sowie das Gemälde *Fritz arbeitet* (1985) von Axel Wunsch (Jg. 1941), das nach einem Besuch im Trabant-Autowerk Zwickau entstanden ist. Während Bazin anhand dieser Werke interessante Details zur Unterschiedlichkeit der Ansätze und der Rezeption vermittelt, bietet der abschließende Vergleich zwischen dem Gemälde *Vor Ort* (1959) von Edgar Klier (1926–2015), der kräftige Männer bei schwerer Arbeit unter Tage zeigt, und der Holzschnitt-Serie (1960/63) zum fröhlichen Alltag der Frauen in der landwirtschaftlichen Produktionsgemeinschaft (LPG) von Ingeborg-Wehle (Jg. 1933) nur eine oberflächliche Betrachtung.

Insgesamt kann Bazin überzeugend darstellen, dass der sozialistische Realismus nicht per se die Kunst der Arbeiterklasse war. Weder von Künstlerseite noch aus Sicht der Rezipienten kam diesem die Rolle zu, die sich die Politik vorstellte. Die Arbeiter haben sich keinesfalls zwangsläufig mit den Werken, die ihnen gewidmet waren, identifiziert. Die staatlichen Organe aber wurden nicht müde den Kunstbetrieb in der DDR auf den Arbeiter auszurichten und die Kunst über verschiedene Wege in die Betriebe zu integrieren.

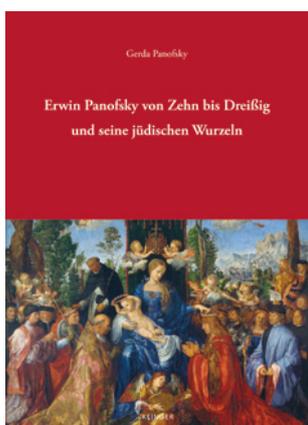
Bazin hat keine Sozialgeschichte der Kunst in der DDR geschrieben, wie im Titel formuliert, aber einen wichtigen Beitrag für eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Thema verfasst. Er hat deutlich gemacht, wie lohnend und interessant es ist, sich auch mit der Auftragskunst in der DDR wissenschaftlich zu beschäftigen.

- 1 Jutta Held, »Die Aktualität des Bitterfelder Weges«, in: Annette Tietenberg (Hg.), *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument*, München: Klinkhardt & Biermann, 1999, S. 210–218; Jutta Held, »Arbeit als künstlerisches Motiv«, in: *Kunst und Politik*, Nr. 7, 2005, S. 17–39.
- 2 Im Anhang sind alle 16 Archive aufgelistet, die er für Recherchen besucht hat, darunter das Bundesarchiv, Landes- und Staatsarchive sowie das Archiv der Akademie der Künste Berlin.
- 3 Anhand der Biographie von Heinrich Witz (1924–1997) stellt Bazin das Pro und Kontra dieser Organisation anschaulich dar. S. 30f.
- 4 Leider gibt es im Buch kein Namensregister. Zwar erhält man über das Verzeichnis der insgesamt 37 Abbildungen einen Überblick, aber keine vollständige Auflistung der im Buch besprochenen Akteure.

Gerda Panofsky

Erwin Panofsky von Zehn bis Dreißig und seine jüdischen Wurzeln

Audrey Rieber



Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 41, Passau : Dietmar Klinger Verlag, 2017, 261 pages

L'ouvrage consiste en une biographie d'Erwin Panofsky centrée sur son enfance et sa jeunesse : de sa dixième à sa trentième année. Gerda Panofsky écrit de la sorte la seule espèce de biographie à avoir trouvé grâce aux yeux de l'historien de l'art. Dans une lettre à Ernst Gombrich datée du 30 novembre 1965 par laquelle s'ouvre le livre, il exprime sa réticence à rédiger une autobiographie intellectuelle. Il ne lui est rien arrivé de considérable, écrit-il, si ce n'est un développement naturel gouverné par l'absorption de toutes sortes d'« influences ». En ce sens, ajoute-t-il, Fontane (son auteur préféré) fut avisé de limiter son autobiographie à son enfance et à la période allant de sa vingtième à sa trentième année. C'est précisément cette période que couvre la présente biographie, qui va de 1902 à 1922, et prend pour fil conducteur les « racines juives ».

Celles-ci renvoient aux origines familiales et sont aussi à comprendre en écho à la situation socio-économique, politique, intellectuelle des Juifs en Allemagne, situation que Gerda Panofsky restitue de manière poignante et vivace.

La biographie est organisée en sept chapitres. Le premier est consacré aux ancêtres du côté paternel (Haute-Silésie), du côté maternel (Basse-Saxe), et à l'identité juive. Celle-ci est surtout rendue sensible par l'énumération des livres incontournables de la bibliothèque panofskyenne : Gotthold Ephraim Lessing, Heinrich Heine, Sebastian Hensel et aussi Baruch Spinoza, des ouvrages de théologie et de philosophie. Dans cette remontée aux origines qui va jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, on apprend beaucoup sur la famille Panofsky et son ascension sociale dans un contexte d'antisémitisme qui prend également des formes institutionnelles, tel le « privilegium de non tolerandis Judaeis ». Des « restrictions et rétributions » (p. 9) auxquelles étaient soumis les Juifs est donné un exemple original et frappant : celui de la « porcelaine juive ». Dans la collection personnelle de Panofsky se trouvent trois figurines en porcelaine blanche, allégories du feu, de l'air et de l'eau. Elles ont été acquises dans un contexte où les Juifs étaient obligés d'acheter de la porcelaine à hauteur de leur fortune puis à la revendre s'ils voulaient compenser la somme déboursée pour cet achat forcé. Ce commerce était d'autant plus inique que beaucoup de figures présentaient des défauts ou parvenaient cassées. Celles des Panofsky n'étaient pas même peintes et donc inven-

dables. La reconstitution de l'histoire de ces porcelaines est typique de la méthode employée par Gerda Panofsky qui, à partir de documents apparemment anodins et privés, parvient à restituer de manière sensible un contexte historique, mieux : une ambiance.

Le deuxième chapitre est consacré à l'enfance et aux années d'école à Hanovre puis à Berlin, soit de 1892 à 1910. La description de la scolarité du jeune Erwin au Königliches Joachimsthal'sches Gymnasium, dans la capitale prussienne, est particulièrement intéressante en ce qu'elle montre en quoi consistait alors la formation humaniste. L'exposé du contenu et de la nature de l'enseignement jette une lumière précieuse sur ce qui fournit les rudiments – indélébiles – de la formation intellectuelle de Panofsky ainsi que d'une génération de penseurs allemands. Panofsky soulignait lui-même, rappelle l'auteur, que sa connaissance des langues anciennes et son sens de l'histoire devaient à cette éducation (voir deux lettres de 1967, citées p.78-79). Encore une fois, la méticulosité de la reconstitution (on apprend combien d'heures étaient consacrées aux langues anciennes, ou encore quels auteurs faisaient figure de classiques) donne une image très sensible du terreau dans lequel Panofsky s'est formé au lycée, à l'ombre de Lessing, Johann Wolfgang von Goethe et Friedrich Schiller.

Le troisième chapitre, tout à fait central, retrace le parcours universitaire de Panofsky de 1910 à 1914. Il s'organise en fonction des différentes disciplines étudiées par Panofsky à Fribourg-en-Brigau, Berlin et Munich : d'abord la science du droit et l'économie nationale, puis l'esthétique, la psychologie et la philosophie et, enfin, l'histoire de l'art et l'archéologie. Gerda Panofsky détaille, semestre par semestre, les cours et exercices suivis par Erwin Panofsky et présente les enseignants, parfois éminents, qui l'ont marqué. Ce chapitre est intéressant pour au moins deux raisons. D'abord, on y apprend le fonctionnement de l'enseignement universitaire au début du siècle dernier en Allemagne, y compris la place des femmes ou le prix à payer pour participer aux *Übungen* (sortes de « travaux dirigés »). Ensuite, il permet de se faire une idée précise et vivante de la formation reçue par Panofsky. Bien sûr, celui-ci a donné à la méthode iconologique une forme tout à fait spécifique, néanmoins, ses idées sur l'art et l'histoire gagnent à être remises dans le contexte universitaire et intellectuel de ses années d'apprentissage. La section dédiée à ses études en esthétique, psychologie et philosophie livre de précieuses indications : à Munich, Panofsky a écouté le cours de Theodor Lipps sur l'esthétique et la théorie des arts puis lu en détail son *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst* (Esthétique. Psychologie du beau et de l'art). À Berlin, il a suivi les cours de Georg Simmel sur les figures majeures de la philosophie, de Johann Gottfried Fichte à Friedrich Nietzsche et Henri Bergson, et, plus tard, sur la philosophie grecque. Il a également participé aux *Übungen* en psychologie expérimentale sur des problèmes de psychophysique, de mémoire et de perception de l'espace qui avaient lieu à l'Institut de psychologie, alors dirigé par Carl Stumpf. Il a enfin suivi les cours de psychologie générale de Max Dessoir, auteur, en 1906, de *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Esthétique et science générale de l'art), fondateur et initiateur de la revue et des congrès éponymes. De la présentation du terreau intellectuel d'où la pensée de Panofsky émergea, ressort d'un côté l'importance et la

qualité de la formation néo-kantienne, puisque l'étudiant a écouté les cours d'Ernst Cassirer sur la théorie de la connaissance, ceux d'Alois Riehl (successeur de Wilhelm Dilthey) sur Emmanuel Kant, ceux de Benno Erdmann, qui dirigeait alors l'édition des œuvres complètes de Kant par l'Académie des sciences prussienne, ceux, aussi, de Heinrich Rickert. D'un autre côté, il appert que le jeune Panofsky s'est formé à certains des courants philosophiques les plus marquants de l'époque : de la théorie de l'empathie (*Einfühlung*) de Lipps à la psychologie expérimentale en passant par la *Kunstwissenschaft*. Au-delà de la figure de Panofsky, la description du foisonnement intellectuel de l'époque intéressera tout chercheur qui se consacre à cette période.

Les études d'histoire de l'art et d'archéologie sont elles aussi empreintes des enseignements des grands historiens de l'art de l'époque : ceux de Heinrich Wölfflin (à Berlin), bien sûr, mais aussi ceux de maîtres aujourd'hui moins connus, tels Wilhelm Vöge (à Fribourg-en-Brigau), Adolph Goldschmidt (à Berlin) ou encore Walter F. Friedländer (à Fribourg-en-Brigau). La période s'achève par l'obtention d'un doctorat à l'Université de Fribourg-en-Brigau. Cette section, fort instructive du point de vue de l'histoire des idées, montre la multiplicité des approches en histoire de l'art auxquelles Panofsky a été confronté et par rapport auxquelles il se positionna dès cette époque. L'auteur cite avec à propos une lettre du 28 mars 1962 à Georg Heise : « J'ai appris énormément de lui [de Goldschmidt], mais surtout après mon doctorat, et je ne peux légitimement me considérer comme l'un des ses élèves. Au sens strict du terme, je suis un élève de Vöge, et au sens large du terme, je suis un élève de plus ou moins tout le monde, y compris, outre Goldschmidt, de Wölfflin, Riegl, Warburg et Saxl ». ¹ Avec les grands représentants de l'école dite de Vienne (Alois Riegl, Max Dvořák, Julius von Schlosser), le contact n'est pas direct mais médié par la lecture. Gerda Panofsky indique les points d'intersection entre, d'une part, la formation reçue et les rencontres intellectuelles et amitiés qui se nouent et, d'autre part, les réflexions méthodologiques que Panofsky a développées à cette époque, dans les textes de 1915 aux années 1920, et, plus tard, dans les textes américains. Dès ces années, ses positions sur la méthode de description et d'interprétation des œuvres d'art prennent forme. La minutieuse reconstitution opérée dans ces pages invite à voir dans la genèse de la démarche panofskyenne non une synthèse molle ou une réaction mécanique à un ensemble d'« influences », mais un processus de cristallisation. On peut voir une parenté entre les années de formation de Panofsky et la manière dont il a envisagé, dans sa thèse d'habilitation, le rapport de Michel-Ange à ses prédécesseurs et contemporains. Une étude des influences bien comprise, y remarque-t-il, permet de dégager la spécificité d'une œuvre et ce qui en elle relève de l'individualité créatrice, un grand artiste ne se laissant influencer qu'en vertu d'une disposition immanente. ²

Le chapitre quatre, portant sur « La Première Guerre mondiale, Berlin et Cassel 1914-1918 », donne à sentir son effet sur Panofsky et ses camarades. On apprécie une nouvelle fois les touches de micro-histoire qui raniment tout un contexte historique et social. Par exemple, alors qu'elle évoque les exemptions de combat et les deux attestations établies par Rahel Hirsch à l'automne 1915 pour éviter à Panofsky de nouveaux tests de sélection militaire, Gerda Panofsky fait une digression sur ce personnage

remarquable : juive, première femme à avoir obtenu le titre de professeur en Prusse, elle a exercé à l'Hôpital royal de la charité à Berlin, mais sans autorisation d'enseigner et sans salaire car elle était une femme. Ces éléments biographiques permettent de rendre sensible l'atmosphère de guerre « à l'arrière ». Cette période chaotique coïncide pour Erwin Panofsky avec le début d'une dense série de publications, à savoir son article sur « Le problème du style dans les arts plastiques » (une critique de Wölfflin) et un ensemble de textes, non traduits, sur la théorie de l'art de Dürer ou encore sur Raphaël et les fresques de la bibliothèque de la cathédrale de Sienne.³ Décisives pour son devenir intellectuel sont la rencontre avec Aby Warburg dans le cadre du séminaire de Goldschmidt et la décision d'aller à Hambourg.

Le court cinquième chapitre décrit le « Hoppel-Poppel ». Il s'agit d'une boîte oblongue contenant plus de mille fiches rédigées à la main, de l'hiver 1914-1915 jusqu'au début de l'année 1918, dans laquelle Panofsky aimait à se plonger le soir, après ses journées de service militaire dans l'administration. Gerda Panofsky décrit avec minutie le système de fiches et les vingt-et-une rubriques qui les organisent comme par exemple : « *Kunstwollen* [vouloir d'art] et volonté de l'artiste », « Ornement et technique », « Études des proportions » ou encore « Classique ». L'auteur attire à bon droit l'attention sur cet outil qui n'a pas encore fait l'objet de l'examen qu'il mérite. Le sens de cette collation de remarques, références et pensées est éclairé par une lettre à Kurt Badt du 17 août 1917⁴ dans laquelle Panofsky expose son projet d'une métapsychologie de l'art. Il s'agit, dans une perspective explicitement néo-kantienne, de déduire les concepts fondamentaux de l'art à partir des conditions *a priori* de la création artistique, et d'établir de ce fait les *possibilités* de l'art. Les œuvres sont regardées comme les solutions des problèmes fondamentaux.⁵ Si cette lettre est si importante, c'est parce qu'elle témoigne du souci de Panofsky de synthétiser en quelque sorte l'ensemble des courants et méthodes de l'esthétique et de l'histoire de l'art de l'époque en intégrant a) « le problème art-monde » qui s'interroge sur le contenu et le contexte culturels de l'œuvre, b) la dimension matérielle et formelle de la production d'art, c) l'approche historique avec l'idée d'une évolution cohérente des formes, des contenus et des valeurs esthétiques, d) la question du jugement de goût, puisque la façon dont les œuvres, à différentes périodes, résolvent les problèmes fondamentaux de l'art présuppose une disposition particulière du spectateur.

Le chapitre 6, consacré à l'habilitation à Hambourg, est structuré selon ses trois étapes institutionnelles : la rédaction d'un écrit, la *Probevorlesung* (le thème du cours est la théorie des proportions), la *öffentliche Antrittsvorlesung*, soit une conférence inaugurale. On rappelle que l'écrit d'habilitation n'a pas été publié du vivant de Panofsky, qui pensait le manuscrit perdu. Celui-ci a été découvert en 2012 au Zentralinstitut für Kunstgeschichte à Munich et édité avec soin par l'auteur de la présente biographie.⁶ La mention de la conférence à peine ultérieure de Panofsky sur « Rembrandt et la judéité » (prononcée en janvier 1921) fournit à Gerda Panofsky la conclusion de son ouvrage qui, rappelons-le, prend pour fil conducteur « les racines juives » de Panofsky. Pour elle, « les recherches sur Michel-Ange se développèrent en parallèle avec la recherche de [sa] propre identité » (p.184), et le travail autour des Juifs

d'Amsterdam au XVII^e siècle peut être lu comme la revendication d'une utopie de tolérance, qui contraste avec la situation politique de l'époque et son antisémitisme. Ce sont les Lumières d'un Lessing que Panofsky oppose à l'Allemagne de son temps.

En prolongement du sixième chapitre, le septième propose un texte inédit d'une quinzaine de pages, à savoir le texte de la conférence inaugurale prononcée en novembre 1920 sur « Léonard et Michel-Ange. Une opposition de vision du monde artistique ». L'auteur y voit une tentative de Panofsky pour « lier vie et art » (p. 184). Dans cet exposé, il entend approfondir l'inimitié, déjà relevée par Giorgio Vasari, entre les deux géants de la Renaissance. Il ne s'agit pas d'esquisser une histoire seulement pragmatique qui analyserait leur conflit en termes de rivalité professionnelle ou d'antipathie, mais de dégager une opposition métaphysique entre deux conceptions du monde aux antipodes l'une de l'autre. La première section traite du rapport de Michel-Ange et de Léonard de Vinci à leur entourage respectif. Tandis que l'égoïsme et la solitude du premier résultent d'une ambivalence des sentiments, entre amour et haine, ils proviennent chez le second de l'absence de sentiments propre à celui qui se place toujours en observateur. La deuxième section examine le rapport de l'artiste à son art. La douloureuse coexistence des contraires chez Michel-Ange se traduit par une tension toute néo-platonicienne entre idée et réalité, entre la conception artistique et sa réalisation matérielle. Elle explique l'inachèvement non contingent de ses œuvres, la traduction de l'idée dans le réel lui étant insupportable. Le sens de l'inachèvement chez Léonard de Vinci est de toute autre nature. Pour son point de vue empirique, il y a une différence de quantité, non de qualité, entre idée et réalité, et, parce qu'il n'existe aucune discrepance entre elles, il s'épuise à réaliser l'idée sans reste. La mise en regard des deux artistes permet aussi de tirer des conclusions sur le sens qu'ils confèrent à l'allégorie, sur la signification de leur œuvre universelle incluant peinture, sculpture, architecture et sciences, et sur leur postérité. La troisième section évoque leurs conceptions éthiques et religieuses, en particulier sur l'âme, la disposition morale de l'homme et Dieu. Au sentiment de contrition lié à une éthique christiano-néo-platonicienne qui voit dans le corps la geôle de l'âme fait face un sentiment de confiance propre à une philosophie de la nature positiviste. Ces deux *Weltanschauungen* trouvent leurs expressions dans les réalisations monumentales des deux artistes.

La présente biographie est un livre d'histoire qui par sa minutie, la mobilisation de sources orales et d'un grand nombre de documents inédits souvent reproduits en couleur (photographies de personnes, de lieux, d'objets tels les « porcelaines juives », de textes comme les copies de baccalauréat de Panofsky et des attestations et certificats divers) fait revivre un contexte. L'ouvrage intéressera en outre l'historien, le théoricien et le philosophe de l'art qui trouveront des informations précieuses sur la formation intellectuelle et universitaire de Panofsky qui complexifient et raffinent la perception qu'on a de sa méthode d'interprétation des œuvres d'art. Cette biographie contribue grandement à élaborer la « vision du monde » de Panofsky ou, pour utiliser la terminologie ultérieure de l'introduction aux *Essais d'iconologie*, sa mentalité de base (*basic attitude*).⁷ L'approche biographique semble enfin d'autant plus utile et en accord avec la pensée même de Panofsky que celui-ci confiait, à propos du projet de biographie

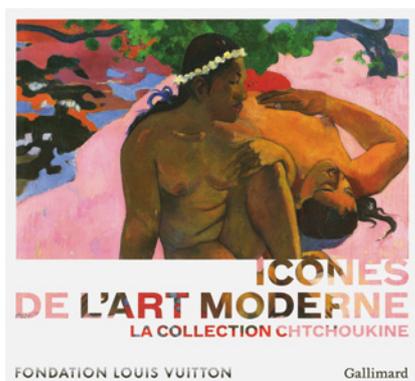
d'Aby Warburg par Gertrud Bing, alors directrice de l'Institut éponyme à Londres : « It has often been observed that biographies of great men, if written by persons who knew these great men only through their writings, can never do full justice to their authors ». ⁸

- 1 *Erwin Panofsky à Carl Georg Heise, lettre du 28 mars 1962*, dans Erwin Panofsky, *Korrespondenz*, éd. par Dieter Wuttke, 2001-2011, 5 volumes, Leipzig : Otto Harrassowitz, ici, vol. V, p. 181. Sauf mention contraire, c'est nous qui traduisons les citations.
- 2 Erwin Panofsky, *Die Gestaltungsprinzipien Michelangelos, besonders in ihrem Verhältnis zu denen Raffaels*, (Les principes formateurs [du style] de Michel-Ange, en particulier dans leur rapport à ceux de Raphaël), éd. par Gerda Panofsky, Berlin : De Gruyter, 2014, introduction, p. 49-51.
- 3 Erwin Panofsky, « Le problème du style dans les arts plastiques » [1915] dans *La perspective comme forme symbolique, et autres essais*, trad. de l'allemand par Guy Ballangé, Paris : Éditions de Minuit, 1975, p. 183-196 ; « Dürers Kunsttheorie vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener » (La théorie de l'art de Dürer, en particulier dans son rapport à la théorie de l'art des Italiens), Berlin : Georg Reimer, 1915 ; « Raffael und die Fresken in der Dombibliothek zu Siena », (Raphaël et les fresques de la bibliothèque de la cathédrale de Sienne), *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1915, XXXVII, p. 267-291.
- 4 *Erwin Panofsky à Kurt Badt, lettre du 17 août 1917*, Leo Baeck Institut, Erwin Panofsky Collection, 1/10. La lettre n'est pas publiée dans la correspondance éditée par Wuttke.
- 5 Cette déduction est plus longuement exposée dans l'article de 1924 : « Sur la relation entre l'histoire de l'art et la théorie de l'art. Contribution au débat sur la possibilité de concepts fondamentaux de la science de l'art », trad. de l'allemand par P. Rusch, *Trivium*, vol. 6, 2010, URL : <http://trivium.revues.org/index3641.html> [consulté le 22.2.2018].
- 6 Audrey Rieber, Recension de Erwin Panofsky, *Die Gestaltungsprinzipien Michelangelos, besonders in ihrem Verhältnis zu denen Raffaels*, édité par Gerda Panofsky, Berlin : De Gruyter, 2014, dans : *Regards croisés*, n°5, (2016), p. 128-134 (<http://www.revue-regards-croises.org/>).
- 7 Erwin Panofsky, *Essais d'icônologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* [1939], trad. de l'anglais par C. Herbette et B. Teyssèdre, Paris : Gallimard, 1967, introduction, p. 20.
- 8 *Erwin Panofsky à Eric M. Warburg, lettre du 10 mai 1955*, dans Erwin Panofsky, *Korrespondenz*, op. cit., vol. III, p. 748.

Anne Baldassari

Icônes de l'Art Moderne. La collection Chtchoukine

Mira Kozhanova



Ausst.-Kat., Paris, Fondation Louis Vuitton, Paris: Gallimard, 2016, 478 Seiten

Vor achtzig Jahren, am 6. März 1948, unterzeichnete Stalin das Dekret »Über die Liquidierung des Staatlichen Museums für neue westliche Kunst«. Dieses bestand aus den dreißig Jahre zuvor verstaatlichten Privatsammlungen von Sergej Schtschukin und Iwan Morosow. Der neue Beschluss erklärte die von den »Moskauer Kapitalisten« zusammengetragenen Werke »dekadenter bourgeois Kunst« für »ideologielos« und »volksfeindlich«. Die Museumsschließung wurde ferner mit dem »großen Schaden für die Entwicklung der russischen und sowjetischen Kunst« begründet, den diese »Brutstätte forma-

listischer Ansichten« bereits angerichtet hatte.¹ Die damaligen Direktoren des Moskauer Puschkin-Museums und der Sankt-Petersburger Eremitage teilten mehr als 500 Werke untereinander auf und brachten sie in jeweiligen Depots unter. Erst nach Stalins Tod waren die Kunstwerke wieder zu sehen. Den Sammlern jedoch, die diese Werke von außerordentlicher Sprengkraft nach Moskau gebracht hatten, sollte gebührende Würdigung erst nach dem Ende der Sowjetunion widerfahren.

Die Ausstellung der Fondation Louis Vuitton »Icônes de l'art moderne. La collection Chtchoukine« zeigte 130 Werke der phänomenalen Sammlung von Sergej Schtschukin,² darunter Meisterwerke von Monet, Cézanne, Gauguin, Matisse und Picasso. Diese wurden von 30 Gemälden von Künstlern wie Larionow, Rosanowa, Popowa, Malewitsch, Tatlin und Rodtschenko begleitet, Gemälde, die veranschaulichen sollten, welche Rolle diese Sammlung französischer Kunst für die Entwicklung der russischen Avantgarden gespielt hat.

Sergej Schtschukin (1854–1936) gehörte zu den russischen Sammlern und Mäzenen, die als Vorreiter die französische Moderne um die Wende zum 20. Jahrhundert unterstützten. Mit mutigen, unkonventionellen Kaufentscheidungen und mit gebührender Kaufkraft konnte der russische Textilmagnat schnell von seinem Sammelgeschick überzeugen und ein weitreichendes Netzwerk an Pariser Händlern und Künstlern aufbauen. Das Ergebnis dieser fruchtbaren Zusammenarbeit war die – mit 16 Werken von Gauguin, 37 von Matisse und 51 von Picasso – größte Sammlung dieser Künstler weltweit. Doch mit seinem Engagement verhalf Schtschukin nicht

nur französischen Künstlern zu internationaler Sichtbarkeit und finanziellem Erfolg, sondern verschaffte seinen Landsleuten den bestmöglichen Zugang zum aktuellen französischen Kunstgeschehen. In seinem Moskauer Stadtpalais, das er ab 1908 für die Öffentlichkeit zugänglich machte, konnte sich das russische Publikum, darunter die angehende Generation der russischen Avantgardisten, mit den Werken von Impressionisten, Post-Impressionisten, Fauves und Kubisten im Original vertraut machen, mit weitreichenden Folgen.

Wie Albert Kostenevich, der führende Spezialist und Sammlungskustode der Eremitage, im eröffnenden Aufsatz des Kataloges bemerkt, liest sich die Bezeichnung des bahnbrechenden Sammlers Schtschukin als »Pionier« moderner Kunst im russischen Sprachgebrauch mit besonderer Ironie, wird doch dieser Begriff in den ehemaligen Sowjetländern hauptsächlich mit der 1922 gegründeten Bolschewikischen Pionierorganisation assoziiert, deren Ziel es war, jeglichen Privatbesitz zu eliminieren. So kam es auch, dass Schtschukins Sammlung 1918 verstaatlicht und zwei Jahre später als das *Erste Museum für neue westliche Kunst* in seinem ebenfalls enteigneten Haus ausgestellt wurde. Als Museums-Pendant wurde ein weiteres Haus eröffnet, das *Zweite Museum für neue westliche Kunst*, das die Bestände der ebenfalls enteigneten Sammlung von Iwan Morosow, einem nicht minder bedeutenden russischen Sammler moderner französischer Kunst, präsentierte. 1923 wurden beide Museen zum *Staatlichen Museum für neue westliche Kunst* zusammengelegt. Nach dem eingangs erwähnten Dekret von 1948 wurden die bereits zu einer einzigen Kollektion vereinigten Werke wieder aufgeteilt und seit 1955 in dieser Zusammenstellung in Moskau und Sankt-Petersburg präsentiert. Die Beziehung zwischen den beiden Museen ist angesichts der fragwürdigen Sammlungsauflösung bis heute angespannt.³

Die erste Zusammenarbeit zwischen beiden Museen erfolgte 1965, bezeichnen- derweise nicht in Russland, sondern in Frankreich, quasi auf neutralem Terrain;⁴ es folgten weitere gemeinsame Beteiligungen an Ausstellungen in den Niederlanden und den USA.⁵ Einen besonderen Platz in der Forschungsgeschichte dieser Sammlungen verdient die 1993 realisierte Wanderausstellung, die vom Essener Museum Folkwang, dem Puschkin-Museum und der Eremitage gemeinsam organisiert wurde. Hierbei traten erstmals Sergej Schtschukin und Iwan Morosow als individuelle Sammler-Persönlichkeiten mit charakteristischen und divergierenden Vorlieben in Sachen Kunst in den Vordergrund. Der Essener Ausstellungskatalog⁶ stellt die erste umfangreiche Publikation zu den beiden Sammlern dar und darf weiterhin als zentrale Referenz auf dem Gebiet gewertet werden.

23 Jahre nach der Schau im Museum Folkwang hat nun die Fondation Louis Vuitton eine herausfordernde Mittlerrolle zwischen Puschkin-Museum und Eremitage eingenommen. Der 478-seitige, aufwendig gestaltete Ausstellungskatalog scheint in gewisser Weise auf dem Essener Vorgängerband aufzubauen.⁷ So wird der 1993 bereits ausführlich behandelte biografische Teil in der aktuellen Publikation eher knapp gehalten. Vielmehr soll die Ausgangslage des Sammlers und der Kontext der Entstehung seiner Sammlung nachvollzogen werden, wofür die Geschichte der Moskauer Sammlungen (S.44–46) oder die Bedeutung der Sammeltätigkeit in

Schtschukins unmittelbarem Verwandtenkreis (S. 55–59) eingehend dargestellt werden. Diese einleitenden Beiträge von führenden Forscher/innen der Eremitage (Albert Kostenevich) und des Puschkin-Museums (Anna Poznanskaya und Alexey Petukhov), aber auch von Schtschukins Enkel André-Marc Delocque-Fourcaud Chtchoukine sind nicht nur reich dokumentiert und gut recherchiert, sondern sind vorbildhafte und hoffentlich zukunftssträchtige Beispiele für eine Zusammenarbeit.

Der darauffolgende Abschnitt »Album«, der von der Ausstellungskuratorin Anne Baldassari verfasst wurde und aus vierzehn thematischen Unterkapiteln besteht, führt ausführlich in Schtschukins Sammlung ein. Zunächst werden Fotografien der historischen Hängungen zwischen 1909 und 1920 vorgestellt. Folgend wird die Sammlung selbst schrittweise präsentiert, in acht von Baldassari Neubestimmten Werkgruppen: Porträts, frühe Erwerbungen (1898–1905),⁸ Beispiele für den Übergang zu den Impressionisten, Landschaften, Gemälde von Gauguin, Frauenbilder, Werke von Matisse sowie Stilleben. Hierbei werden auch die weniger bekannten Teile der Sammlung gebührend berücksichtigt (S. 152–165) und sogar das Gemälde *Femme sur un tabouret* von Matisse, das Schtschukin erwarb, aufgrund des beginnenden Ersten Weltkriegs jedoch nie in Empfang nehmen konnte (S. 274). Weiterhin werden erst kürzlich entdeckte Fotos und Dokumente aus dem Archiv des Puschkin-Museums (S. 71–72) sowie eher unbekannte Schtschukin-Portraits von Christian Cornelius Krohn, genannt Xan Krohn, aus dem Depot der Eremitage erstmalig vorgestellt (S. 146–147).

Die verbleibenden fünf Unterkapitel des Albums behandeln eine Reihe von Themenkomplexen zur Sammlungsrezeption in Russland. So werden Werke aus Schtschukins Sammlung Werken russischer Künstler gegenübergestellt, die seine Galerie besuchten, darunter Dawid Burljuk, Aleksandra Ekster, Natalja Gontscharowa, Iwan Kljun, Michail Larionow, Kasimir Malewitsch, Paul Mansoureff, Ljubow Popowa, Aleksander Rodtschenko, Olga Rosanowa, Wladimir Tatlin und Nadeschda Udaltsowa. Es wird die Auseinandersetzung mit Aktdarstellungen oder den afrikanischen und ozeanischen Skulpturen, die ab 1912 im Picasso-Raum von Schtschukins Galerie ausgestellt waren, beleuchtet. Insbesondere wird auf die Beschäftigung mit Picasso und dem Kubismus eingegangen, die für russische Künstler auf ihrer Suche nach dem »Wesen des Kunstwerks« (S. 335) sowie für die Entstehung gegenstandsloser Kunstrichtungen wie des Suprematismus und Konstruktivismus (S. 353) entscheidend wurde. Abschließend wird die Bedeutung Paul Cézannes als dem »spirituellen Vater der Avantgarden« (S. 374), sowohl der französischen als auch der russischen, behandelt.

Die zur Veranschaulichung dieser künstlerischen Auseinandersetzungen hinzugezogenen Werke russischer Avantgardisten waren jedoch nicht Teil von Schtschukins Sammlung. Allerdings wird im Katalog wie auch in der Ausstellung nicht immer deutlich zwischen der eigentlichen Sammlung, die beinahe ausschließlich westeuropäische Kunstwerke umfasste, und den zusätzlich präsentierten russischen Werken unterschieden. Trotz dieser daher leicht missverständlichen Präsentation der russischen Avantgardisten ist die Rezeption und die Bedeutung von Schtschukins

Sammlung für Russland und die russische Kunst ein wichtiges Thema, das weiterhin einer vertiefenden eigenständigen Auseinandersetzung bedarf. Das Ergebnis von Katalog und Ausstellung ist insofern eine willkommene Weiterführung der Fragen, die bereits 1979 im Rahmen der Ausstellung »Paris-Moscou« im Centre Pompidou und im Aufsatz von Marina Bessonowa im Essener Katalog 1993 aufgeworfen wurden.⁹

In diesem Zusammenhang verdient die von Jean-Claude Marcadé zusammengestellte Anthologie eine besondere Würdigung (S. 386–427). Sie besteht aus fünfzehn einschlägigen Quellenauszügen, die sich kunsttheoretisch beziehungsweise philosophisch mit Schtschukins Galerie und deren Wirkung auf die russischen Kunstkreise auseinandersetzen. Diese Textauszüge sowie Auszüge aus dem Reisetagebuch von Schtschukin während seiner Reise in den Sinai (S. 98–103) wurden anlässlich dieser Publikation erstmals auf Französisch übersetzt und stellen somit einen wertvollen Beitrag für die Erforschung des Themas außerhalb Russlands dar.

Eine weitere beachtliche Leistung des Kataloges liegt in der Präzisierung einiger Details bezüglich der Ankäufe für die Sammlung. Dank Nachforschungen der Mitarbeiter/innen des für die Öffentlichkeit schwer zugänglichen Archivs Paul Durand-Ruel sowie mit Hilfe von Baldassaris Recherchen im Archiv Matisse in Issy-les-Moulinaux konnten viele Angaben präzisiert, korrigiert oder ergänzt werden.¹⁰ Die ausführliche, mit Abbildungen aufbereitete Auflistung der 275 Werke aus der Sammlung erlaubt den Vergleich mit einem knappen *Catalogue Raisonné* und ist eine wahre Perle des Ausstellungskatalogs.¹¹

Während in der bisherigen Forschung Sergej Schtschukin stets im Blick auf seinen Sammlerkollegen Iwan Morosow betrachtet wurde, wird in der vorliegenden Publikation ein solcher Vergleich auf ein Minimum reduziert. Dieses Vorgehen resultierte in der Ausstellung der Sammlung Schtschukins, mit einer beeindruckenden Fülle von 130 Werken. Im Katalog wirkt die Ausblendung Morosows dagegen ein wenig künstlich. Wenn man über die Geschichte Moskauer Sammlungen schreibt, wirkt es eher erzwungen, wenn Morosow, der zeitgleich mit Schtschukin von Moskau nach Paris reiste und wie dieser eine Sammlung moderner französischer Kunst aufbaute, kaum erwähnt wird. Den vorangegangenen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen kann man weder vorwerfen, dass die Würdigung Schtschukins als eigenständiger Sammler durch den Vergleich mit Morosow gemindert, noch dass die Bedeutung seiner Sammlung dadurch herabgesetzt worden wäre. Im Gegenteil suchte die Essener Ausstellung die Werke aus den Sammlungen Schtschukin und Morosow, die in ihren Heimatmuseen systematisch getrennt voneinander aufgehängt waren, stärker in einen Dialog miteinander treten zu lassen. Diese Herangehensweise erwies sich als sehr fruchtbar, um das Profil der beiden Persönlichkeiten, ihre strategischen Sammlungsinteressen sowie ihren persönlichen Kunstgeschmack herauszuarbeiten.¹² Es ist mit Spannung zu erwarten, wie diese Thematik in der von der Fondation Louis Vuitton für 2020 angekündigten Ausstellung zur Sammlung von Iwan Morosow angegangen wird.

Während sich die Sammlungen Schtschukins und Morosows in ihren Vorlieben eher komplementär verhalten, erkennt Baldassari zwischen Schtschukin und dem amerikanischen Geschwisterpaar Leo und Gertrude Stein eher eine Konkurrenzsituation. Die Kuratorin eröffnet damit eine neue internationale Forschungsperspektive zur Beziehung zwischen Schtschukin und den Steins (S. 64–97). Schließlich überschneiden sich ihre Sammlungsfelder großflächig: Cézanne, Gauguin, Renoir, Degas, Denis und insbesondere Matisse und Picasso spielten sowohl für die Steins als auch für Schtschukin eine zentrale Rolle.

Insgesamt stellt der Ausstellungskatalog in seiner Fülle nicht nur eine lang erwartete Aktualisierung des Forschungsfelds dar, sondern bietet gleichzeitig spannende neue Perspektiven, die zu weiterer Auseinandersetzung mit dem Thema anregen. Weiterhin erlaubt der Katalog durch die Übersetzung einschlägiger Quellen insbesondere französischsprachigen Kunstwissenschaftlern eine stärkere Anbindung an die gegenwärtige Forschung, wodurch er ohne Zweifel zu einem weiteren Schlüsselwerk auf dem Gebiet russischer Sammlungen westeuropäischer Kunst um die Jahrhundertwende wird.

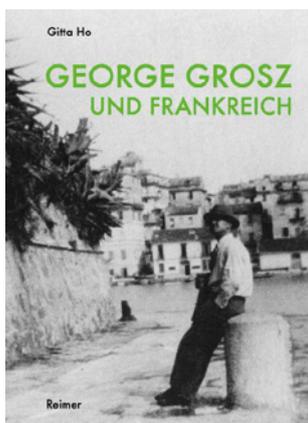
- 1 Aus dem Dekret des Ministerrats der UdSSR Nr. 672: »Über die Liquidierung des Staatlichen Museums für neue westliche Kunst« vom 6. März 1948. Das Dokument ist zugänglich in der Originalsprache auf der Internetseite von NeWestMuseum, URL: <http://www.newestmuseum.ru/reference/docs/index.php?lang=en> (letzter Zugriff: 14. 03. 2018). Die zitierten Passagen wurden von der Autorin ins Deutsche übersetzt.
- 2 Transliteration des Russischen Шуккин auf Deutsch: Schtschukin, Französisch: Chtchoukine, Englisch: Shchukin.
- 3 Wohlbekannt sind die Restitutionsforderungen der Präsidentin des Puschkin-Museums Irina Antonova an die Eremitage, die Sammlungen in ihre Heimatstadt zu überführen. Hinzu kommen Restitutionsforderungen von Schtschukins Nachfahren, die die Ausstellungsgeschichte der Sammlungswerke bereits mehrmals erheblich erschwerten.
- 4 Die Rede ist von der Wanderausstellung »Chefs-d'oeuvre de la Peinture française dans les Musées de Léningrad et de Moscou«, die 1965 im Musée des Beaux-Arts de Bordeaux und im Louvre gezeigt wurde.
- 5 Hierbei wurden einzelne Werke aus der ehemaligen Sammlung Schtschukin ausgeliehen, der Schwerpunkt lag jedoch kaum auf der Kunst der Moderne und erst recht nicht auf der Sammlung oder dem Sammler selbst.
- 6 *Morosow und Schtschukin. Die russischen Sammler. Monet bis Picasso*, Ausst.-Kat., Essen, Museum Folkwang, Köln: DuMont, 1993.
- 7 Der Essener Katalog befasst sich mit den Sammlerpersönlichkeiten und der Sammlungsgeschichte (Beitrag von Albert Kostenevich), macht einen Exkurs in die Beziehung beider Sammler zu Deutschland (Beitrag von Georg-W. Költzsch), umreißt die allgemeine Geschichte der Kunstszene Russlands um 1900 (Beitrag von Grigori Sternin) und diskutiert die Bedeutung der beiden Sammlungen für die Russische Avantgarde (Beitrag von Marina Bessonova).
- 8 Beispielsweise Genrebilder, religiöse Gemälde oder romantische Landschaften von Malern wie James Paterson, Frank William Brangwyn, Charles Cottet, Puvis de Chavannes und Frits Thaulow, ergänzt um die Werke der Malergruppe »Bande Noir«.

- 9 Siehe insbesondere Jean-Hubert Martin und Carole Naggar, »Paris-Moscou, artistes et trajets de l'avant-garde«, in: *Paris-Moscou. 1900–1930*, Ausst.-Kat., Paris, Centre Georges Pompidou, Paris: Editions du Centre Pompidou, 1991, S. 30–50; Marina Bessonowa, »Die Sammlungen Morosow und Schtschukin und ihr Einfluß auf die russische Avantgarde«, in: *Morosow und Schtschukin. Die russischen Sammler. Monet bis Picasso*, Ausst.-Kat., Essen, Museum Folkwang, Köln: DuMont, 1993, S. 343–360.
- 10 Unter anderem konnte präzisiert werden, wer von den drei Schtschukin-Brüdern die ersten Erwerbungen in der Galerie Durand-Ruel tätigte: So wurden Claude Monets *Les Rochers à Étretat* von Pjotr und *Lilac au soleil* von Ivan gekauft (S. 57). Ferner konnten einige irrtümliche Kaufdaten korrigiert werden: Das erste impressionistische Bild, das von Sergej erworben wurde, war nicht, wie lange geglaubt, *Rochers à Belle-Ile* von Monet, sondern *Port Manec'h* von Henri Moret (S. 31).
- 11 Die Sammlung wird alphabetisch nach Künstlernamen verzeichnet; innerhalb der einzelnen Künstlerabschnitte werden die Werke chronologisch aufgelistet. Allerdings werden sie nicht in der Chronologie ihres Kaufdatums, sondern in der Chronologie ihrer Entstehung aufgeführt, so dass weiterhin die Werke (und nicht die Sammeltätigkeit Schtschukins) im Vordergrund bleiben.
- 12 Dies äußere sich, laut Kostenevich, am deutlichsten, wenn man ihre Erwerbungen miteinander vergleicht, wie er es am Beispiel von drei Werkpaaren von Paul Cézanne vorführt: die Selbstporträts, die Variationen von *Le Fumeur de pipe* und die von *Montagne Sainte-Victoire* (S. 32–33).

Gitta Ho

George Grosz und Frankreich

Marie Gispert



Berlin : Reimer, 2016,
279 pages

« Lorsqu'il disait oui, il pensait non la plupart du temps ».¹ Cette phrase de Richard Huelsenbeck pour caractériser la pensée de George Grosz pourrait avoir été formulée pour décrire ses relations avec la France. Si l'on s'en tient aux seuls écrits de Grosz en effet, l'artiste allemand est le plus souvent très critique quant aux réalisations plastiques de ses contemporains français. Force est pourtant de constater que son œuvre, tout comme sa vie, offrent une lecture bien plus complexe de ses liens avec la France. Entre son premier séjour parisien d'août à octobre 1913 – qui constitue le *terminus a quo* de cette étude – et son dernier passage à Paris en 1928, entre sa première exposition personnelle galerie Billiet en octobre 1924 et la dernière, dans le même lieu, en avril 1934 – *terminus ad quem* de l'ouvrage –,

ce ne sont pas moins de trois autres longs séjours que Grosz fait en France durant l'entre-deux-guerres. Partant de ces faits mais n'éluant pas la complexité des liens culturels franco-allemands, Gitta Ho propose une compréhension large du sujet, englobant dans son étude chronologique non seulement les séjours et les expositions français mais également les périodes durant lesquelles Grosz ne voyage pas outre-Rhin et se confronte à l'art du voisin depuis Berlin. L'ouvrage s'articule ainsi en six chapitres chronologiques traitant successivement du premier séjour parisien de 1913, des liens de Grosz à l'avant-garde et à l'art français en général depuis l'Allemagne entre 1913 et 1924, du second séjour parisien de mars à juin 1924, des voyages à Paris, en Bretagne et dans le midi de juin à octobre 1925, de la résidence en Provence d'avril à octobre 1927 puis des expositions parisiennes de 1927 à 1934 et de leur réception dans la presse, le tout complété par un chapitre conclusif.

Ce choix d'un continuum chronologique peut s'avérer extrêmement riche et pertinent lorsqu'il permet d'analyser par exemple la réception des œuvres peintes en France par Grosz en 1927 dans les expositions organisées en Allemagne ou de confronter le choix des œuvres exposées à la même époque dans l'un ou l'autre pays. Il s'avère néanmoins parfois artificiel, soit que l'auteur, pour tenir la chronologie, évoque des faits plus éloignés de son sujet, soit au contraire que la concentration sur la seule confrontation de Grosz avec les œuvres françaises ou sur l'exposition des seules œuvres réalisées en France par l'artiste ne permette pas de comprendre la singularité de cette réception par rapport à la réception de l'œuvre de Grosz en général en Allemagne.

Cette question des relations de George Grosz à la France n'est certes plus tout à fait nouvelle. Comme le rappelle Ho dans son introduction, de récentes publications et expositions allemandes, notamment celles organisées par Ralph Jentsch, ont mis en avant certaines œuvres jusqu'alors peu connues réalisées pendant les séjours en France² et la recherche française s'était déjà penchée sur la diffusion et la réception de l'art de Grosz en France.³ Néanmoins l'ouvrage, tiré d'une thèse de doctorat soutenue en 2011 à l'Université de Hambourg, propose par la richesse de ses sources et la rigueur de leur exploitation une approche renouvelée et une synthèse bienvenue. Si l'on en revient à la phrase liminaire de Huelsenbeck, qui dit aussi toute la difficulté de la recherche groszienne, on ne peut que se féliciter de la diversité des sources convoquées par l'auteur : écrits publiés par Grosz, à commencer par la problématique autobiographie *Un petit oui et un grand non*,⁴ correspondance publiée ou inédite, notamment les fonds de l'Akademie der Künste de Berlin ou de la Houghton Library de l'Université de Harvard, mais aussi carnet tenu par Grosz pendant son séjour parisien de 1924 ou livre de comptes. Ces archives produites par Grosz sont confrontées aux articles et ouvrages écrits sur lui en France mais aussi en Allemagne. Si les cotes sont toujours données avec précision en note, on regrette cependant que l'auteur n'ait pas systématiquement précisé quand les lettres avaient déjà été publiées, notamment dans la sélection faite par Herbert Knust en 1979,⁵ et qu'une liste des fonds consultés ne soit pas proposée dans la bibliographie. De même, on s'étonne que les citations, parfois longues, de textes français, n'aient pas été traduites pour le lecteur allemand.

Au titre des sources de cette étude, on apprécie la large part donnée par l'auteur aux œuvres elles-mêmes. Ho analyse ainsi les œuvres réalisées en Allemagne proposant une réinterprétation, parfois sciemment à contre-emploi, de modèles français (l'étude sur Robert Delaunay et l'*Hommage à Oskar Panizza* dans le deuxième chapitre est par exemple édifiante), mais aussi celles dessinées ou peintes durant les séjours en France ou encore les carnets de croquis que remplissait l'artiste. Le chapitre consacré au séjour à Marseille et Cassis de 1927 et aux paysages et natures mortes réalisés alors par Grosz est particulièrement intéressant sur ce point. En confrontant croquis et peintures, l'auteur montre en effet comment Grosz combinait des motifs parfois redondants – objets ou types – pour créer des compositions nouvelles. Dans la réflexion sur les réalisations plastiques de Grosz, on apprécie également le travail mené par l'auteur sur les illustrations de l'artiste pour des textes français, illustrations généralement peu connues et, pour certaines d'entre elles, restées à l'état de projet. Sont alors convoqués des noms aussi divers que Rachilde pour *La Tour d'Amour* (projet de 1916), Alphonse Daudet pour *Les Aventures de Tartarin de Tarascon* (1921), Pierre Mac Orlan pour *Port d'eaux-mortes* (1926) ou Drieu La Rochelle pour *Music-Hall* (projet de 1931). Ce dernier projet d'illustrations est traité de manière particulièrement pertinente par Ho. Ainsi évoque-t-elle le dessin *Atelierfundus*, qui réunit dans une nature morte une palette, une faucille, un marteau, un avant-bras au poing levé, coupé au niveau du coude et tenu par deux simples fils noués, mais aussi un faisceau. Ces motifs peuvent donc aussi bien faire référence à un passage du texte de Drieu évoquant « fascistes et communistes » qu'à l'évolution de Drieu lui-même. Un important

appareil d'illustrations, dont on apprécie surtout d'y découvrir les réalisations moins connues de Grosz, vient soutenir ces analyses mais rend également quelque peu superflues les parfois trop longues descriptions des œuvres dans le texte.

La richesse des sources convoquées par Ho permet enfin de donner corps à cette histoire. Grâce à un travail de recoupement méticuleux de l'auteur, qui parfois frôle tout de même l'anecdotique, on prend plaisir à voir s'incarner les différents personnages rencontrés par Grosz, les paysages qu'il a pu voir, les maisons et les hôtels qu'il a habités, les bars qu'il a fréquentés – car c'est aussi en touriste qu'il a parfois visité la France, notamment de juin à octobre 1925, sillonnant en autobus les routes de la Bretagne, de la Touraine et de la Corse. À touriste, touriste et demi néanmoins, puisque dans le même temps l'artiste croque dans ses carnets les vacanciers qui l'entourent. Mais les lieux, et les hommes qui les fréquentent, relèvent aussi de l'histoire de l'art. Ainsi de l'environnement immédiat de l'artiste à Cassis, en 1927. Alors même que l'artiste allemand se consacre à la nature morte, proposant des rapprochements d'objets étonnants qui ne sont pas sans faire penser au surréalisme, l'auteur nous apprend que la villa « Les Mimosas » de Roland Penrose et Valentine Boué n'était qu'à quelques minutes de celle louée par les Grosz.

L'ouvrage apporte donc des éléments nouveaux, importants, sur la chronologie et les circonstances des rencontres entre Grosz et les artistes ou les auteurs français, ou encore sur la diffusion et la réception de de son œuvre en France. Il laisse aussi quelques questions en suspens, sans doute faute de sources, et on regrette par exemple de n'en savoir pas plus sur le galeriste Joseph Billiet ou sur la manière dont les dessins de Grosz se sont retrouvés reproduits dans *Clarté* par exemple. Cela ne l'empêche pas de soulever des questions plus essentielles encore pour l'étude des relations culturelles transnationales au travers de l'exemple de Grosz. Ho montre tout d'abord à quel point la stratégie commerciale prend une place importante en leur sein. Alors qu'on avait coutume d'opposer un Max Beckmann cherchant à tout prix à s'imposer à Paris – sans succès – à un Grosz rencontrant le succès à Paris sans l'avoir vraiment cherché, l'auteur montre que les enjeux commerciaux sont en réalité parfaitement compris par le marchand de l'artiste Alfred Flechtheim dont la figure est ici omniprésente.⁶ C'est lui qui déconseille de monter telle ou telle exposition monographique à la galerie Katia Granoff ou à la galerie Billiet, lui, encore, qui finance, par le biais de mécènes, le voyage en Provence de 1927 afin que l'artiste réalise des œuvres « vendables » (*verkäuflich*), lui, enfin, qui fait parvenir son fonds de galerie à Billiet à son départ d'Allemagne en 1933. Cette figure du galeriste a pour pendant celle du critique d'art, dont Ho souligne ici un certain nombre de travers. Les enjeux de la réception de Grosz en France – caricature des Allemands ou caricature à portée universelle, graveur par excellence ou également peintre – avaient déjà été étudiés (et il est dommage que l'auteur ne replace cette réception groszienne dans des problématiques plus générales concernant l'art allemand et l'Allemagne de cette époque que dans son chapitre conclusif). Mais en reconstituant par le menu le contenu des expositions de Grosz à Paris, en précisant, donc, quelles œuvres les critiques avaient sous les yeux pour écrire leurs textes, l'auteur montre à quel point ces écrits, y compris les préfaces

de catalogue, ont finalement peu à voir avec les œuvres montrées, chacun suivant sa ligne d'analyse sans souvent se soucier de la nouveauté de ce qui est présenté. Ce qui est vrai pour les détracteurs de Grosz l'est aussi pour ses partisans. Ho montre ainsi dans son sixième chapitre que même le texte de Paul Westheim pour la dernière exposition chez Billiet en 1934 s'appuie essentiellement sur des natures mortes qui ne sont pas présentées. Du point de vue de la méthode, enfin, l'ouvrage est une nouvelle preuve, s'il en était besoin, de la nécessité pour le chercheur de travailler également sur les lacunes : projets de publications non aboutis, rencontres ratées, occasions manquées, qui, une fois reconstitués, sont autant d'infléchissements dans la compréhension des relations de Grosz à la France. Ces infléchissements sont aussi liés au déploiement, pas toujours assez théorisé, de ce titre faussement facile en autant de problématiques distinctes et en même temps liées : Grosz et la France, Grosz et l'art français, Grosz et les Français, Grosz et les artistes vivant en France, comme autant de facettes de cet homme qui disait « se sentir ici [à Cassis] plus libre qu'en Allemagne ». ⁷

- 1 Richard Huelsenbeck, « Erinnerung an George Grosz » [1959], dans : Richard Huelsenbeck (ed.): *Phantastische Gebete*, Zürich: Verlag Die Arche, 1960, p. 86. Cité dans Gitta Ho, *George Grosz und Frankreich*, op. cit., p. 15 : « Wenn er Ja sagte, meinte er meistens Nein ».
- 2 Voir notamment *George Grosz. Deutschland, ein Wintermärchen*, cat. exp., Brühl, Max-Ernst-Museum, Ostfildern : Hatje Cantz, 2011.
- 3 Nous nous permettons de renvoyer ici à nos propres travaux et notamment à *L'Allemagne n'a pas de peintre. Diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'Entre-deux-guerres, 1918-1939*, thèse inédite, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2006 et « Clarté, matelots et bouillabaisse. La diffusion de l'œuvre de George Grosz en France durant l'Entre-deux-guerres », *Cahiers du MNAM*, n° 102, hiver 2007/2008, p. 78-101.
- 4 Cette autobiographie très libre a d'abord paru en anglais en 1946 sous le titre *A little Yes and a big No. The Autobiography of George Grosz* puis en allemand, avec des variantes, en 1955, sous le titre *Ein kleines Ja und ein grosses Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt*.
- 5 Herbert Knust (ed.), *George Grosz. Briefe 1913-1959*, Hamburg : Rowohlt, 1979.
- 6 Voir aussi à ce propos Ralph Jentsch, *Alfred Flechtheim und George Grosz. Zwei deutsche Schicksale*, Bonn : Weidle Verlag, 2008.
- 7 Georges Grosz, *Lettre à Mark Neven DuMont, 1927*, citée p. 182 : « [...] fühle ich mich hier freier als in Deutschland ».

Marianne Massin

Expérience esthétique et art contemporain

Tobias Ertl



Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013, 174 Seiten

Das Verhältnis von philosophischer Ästhetik und Kunstgeschichte lässt sich als ein Verhältnis wechselseitiger Korrektur denken. Philosophische Thesen zur Kunst bedürfen stets empirischer Überprüfung. Umgekehrt kann die Philosophie die notwendige methodologische Beschränktheit kunstwissenschaftlicher und -historiographischer Studien korrigieren, indem sie deren unbemerkte Voraussetzungen vermittelt. Gelingen kann eine solche Vermittlung jedoch nur, indem die Philosophie die Historizität ihrer eigenen Thesen reflektiert. Insbesondere im Angesicht jener dynamischen Entwicklungen auf dem Feld der Kunstpraxis, die zu stetigen Transformationen und Grenzverschiebungen des Kunstbegriffs und seines Verhältnisses zur Lebenswelt führen, sieht sich die philosophische Reflexion vor die Aufgabe gestellt, ihre Begriffe, Kategorien und Annahmen stets aufs Neue zu überprüfen. Ein einschlägiges Beispiel ist der Begriff des Schönen selbst, welcher von den ästhetischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts im Zeichen der »nicht mehr schönen Künste«¹ zur Disposition gestellt wurde. Entgrenzungprozesse, wie sie beispielsweise von der Land Art der 1960er Jahre oder in jüngerer Vergangenheit von Carolyn Christov-Bakargievs *documenta 13* (2012) repräsentiert werden, fordern die Ästhetik wiederum zu einer neuen Verhältnisbestimmung von Kunst- und Naturschönem heraus. Jeweils werden durch künstlerische Innovationen einst universal gültige Behauptungen der Kunstphilosophie destabilisiert. Gewissheiten wie die, dass ein Kunstwerk dem Ideal des Schönen verpflichtet oder ein Produkt menschlicher Technik und Intention sei, werden von der künstlerischen Praxis erneut zur Debatte gestellt.

Eine der zentralen kunstphilosophischen Gewissheiten, die von den künstlerischen Entgrenzungstendenzen des 20. Jahrhunderts hinterfragt wurden, ist die Kategorie der ästhetischen Erfahrung. Ihrer aktuellen Gültigkeit für eine Theorie des Ästhetischen vor dem Hintergrund der Transformationsdynamiken der Gegenwartskunst widmet sich Marianne Massins 2013 erschienene Studie *Expérience esthétique et art contemporain*. Die Arbeit schreibt sich in jene sich kreuzenden Traditionslinien ein, die dem Erfahrungsbegriff innerhalb des verzweigten theoretischen Feldes der Ästhetik im 20. Jahrhundert bereits zu (erneuter) Geltung verholfen hatten. Das ist zum einen die Tradition des angelsächsischen Pragmatismus

und John Deweys, der in *Art as Experience* (1934) die lebenspraktische Dimension der ästhetischen Erfahrung in den Blick rückt und für eine Kontinuität zwischen Kunst- und Alltagserfahrung plädiert. In der zweiten wichtigen Traditionslinie, der Phänomenologie, ist insbesondere das Werk Mikel Dufrennes zu nennen, der in *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953) die konstitutive Funktion der kognitiv-sensorischen Wahrnehmung des Rezipienten im Rahmen einer Metaphysik des Kunstwerks hervorhebt. Schließlich haben die Arbeiten der Konstanzer Schule, hier insbesondere Hans Robert Jauß' *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1982), die konstitutive Rolle der Kunstrezeption für die Produktion von Bedeutung herausgearbeitet und auf eine rezeptionsästhetische Wende in der Literatur- und Kunsttheorie hingewirkt.²

Einsatzpunkt des Plädoyers des Buches für eine zugleich konzeptuelle und praktische »Erneuerung« (S. 9) ästhetischer Erfahrung ist die Feststellung, diese sei »im Kurse gefallen.«³ Denn trotz der Konjunktur rezeptionsästhetischer und erfahrungstheoretischer Ansätze in der Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts, so die Diagnose der Autorin, wird die Kategorie der ästhetischen Erfahrung in der (Spät-)Moderne insgesamt fragwürdig. Plausibel gemacht wird dieses Argument mittels eines historischen Begründungszusammenhangs, welcher Kunst- und Philosophiegeschichte miteinander vermittelt. Die von Duchamps *Readymade* ausgehende und von der Konzeptkunst der 1960er Jahre scheinbar endgültig vollzogene Entmaterialisierung des Kunstwerks⁴ bringt die Autorin mit der analytischen Philosophie eines Arthur Danto in Verbindung, dessen kunsttheoretischer Ansatz sinnliche Anschauung, und damit die gesamte Tradition der Ästhetik, aus der ontologischen Definition der Kunst verbannt.⁵

Auf der anderen Seite wird ästhetische Erfahrung als *Kunsterfahrung* in Frage gestellt, wobei die Autorin hier auf die Rezeption von John Deweys Ansatz einer »Ästhetik der Existenz« (S. 68) bei Künstlern wie Allan Kaprow und der Entgrenzungstendenz der Happenings verweisen kann. Diese doppelte Tendenz einer Entsinnlichung des traditionellen Kunstwerks und einer Entgrenzung der Kunst in die Sphäre der Lebenswelt führt demnach zu einer Destabilisierung des quasi natürlichen Zusammenhangs von gegenständlicher Kunst, subjektiver Erfahrung und sinnlicher Erscheinung. Indem Massins Studie die doppelte Gefährdung der ästhetischen Erfahrung durch ihre Abschaffung oder ihre Verallgemeinerung begrifflich nachzeichnet – Kunst ohne Erfahrung oder Erfahrung ohne Kunst –, macht sie zugleich deren Struktur als positive anschaulich, als Nexus von *aisthetischer* Wahrnehmung und *ästhetischer* Spezifität. Ihr entspricht die kantische Bestimmung des Geschmacksurteils als zugleich subjektiv-nichtbegrifflich und desinteressiert.

Massins Arbeit verfolgt nun das Ziel, diese doppelte Struktur der ästhetischen Erfahrung in einer Weise zu aktualisieren, die auch solche ästhetischen Phänomene berücksichtigt, die sich nicht im traditionellen Begriff des Werks fassen lassen. Die Beweisführung, dass durch die Entgrenzungs- und Entmaterialisierungstendenzen der Gegenwartskunst ästhetische Erfahrung nicht etwa abgeschafft, sondern im Gegenteil transformiert und erneuert wird, erfolgt dabei einerseits in Auseinander-

setzung mit der philosophischen Tradition, andererseits wird die konzeptuelle Problematik auch an kunstgeschichtlichem Anschauungsmaterial – Studien zu den Werken von Ann Veronica Janssens, Claudio Parmiggiani und Victor Burgin (S. 97–140) – erhellt.

Auf der Ebene der phänomenologisch gefassten Strukturanalyse ästhetischer Erfahrungsprozesse ist besonders ein Argument hervorzuheben, das implizit auch als Entgegnung der These Dantos gelesen werden kann, wonach sich Kunstwerke von erscheinungsgleichen Alltagsgegenständen (Dantos berühmtes Beispiel sind Warhols *Brillo Boxes*) nicht in deren ästhetischer Erfahrbarkeit, sondern einzig durch den bedeutungssetzenden Akt künstlerischer Intention unterscheiden lassen. Dagegen lasse sich mit dem von Anne Boissière und Catherine Kintzler⁶ übernommenen Begriff der »*réopacification*« (S. 40) des Sinnlichen und mit Victor Shklovskys Theorie künstlerischer Verfremdung argumentieren, dass die Struktur ästhetischer Erfahrung ihren Gegenstand seiner semantischen Transparenz und seinem funktionalen Gebrauch entfremdet und derart die Automatismen der alltäglichen Wahrnehmung suspendiert. In kritischer Abwandlung der These Dufrennes, Kunsterfahrung vollziehe eine »*réduction phénoménologique*« (S. 38) und lege in der Isolierung und Intensivierung sinnlicher Wahrnehmung die Struktur von Erfahrungsprozessen überhaupt offen, attestiert Massin der sinnlichen Erfahrungsdimension eine Selbstreflexivität, durch welche der ästhetischen Einstellung auf Gegenstände (auch solche, die mit Gegenständen des alltäglichen Gebrauchs erscheinungsgleich sind) Autonomie zukomme. Die Insistenz auf der »Autonomisierung des Sinnlichen« (S. 40) kann auch als Einspruch gegen die pragmatistische Gleichsetzung von lebensweltlicher und ästhetischer Erfahrung verstanden werden. Die Intensität ästhetischer Erfahrung ist dann nicht mehr nur auf eine graduelle Steigerung und Sublimierung nicht-ästhetischer Erfahrung zurückzuführen, sondern bedeutet dieser gegenüber eine qualitative Differenz.

Ein weiteres Teilargument betrifft die Kritik der Reduktion von ästhetischer Erfahrung auf Subjektivität, Passivität und Unmittelbarkeit der Sinneswahrnehmung. Auch wenn Massin an einem im Grunde kantischen Erfahrungsbegriff festhält, verweist sie auf die Problematik jeder dichotomischen Gegenüberstellung von sinnlichem Genuss und begrifflichem Verstehen und insistiert auf deren wechselseitiger Interdependenz. So wird ästhetische Erfahrung als ein Prozess aufgefasst, in dem das erfahrende Subjekt aktiv Bedeutung produziert und der sinnliche Genuss von Kunstwerken durch geistige Anstrengung und Wissensproduktion (etwa in Gestalt der ikonographischen Deutung bei Bildern) sublimiert wird. Die Intensivierung der Sinneserfahrung durch das Studium der Werke hat allerdings ihre Grenze am »desubjektivierenden« (S. 51) Effekt ästhetischer Erfahrung: Das Subjekt, das eine ästhetische Erfahrung *macht*, ist zugleich Objekt dieser Erfahrung. Die subtile Beschreibung plötzlichen Ergriffenseins durch die unwillkürliche Wahrnehmung ästhetischer (nicht unbedingt: Kunst-) Gegenstände in Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* kommt hier ebenso zum Einsatz wie die Fotografie-Theorie Roland Barthes', um die desubjektivierende Dynamik ästhetischen Erfahrens zu

veranschaulichen. Das mit dem bartheschen Neologismus *Punctum* beschriebene nicht-intentionale sinnliche Getroffensein von einem bestechenden Detail bildet gleichsam die Grenze des kulturell informierten, das Ganze verständig in den Blick nehmenden Studiums, das für jenes jedoch stets die Voraussetzung bildet.⁷ Dieser Begriff potenziertes, vermittelter Sinnlichkeit setzt dann auch die einseitige Kritik der »retinalen« (Duchamp) Kunst und der *Aisthesis* im Namen von Sprache und intentionaler Bedeutung außer Kraft, wie sie von der Konzeptkunst und der analytischen Philosophie repräsentiert wird.

Dem Unterfangen einer Aktualisierung des Konzepts ästhetischer Erfahrung an den interdisziplinären Kreuzungspunkten von Ästhetik, Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte eher abträglich ist allerdings die Verallgemeinerung der Hypothese des Erfahrungsverlusts im Sinne einer kultur- beziehungsweise fortschrittskritischen Diagnose. Zunächst auf die Fortschrittslogik des künstlerischen Materialbegriffs in Wechselwirkung mit den philosophisch-ästhetischen Diskursen bezogen und darin als genuin ästhetische Fragestellung entwickelt, wird die Erfahrungsproblematik der Gegenwartskunst nun in einem zweiten Argumentationsstrang auf einen der modernen Gesellschaft als solcher inhärenten Niedergang des Erfahrungsvermögens im Zeichen der allgemeinen Beschleunigung und Reizüberflutung zurückgeführt. Dabei wird Paul Valérys kulturkonservativer Klage über die unstete Moderne, ihre »inkohärenten Erregungen« (zit. n. S. 76) und »Intoxikation der Sinne« (S. 90) auch Walter Benjamins (um seine Dialektik gebrachtes) Argument von der Erfahrungsarmut assimiliert. Die eher feuilletonistisch anmutende These von einem dem anästhetisierenden Schock ausgesetzten »modernen Menschen« (S. 75) – in Zeiten der »Zerstückelung und Getriebenheit des Lebensrhythmus« (S. 16) – wird dabei mit einer Kritik der in der sogenannten Postmoderne vermeintlich noch gesteigerten kulturindustriell produzierten Intensitäten und der Sensationslust der Massenmedien verbunden.

Aus dieser Perspektive kann Kunst nur noch als Rettung erscheinen. Indem die ästhetische Einstellung auf die Gegenstände eine besondere Aufmerksamkeit und Dauer der Erfahrung einfordert und eine Vermittlung von Sinnlichkeit und Verstand in Kraft setzt, rehabilitiert sie zugleich in der fragmentierten Lebensrealität der Moderne verlorengegangene Qualitäten der Erfahrung. An dieser Stelle kippt der Erfahrungsbegriff dann dementsprechend auch um in einen restaurativen: Was in der Moderne an Lebensqualität verloren gegangen sei, soll durch die Kunst wiederhergestellt werden. Dieses Argument erinnert nicht nur stark an die von Arnold Gehlen oder Odo Marquard vertretene These, Kunst sei Kompensation eines lebensweltlichen Erfahrungsverlusts.⁸ Es ist vor allem auch (unnötig) normativ und (unnötig) defensiv. So wird etwa Victor Burgin in den Mund gelegt, »die Künstler müssen Alternativen zur Nivellierung der Erfahrungen anbieten, die von den aktuellen Lebensformen und der Omnipräsenz der Medien ausgeht« (S. 138). Hier kann man die Frage stellen, ob die Gegenwartskunst eine durch einen lebensweltlichen Mangel begründete Legitimation seitens der Philosophie überhaupt nötig hat. In dieser Argumentationsfigur setzt die Philosophie beziehungsweise eine

allgemeine Kulturdiagnostik die Bedingungen, die dann an die Werke von außen herangetragen werden. Die Kunst ›genügt‹ dann, oder auch nicht, der Aufgabe, die durch Arbeitsteilung und Fragmentierung des »Lebensrhythmus« verlorene Einheit wiederherzustellen und den als Mängelwesen definierten modernen Menschen und seine »Lebensqualität« zu »bereichern« (S. 144).

Die These beinhaltet darüber hinaus jedoch auch zwei der Logik der Argumentation immanente Probleme. So widerspricht die Legitimation der Gegenwartskunst als Kompensation der Erfahrungskrise der Moderne der zuvor mit Kant vorgebrachten Forderung der Desinteressiertheit ästhetischer Urteile. Die philosophische Bestimmung ästhetischer Erfahrung unterliegt somit einem ihr äußerlichen Interesse, sie wird heteronom bestimmt.⁹ Zweitens schließt die kulturkritische These des Erfahrungsverlusts an den lebensphilosophisch inspirierten und am Ideal der Ganzheitlichkeit ausgerichteten Erfahrungsbegriff bei John Dewey an.¹⁰ Dessen Perspektive einer Entgrenzung der Ästhetik wird dann gegenüber der von der analytischen Philosophie Dantos geforderten Entsinnlichung der Kunst letztlich doch der Vorrang eingeräumt. Wenn allerdings die zuvor mit Shklovskys Verfremdungsbegriff vorgenommene Analyse der destabilisierenden Wirkung der ästhetischen Erfahrung für die Lebenswelt wiederum in eine Bereicherung der Persönlichkeit, in eine »Wiederverzauberung des Alltäglichen« (S. 150) umgekehrt wird, so wird gerade jene kritische Distanz der Kunst zur empirischen Wirklichkeit gekappt, die Shklovskys Argument erst seinen Sinn verleiht.¹¹ Ästhetische Erfahrung geht dann ganz in einem heteronom bestimmten Zweck zur Kompensation lebensweltlicher Erfahrungsarmut auf.

Die einer begrifflichen Zuspitzung der Problemstellung nur wenig förderliche kulturkritische Generalisierung der These erscheint umso bedauerlicher, da in den im dritten Teil der Arbeit unternommenen Detailstudien die nötige Konkretion am künstlerischen Material eingelöst wird. So wird an den intermedialen, entmaterialisierten Installationen der britischen Künstlerin Ann Veronica Janssens in überzeugender Weise dargelegt, wie durch die Absenz von Ausstellungsobjekten im traditionellen Sinn und ihre Ersetzung durch ephemere Anordnungen aus Sound, Video, Lichtprojektoren und Nebelmaschinen die sensorielle Wahrnehmung der Galeriebesucher zum eigentlichen Zentrum des Kunstwerks wird. Eingeholt wird hier von der künstlerischen Praxis die These der Phänomenologie, Kunst isoliere die Wahrnehmungsprozesse und führe diese selbstreflexiv auf ihre Möglichkeitsbedingungen zurück. Die immersive Licht- und Nebel-Installation *Blue, Red and Yellow* (2009) wird dementsprechend als experimentelle Versuchsanordnung gedeutet, in der wir »unsere Erfahrung erfahren« (S. 99). Eine auch bildwissenschaftlich informierte Analyse sowie eine genauere Einordnung der kunsthistorischen Bezüge – Colorfield-Painting, Op Art, minimalistische Lichtplastik und Soundinstallation sowie Videokunst – hätte der Präzisierung der These hier allerdings sicherlich nicht geschadet.

Am überzeugendsten ist die kulturkritische, Benjamin an Paul Valéry assimilierende These dort, wo sie den Zusammenhang von ephemeren Formen der Kunst und historischem Gedenken visiert. Der an Janssens bereits exemplifizierte Zugang, die

historische Parallelität von Entmaterialisierungstendenz und Erfahrungsverlust gegen den Strich zu lesen, wird in der Analyse der Arbeiten von Claudio Parmiggiani auf das Verhältnis von Kunst und Geschichte bezogen. Die Abdrücke aus Ruß an den Wänden, welche in Parmiggianis Serie der *delocazione* seit 1970 durch das Entfernen von Möbeln und Gegenständen aus den vorher mittels eines Schwelbrands ausgeräucherten Räumen entstehen, liest Massin als »geisterhafte Spuren« (S. 114), als Negativbilder von Abwesendem. In der auf das Verfahren der *delocazione* zurückgehenden Installation in der gotischen Architektur des Collège des Bernardins in Paris 2009, bei der das aschene, schattenhafte Fresko einer Bibliothek um ein Labyrinth aus zersplittertem Glas und eine Ansammlung von auf dem Boden der Sakristei platzierten und also ›stummen‹, bronzenen Kirchenglocken ergänzt wurde, wird nun gerade das nicht sinnlich Anwesende zum Element der Erfahrung: als virtuelle Aktualisierung des Abwesenden. Die asketische, aus der Tradition der *Arte Povera* sich herleitende Sprache von Parmiggianis Kunst, sein Verfahren der »Intensivierung durch Entwendung« (S. 116), wird interpretiert als Form der Erfahrung und Reflexion von Verlust, Vergänglichkeit, Tod und Erinnerung. An die Stelle der Entmaterialisierung des Kunstwerks treten hier gerade spezifische »Materialien der Absenz«¹² wie Staub und Asche.

Eine interessante Parallele wird auch zu Christian Boltanskis Werk hergestellt, das mittels ähnlicher Verfahren des Ephemeren, der Schatten und Spuren, auf eine kritische Erinnerungsarbeit zielt. An die Stelle der ästhetischen Präsenzerfahrung tritt in beiden Beispielen die sich erst der Reflexion erschließende, stets fragile und prekäre Anwesenheit des Abwesenden. Leider fehlt auch hier eine im eigentlichen Sinne kunstwissenschaftliche Definition dieser Begriffe: So vermisst man einen Verweis auf die zeichentheoretische Deutung von Parmiggianis wie Boltanskis Verfahren mittels des naheliegenden Begriffs des Fotografischen beziehungsweise Indexikalischen. Gerade dieser hätte jedoch einer präziseren, auch empirisch bildwissenschaftlich gesicherten Erkenntnis der Repräsentationskritik und der konkreten Formen des Erscheinens der in Frage stehenden Werke zur Geltung verholfen. Doch selbst wenn auch hier kunstwissenschaftliche Analysen im eigentlichen Sinn vermisst werden, kann die erfahrungstheoretische Einstellung auf den Gegenstand zu einer originären Perspektive beitragen. Es kann als Verdienst des Buches hervorgehoben werden, der Deutung jener, ästhetische Erfahrung als fragile, ephemere und prekäre aktualisierenden Kunstwerke erst ihren Ort im Spannungsfeld der Gegenwartskunst zwischen der Entsinnlichung der Kunst und der Entkunstung der Ästhetik zugewiesen zu haben. Wie am Beispiel Parmiggianis gezeigt wird, haben die in der Kunstpraxis eingeleiteten Transformationsprozesse Rückwirkungen auf den Begriff ästhetischer Erfahrung. Ein Kunstwerk, dessen Herstellungsmodus Zerstörung (Verbrennung) ist, das von der Abwesenheit präsentischer Erscheinung gezeichnet ist, dessen Erfahrung kein Objekt zum Gegenstand hat, sondern entmaterialisierte Spuren seiner Abwesenheit, modifiziert und erweitert auf nachhaltige Weise die auf sinnliche Präsenz angewiesenen Kriterien ästhetischer Erfahrung. Einem solchen Werk ›genügt‹ der traditionelle Erfahrungsbegriff nicht mehr. Statt

der Kunst heteronom ihren Zweck vorzuschreiben, lässt sich die philosophische Begriffsbildung korrigierend leiten von der ästhetischen Wirklichkeit.

- 1 Hans Robert Jauß (Hg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, (Poetik und Hermeneutik, Bd.3), München: Fink, 1968.
- 2 Außen vor bleiben in diesem historischen Überblick und in Massins Darstellung Positionen, die von Hegels, in der *Phänomenologie des Geistes* (1807) entwickelten, Erfahrungsbegriff ausgehen. Martin Heideggers Hermeneutik oder Maurice Blanchots negative Ontologie werden nur gestreift, Theodor W. Adornos negativitätsästhetischer Erfahrungsbegriff der *Ästhetischen Theorie* (1970) findet keine Erwähnung. Gesetzt ist damit ein Zugang, der Ästhetik vor allem als Aisthesis, also wahrnehmungstheoretisch, begreift.
- 3 Walter Benjamin, »Erfahrung und Armut [1933]«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 1, hg. von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972, S. 213–219, hier S. 214.
- 4 Vgl. Lucy R. Lippart und John Chandler, »The Dematerialization of Art«, in: Alexander Alberro und Blake Stimson (Hg.), *Conceptual Art. A Critical Anthology*, Cambridge: MIT Press, 1999, S. 46–50.
- 5 Arthur C. Danto, »The Transfiguration of the Commonplace«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33/2, 1974, S. 139–148.
- 6 Anne Boissière und Catherine Kintzler, *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2006.
- 7 Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris: Seuil, 1980.
- 8 Vgl. Odo Marquard, *Krise der Erwartung. Stunde der Erfahrung. Zur ästhetischen Kompensation des modernen Erfahrungsverlustes*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 1982.
- 9 Für eine Kritik heteronomer Bestimmungen des Begriffs der ästhetischen Erfahrung vgl. Rüdiger Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, in: id., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994, S. 9–51.
- 10 Die Dewey-Rezeption knüpft dabei an die »Soma-Ästhetik« des neopragmatistischen Philosophen Richard Shusterman an: Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 2000; Richard Shusterman, *Body consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- 11 Zu einer Interpretation von Shklovskys Verfremdungsbegriff und Valéry's Begriff der Prozessualität ästhetischer Erfahrung, die umgekehrt deren im Verhältnis zur Lebenswelt »souveränen« Charakter hervorhebt, vgl. Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.
- 12 Die Terminologie ist übernommen aus: Véronique Mauron, *Le signe incarné: ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris: Hazan, 2001. Für die Interpretation des Werks Parmiggianis stützt sich Massin auf: Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu: air, poussière, empreinte, hantise*, Paris: Éditions de Minuit, 2002.

Anna Grosskopf

Die Arbeit des Künstlers in der Karikatur. Eine Diskursgeschichte künstlerischer Techniken in der Moderne

Bertrand Tillier



Bielefeld : transcript 2016,
490 pages

Tous les historiens de l'art du XIX^e siècle ont, à un moment ou un autre de leur recherche, croisé ou reproduit ces petites vignettes satiriques raillant la masse des peintures et sculptures exposées au Salon parisien. Des spécialistes de Manet ou de Courbet – on pense à Eric Darragon ou Thomas Schlessler – les ont, depuis longtemps, intégrées à l'étude de la réception critique de l'œuvre de ces deux artistes, tant les tableaux de l'un et l'autre ont fait les frais de ces caricatures esthétiques, les dessinateurs ayant trouvé dans leurs sujets, leurs formes et leurs usages de la couleur ou de la lumière des notations ludiques et des éléments comiques. En 1990, au Musée d'Orsay ouvert depuis peu, Thierry Chabanne avait consacré une passionnante petite exposition (« Les Salons caricaturaux ») à ces albums et dessins satiriques dont le XIX^e siècle, à partir des années 1840, a promu la vogue et favorisé l'essor éditorial, au point d'en faire une sorte de catalogue à l'envers ou de compte rendu retourné du Salon – un guide comique pour une visite tournant à la farce permanente. La publication de Thierry Chabanne, accompagnant l'exposition, avait eu le grand mérite de montrer que cette imagerie ne s'était pas réduite à une critique radicale de la modernité, mais que toutes sortes d'artistes et d'œuvres – jusqu'aux plus académiques, tel Jean-Léon Gérôme –, avaient été les victimes des caricaturistes traquant partout des volumes aplatis, des raccourcis violents, des associations douteuses, des lumières ineptes et des sujets pompeux ou triviaux, en proposant des images à vocation de correction. Car le propos de ces caricaturistes qui avaient eux-mêmes souvent songé, en vain, à une carrière de peintre et qui s'étaient généralement fait évincer du Salon, était de se substituer aux membres du jury de cette institution et de juger à la fois les artistes et leurs juges, en soulignant les défauts, les excès et les faiblesses des œuvres exposées dont ils proposaient des variantes délibérément déréglées et excessives dans leurs séries de vignettes. Par ailleurs, l'historiographie de ces vingt dernières années a porté son attention sur l'image mentale et/ou matérielle de l'artiste du XIX^e siècle comme construction subie ou volontaire, entre le manifeste esthétique, la déclaration médiatique et la réception polémique.

Dans ces stratégies de légitimation ou de contestation, le portrait peint ou sculpté, qu'il soit individuel ou collectif, les illustrations gravées diffusées par la presse et les photographies ont joué un rôle de premier ordre, dont le catalogue de l'exposition « L'artiste en représentation »¹ parmi les plus récents travaux, a dessiné les contours et pointé les principaux enjeux. Or, le point aveugle de cette dernière publication – mais elle n'est pas la seule –, comme de l'excellent essai de Thierry Chabanne, était de ne pas connecter les images satiriques consacrées aux artistes et celles dédiées à leurs œuvres, pour les articuler en un corpus intrinsèque.

C'est le tour de force réalisé par Anna Grosskopf, dans un volume fort d'une grande clarté, dont la lecture s'avère particulièrement stimulante. L'auteur y montre comment les caricaturistes européens et américains, depuis le mitan du XIX^e siècle jusqu'à la veille de la Grande Guerre, se sont emparés de la question de la création à travers la représentation satirique de l'artiste au travail, en le confrontant à l'exécution matérielle de son œuvre, comme à l'invention de procédés et de sujets. Dans un nombre de configurations somme toute plutôt limité – l'archétype en est l'artiste face à son chevalet –, les dessinateurs explorent les ressources critiques et comiques d'une mise en scène permettant de désacraliser l'artiste peintre ravalé en plâtrier ou en peintre en bâtiment, le peintre de plein-air en fainéant amateur de sieste ou en inculte victime de ses carences en matière de géographie... Les outils convoqués par les dessinateurs sont donc les pelles et truelles, les balais et rouleaux dont l'usage, s'il n'appartenait pas au champ des pratiques artistiques au XIX^e siècle et était importé du monde des artisans et des ouvriers, offrait l'avantage de produire en plus grand et au plus vite des œuvres réputées modernes. Plus généralement, les caricaturistes aimaient à transfigurer l'artiste en machine mécanique capable d'exécuter en toute hâte non seulement des tableaux, mais aussi des sculptures sur lesquelles le livre demeure muet, pour fournir – dans un siècle de vapeur, d'industrie et de vitesse – à une clientèle croissante, en grandes quantités et avec un rendement toujours accru, des œuvres auxquelles les dessinateurs déniaient le statut d'objets artistiques. Ces chapitres du livre comptent parmi les plus réussis, tant ils ouvrent sur une appréhension des procédés critiques des représentations satiriques de l'artiste moderne au travail.

Anna Grosskopf n'omet pas non plus d'analyser ce qui, pour partie, caractérise aussi cette imagerie railleuse : les manières infantiles ou primitives de certains artistes, dont les vignettes satiriques proposent des interprétations littérales destinées à discréditer leurs adeptes, en trouvant là une sorte de grammaire formelle de la déstructuration et de la déformation, proche du vocabulaire de la caricature. C'est par cette voie que l'ouvrage glisse insensiblement vers la mise en regard du corpus des images caricaturales du XIX^e siècle – où les fouillis de lignes et les aplats au rouleau produisent des œuvres parodiques « abstraites » – et de l'art abstrait du siècle suivant. Quoiqu'elle ne soit pas nouvelle, cette hypothèse est séduisante et elle appartient à une historiographie qui, depuis les années 1990, a aussi tracé une sorte de généalogie entre les Arts incohérents et les dadaïstes, pour ériger les premiers en précurseurs des seconds. Certes, des rapprochements ont pu, à l'occasion, se produire, comme en 1910 lorsque Picasso et sa bande montmartroise firent peindre à un âne, avec sa

queue frénétique, un *Coucher de soleil sur l'Adriatique* destiné au Salon des Indépendants où il fut exposé sous le pseudonyme de Boronali – le livre revient longuement et à juste titre sur ce canular qui, jusque-là, n'avait pas été sérieusement documenté. Mais la question de l'intentionnalité se pose : de même que le comique des Incohérents n'avait pas les fondements iconoclastes de la démarche créatrice de Dada, les caricaturistes du XIX^e siècle ne revendiquaient pas l'adhésion à une abstraction qui, dans leurs propres images, n'avait rien de sérieux et semble être née presque par inadvertance, au gré de blagues visuelles transformant des paysages nocturnes en grands aplats noirs qui n'étaient pas pour autant des monochromes de Klein ou des tableaux ratés en manifestations d'un proto-expressionnisme abstrait à la De Kooning. On aurait aimé, qu'à l'inverse, Anna Grosskopf s'intéresse à une question essentielle portant sur la généalogie qu'elle dresse et défend : les artistes du XX^e siècle eurent-ils sous les yeux ces vignettes comiques du siècle précédent et, le cas échéant, qu'en pensèrent-ils ? C'eût été une autre manière, certes difficile en raison des sources qu'elle implique, de construire l'approche de cette épineuse parenté entre des images sur l'art et des œuvres d'art, dont on continue de se demander si elles doivent avoir un lien.

- 1 Hélène Jagot et Alain Bonnet, *L'artiste en représentation. Images des artistes dans l'art du XIX^e siècle*, cat. exp., La Roche-sur-Yon, Musée Municipal de La Roche-sur-Yon, Lyon : Fage Editions, 2013.

Jérôme Catz

Street Art. Le Guide

Fanny Crapanzanos

Street Art et Graffiti. L'invasion des sphères publiques et privées par l'art urbain

Stéphanie Lemoine

L'art urbain. Du graffiti au street art

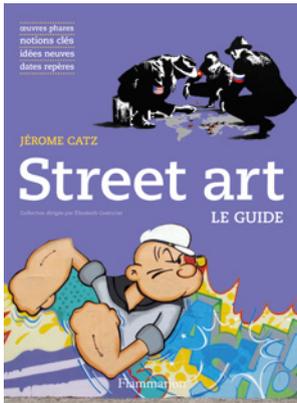
Yvan Tessier

Les murs révoltés. Quand le street art parle social et politique

Ilaria Hoppe

Seit der Jahrtausendwende hat Street Art einen internationalen Siegeszug angetreten und es ohne einflussreiche Lobby geschafft, von Feuilleton wie Kunstmarkt wahrgenommen zu werden. Dabei trat sie zuerst anonym und illegal im urbanen Raum in Erscheinung. Die verwendeten Materialien und Techniken sind so vielfältig, dass sie sich schwerlich auf einen Nenner bringen lassen. Gemeinsam ist den vielen unterschiedlichen Formen von Street Art ihre Bildhaftigkeit, im Gegensatz zum Graffiti, das konsequent schriftbasiert bleibt. Frankreich kann auf eine überaus reiche und lange Geschichte der urbanen Kunst zurückblicken, wie die hier zu besprechenden Publikationen veranschaulichen.

Der Galerist und Kurator Jérôme Catz zum Beispiel veröffentlichte seinen Band *Street Art. Le Guide* mit dem Label Street Art, unter dem die wichtigsten Vorläufer ebenfalls vorgestellt werden. Catz stand seit seiner Jugend dem Graffiti nahe und war erfolgreicher Snowboarder, eine mit dem Skateboarden vergleichbare Jugendzene. Auf deren Entstehung an der US-amerikanischen Westküste macht er in der Einleitung aufmerksam. Für den vorliegenden Zusammenhang ist dies überaus relevant, da die meisten Publikationen ein dominantes Narrativ wiederholen, das den Ursprung jeglicher urbanen Kunst auf New York um 1970 zurückführt.¹ Doch hatten sich auch andernorts Subkulturen entwickelt, die in vordigitalen Zeiten allerdings nichts voneinander wussten: Das *American Graffiti* wurde in Kalifornien zur selben Zeit bekannt wie in Europa, und zwar durch Filme und Bücher ab 1980.² Dieses Hintergrundwissen fließt in seine Darstellung von Formen, Geschichte und



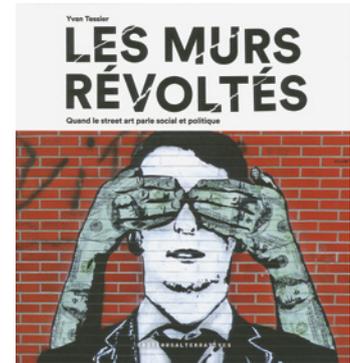
Paris: Éditions Flammarion, 2015, 224 Seiten



Paris: L'Harmattan, 2015, 18 Seiten



Paris: Éditions Gallimard, 2012, 128 Seiten



Paris: Éditions Alternatives, 2015, 204 Seiten

Räumen von Graffiti und Street Art ein. Bemerkenswert ist die Auflistung der ›ersten Male‹: wann zuerst auf einem lebenden Tier geschrieben wurde, wann auf einem Flugzeug etc. sowie der Überblick über die globale Ausdehnung von Street Art.

Einen anderen Weg hat die Autorin und Journalistin Stéphanie Lemoine für ihre Publikation *L'art urbain* gewählt. Das Format ist noch schlanker und passt in jede Hosentasche, bietet jedoch eine Geschichte der urbanen Kunst im 20. Jahrhundert. Sie beginnt mit der Darstellung der gegenseitigen Beeinflussung von künstlerischer Avantgarde, politischer Propaganda, Werbung und Kunsthandwerk als Kennzeichen der modernen Großstadt. Dabei kann die Kunstgeschichte Frankreichs (man möchte fast sagen von Paris) aus dem Vollen schöpfen, was die Autorin in aller gebotenen Knappheit auch tut: Brassai begeisterte sich schon früh für die Graffiti in den Straßen von Paris; die Situationistische Internationale wandte das Konzept der Vereinigung von Kunst und Alltag auf die ästhetische Erfahrung in der Stadt an; Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier und Niele Toroni (BMPT) stellten den Werkbegriff radikal in Frage; die Affichisten thematisieren bereits seit den späten 1940er Jahren die Straße bis diese in den 1960er Jahren zum umkämpften politischen Raum der Bürgerrechts- und Studentenbewegungen wurde.

Diese französische ›Erzählung‹ verlässt Lemoine erst, um die Entwicklung und Nachfolge des *American Graffiti* darzustellen. Für die 1980er Jahre verweist die Autorin auf verschiedene Zentren der visuellen Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Raum, wie das *Culture Jamming* der Billbord Liberation Front (BLF) in San Francisco oder die Verbreitung des Schablonen-Sprühens in Europa. Es wird deutlich, wie vor allem in New York politischer Aktivismus mit künstlerischen Techniken ausgetragen wurde, zum Beispiel durch die Guerilla Girls. Lemoine zeigt außerdem die Bewegungen in Paris und Berlin auf, die mit Wandmalerei im öffentlichen Raum arbeiteten, wie das Kollektiv *Frères Ripoulin*, dem der junge Pierre Huyghe angehörte. Ab den 1990er Jahren sind es dann zuerst einzelne Akteure, die neue Techniken und Stile für sich entdecken. Hierfür wird unter anderem die *Zero Tolerance*-Politik vieler Großstädte verantwortlich gemacht. Die Bilder der Street Art

sind leichter verständlich, ihre Mittel weniger aggressiv als die des Graffiti. Der große Erfolg gerade beim jungen urbanen Publikum führte allerdings ebenfalls zur Institutionalisierung und Kommerzialisierung.

Stephanie Lemoine ist ebenso Autorin im Bildband über die *murs révoltés*. Gemeinsam mit dem Fotografen Yvan Tessier betont sie hier die sozialkritische und politische Seite von Street Art. Gerade im Gegensatz zur offiziellen Kunst im öffentlichen Raum erscheint die (illegale) Street Art als spontanes, freies und kostenloses Medium dafür besonders geeignet. Die Einleitung fasst kurz die von ihr entwickelte Geschichte der urbanen Kunst zusammen, mit besonderer Berücksichtigung der revolutionären Momente, etwa in Russland. Neben den Bürgerrechtsbewegungen äußerte sich ab den 1960er Jahren auch die Kritik am funktionalistischen Städtebau der Moderne häufig auf den Wänden. Hierfür geht Lemoine auf Henri Lefebvre³ ein und macht auf die historisch ja eher zufällige Gleichzeitigkeit der Graffiti in den USA aufmerksam. Die jungen *Writer* hätten so ihr »Recht auf Stadt« visuell umgesetzt (S. 11).

Street Art erscheint als konsequente Nachfolge, die eine neue Qualität durch die Nutzung von Bildern im Stadtraum sowie im Internet gewinnt. Die politische Motivation dieser Generation sieht die Autorin vor allem in der Globalisierungskritik. Die Anti-Globalisierungsbewegung zeichnet sich durch eine Vielfalt von Gruppen aus, die mit spielerischen Mikro-Interventionen agieren. Wie die vielen Bildbeispiele zeigen, fügt sich Street Art in diese uneinheitliche Form des Protestes ein. Es gehört schließlich zu den Stärken Lemoines, stets auch auf die Widersprüche hinzuweisen, in die sich Street Art verstrickt hat. Der große Erfolg dieser Kunst im öffentlichen Raum und die Fähigkeit, Aufmerksamkeit zu erzeugen, wurde selbst zu einer Ressource im umkämpften Territorium neoliberaler Stadtpolitik. Yvan Tessier geht insbesondere auf die sogenannte Griechenland-Krise nach 2010 ein. Militante Proteste und Demonstrationen waren Reaktionen auf die strikte Sparpolitik der Regierung. Und auch diese Bürgerrechtsbewegung wurde von politischen Parolen, Graffiti und Street Art begleitet. Genau in dem Moment, in dem Länder in soziale, ökonomische und politische Krisen gestürzt werden, nimmt die Produktion auf städtischen Wänden zu, so seine These, die er mit einer Vielzahl von Bildern aus Südeuropa veranschaulicht. Es ist aber auch der damit verbundene Leerstand, wie in Athen, der diese Form der künstlerischen Äußerung begünstigt.

Das letzte zu besprechende Buch ist ebenfalls in einer Reihe erschienen, jedoch mit einer gänzlich anderen Orientierung. Bei der Publikation *Street Art et Graffiti* von Fanny Crapanzano handelt es sich um ihre Masterarbeit an der Universität Paris Dauphine im Fach Kulturmanagement, dem die gleichnamige Reihe im Verlag L'Harmattan gewidmet ist. Die Autorin zeichnet präzise den Weg der Institutionalisierung urbaner Kunst in Paris nach. Trotz der nicht geringen offiziellen Kulturförderung erfüllte die illegale Kunst zuerst nicht deren Kriterien. Nur allmählich und durch das Engagement einzelner Bürgermeister kam es zur Einrichtung legal verfügbarer Wände für die Street Art sowie zur Ausführung großflächiger Wandmalereien (*murals*) im 13. und 20. Arrondissement. So ergab sich eine Aufwertung der

Arbeiterviertel, die auch für Touristen attraktiv wurden. Das Projekt *Tour 13* (2013), ein von verschiedenen Street Artists gestaltetes Abbruchhaus, machte international Furore und fand in Berlin mit *The House* (2016) einen ebenso erfolgreichen Nachahmer. Während sich Street Art wie Graffiti um das Millennium herum noch der Strafverfolgung ausgesetzt sahen, zeigen sich nach 2010 immer mehr Kommunen geneigt, deren Potential auch als politisches Instrument zu nutzen.

Den zweiten Mechanismus der Institutionalisierung von Street Art beschreibt die Autorin anhand von Ausstellungen in großen Museen für zeitgenössische Kunst. Dabei beobachtet sie unterschiedliche Strategien: Während eine erste Ausstellung im Pariser Postmuseum Bilder zeigte, stellte der Graffiti-begeisterte Kurator Hugo Vitrani im Palais de Tokyo einen Raum für *Writer* zur freien Verfügung. Das Centre Pompidou rief demgegenüber eine Reihe von Workshops ins Leben, die sich vor allem an Kinder und Jugendliche richteten. Dafür lud man Street Artists ein, die sich zudem am oder in der Nähe des Gebäudes verewigen durften.

Der dritte Aspekt der Institutionalisierung veranschaulicht den Übergang in den Kunstmarkt. Dabei werden angekaufte Werke von Sammlern nicht wie einst im Privathaus gehütet, sondern gerne in großen Schauen zugänglich gemacht, so durch Alain-Dominique Gallizia im Grand Palais und in der Fondation Cartier. Das Engagement des Sammlers und Direktors des ICART (Institut des Carrières Artistiques) Nicolas Laugero Lasserre zeigt sich auf Kunstmessen, in Auktionshäusern, Festivals sowie durch die Zugänglichkeit seiner Privatsammlung. Ein weiterer Sektor ist das Co-Branding, in dem vor allem Modehäuser *urbane Kunst* für die Vermarktung nutzen. Diese Praxis ist genauso umstritten wie die Präsenz auf dem Kunstmarkt, zumal ›echte‹ Graffiti und Street Art ja nur auf der Straße zu finden sind. In Paris war Magda Danysz mit der 1991 von ihr gegründeten Galerie eine absolute Vorreiterin auf dem Gebiet. Hinzu kam eine Vielzahl von Projekträumen, die nicht immer wie klassische Galerien geführt werden. Abschließend gibt die Autorin einen detaillierten Einblick in die Preisentwicklung auf dem sekundären Kunstmarkt. Trotz der formalen und ethischen Probleme zeigt Crapanzano den erfolgreichen Übergang urbaner Kunst in die etablierte Kunstwelt an und es scheint, dass beide Seiten ihre Scheu zunehmend ablegen.

Insgesamt veranschaulichen die Publikationen das gestiegene Interesse an urbaner Kunst nicht nur beim breiten Publikum, sondern auch innerhalb eines wissenschaftlichen und historischen Diskurses. Die vier Bände decken dabei sicherlich nur einen kleinen Teil der Gesamtproduktion ab,⁴ geben aber doch einen fundierten Einblick in die urbane Kultur Frankreichs, deren Erforschung noch längst nicht abgeschlossen ist.

1 Jacob Kimvall, *The G-Word. Virtuosity and Violation, Negotiating and Transforming Graffiti*, Årsta: Dokument Press, 2014, S. 43–46.

2 *Art in the Streets*, Ausst.-Kat., Los Angeles, The Museum of Contemporary Art und New York, Brooklyn Museum, New York: Skira Rizzoli Publishing, 2011, S. 145–153.

- 3 Henri Lefebvre, *Le droit à la ville* [1968], Paris: Éditions Anthropos, 2009. *Das Recht auf Stadt*, Übersetzung aus dem Französischen von Birgit Althaler, mit einem Vorwort vom Christoph Schäfer, Hamburg: Edition Nautilus, 2016.
- 4 Vgl. z. B. Vittorio Parisi (Hg.), *Banlieue-Banlieue. Pionniers de l'art urbain*, Paris: h'Artpon Editions, 2017.

Chapitre / Kapitel IV

Projets croisés
Muriel van Vliet im Gespräch
mit Steffen Haug und
Audrey Rieber

IV Projets croisés

Aby Warburg und Erwin Panofsky — deutsch-französische Perspektiven

Steffen Haug, Forschungsverbund Bilderfahrzeuge, Warburg Institute, London,
Audrey Rieber, ENS de Lyon

Muriel van Vliet: Ausgangspunkt dieses Gesprächs ist die Rezeption von Aby Warburg und Erwin Panofsky, besonders in Frankreich, aber auch in Deutschland. An Panofsky besteht in Frankreich momentan ein besonderes Interesse, vor allem in der Philosophie, beispielhaft zu nennen sind hier die Schriften Audrey Riebers. Besonders relevant ist natürlich, dass die Habilitationsschrift Panofskys erst vor kurzem entdeckt wurde, wodurch ein neuer Blickwinkel auf sein Werk eröffnet wurde.¹ Zudem versuchen Wissenschaftler neuerdings, das Werk von Warburg, Panofsky und Ernst Cassirer eher im Zusammenhang und gewissermaßen als Triade zu betrachten, wofür stellvertretend die Publikation von Maud Hagelstein, *Origine et survivances des symboles – Warburg, Cassirer, Panofsky* (Olms Verlag, 2014)² angeführt werden kann. Und auch Warburg ist derzeit in Frankreich sehr aktuell. Das in den letzten Jahren steigende Interesse an der Warburg-Forschung illustriert neben neuen Übersetzungen vor allem die dreitägige Konferenz in London anlässlich von Warburgs 150. Geburtstag im Jahr 2016.³ Neben einigen Ausstellungen in Europa, die von Warburgs bildtheoretischen Ansätzen ausgingen, beispielsweise *Atlas – How to Carry the World on One's Back*, die 2010 und 2011 in Madrid, Karlsruhe und Hamburg gezeigt wurde,⁴ spielt auch die Herausgabe seiner Schriften – etwa die deutsche Studienausgabe der *Gesammelten Schriften*,⁵ die von Ulrich Pfisterer, Horst Bredekamp, Michael Diers, Uwe Fleckner, Michael Thimann und Claudia Wedepohl herausgegeben wird, und die von Maurizio Ghelardi, Susanne Müller und Roland Recht⁶ herausgegebene Gesamtausgabe in französischer Sprache – eine Rolle. Die Aktualität der Warburg-Forschung wird darüber hinaus natürlich auch durch die Publikation von Warburgs Briefen angezeigt, die von Michael Diers, Steffen Haug und Thomas Helbig editorisch betreut wird.

Steffen Haug: Die Ausgabe der *Briefe*, an der wir derzeit hier am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität arbeiten, bildet den fünften Band der *Gesammelten Schriften*.⁷ Darüber hinaus sind derzeit weitere Bände in Arbeit. Sobald sie vorliegen, wird das Werk Warburgs in einer weit größeren Vielfalt zugänglich

sein als bisher. Warburg hat bekanntlich zu Lebzeiten nur wenig publiziert. Aus diesem Grund wurde bereits wenige Jahre nach seinem Tod eine Gesamtausgabe vorbereitet, von der aber 1932 aufgrund der Emigration des Instituts nach London lediglich der erste Band erscheinen konnte. Der Großteil seines Werkes, darunter Vortragsmanuskripte, Textentwürfe, Notiz- und Tagebücher oder eben die umfangreiche wissenschaftliche Korrespondenz, blieb unveröffentlicht und nur im Archiv des Warburg Instituts in London zugänglich. Die Herausgeber der *Gesammelten Schriften* haben seit Ende der 1990er Jahre den Editions-Plan von 1932 wiederaufgegriffen und teils erweitert. In der Gesamtheit dokumentiert die Ausgabe die Vielseitigkeit von Warburgs Themen und Projekten – von den zu Lebzeiten publizierten Schriften über die unveröffentlichten Vorträge, das Bibliotheks-Tagebuch, die Ausstellungen und Bilderreihen bis hin zum *Mnemosyne*-Atlas.

Wenn man über den Band der *Briefe* spricht, dann muss man diese entsprechend als einen Aspekt des Gesamtwerks von Warburg betrachten. Auf der einen Seite ist die Korrespondenz eng mit den publizierten Texten verbunden, weil sie oft deren Entwicklung begleitet. Auf der anderen Seite zeigen die Briefe aber auch einen anderen Warburg und stellen ihn gerade als einen sprachlich begabten Essayisten vor: Der gedrängte und pointierte Stil seiner wissenschaftlichen Publikationen unterscheidet sich von seinem freierem Vortragsstil, der einige seiner Manuskripte prägt, und dieser wiederum von seinen Briefen, die oft auch journalistisch oder humorvoll gehalten sind. Und genau diese Vielfalt der Sprache macht eine Besonderheit der Warburg-Briefe aus. Als eigentlichen Ausgangspunkt des Bandes kann man wiederum die 1990 erschienene Dissertation von Michael Diers, *Warburg aus Briefen. Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905–1918*, ansehen, für die er Warburgs Briefkopierbücher aus dieser genannten Zeit transkribiert und kommentiert hat.⁸ Die Briefausgabe umfasst nun die gesamte wissenschaftliche Biographie Warburgs, vom Studienbeginn der Kunstgeschichte in Bonn 1886 bis zur Arbeit am unvollendet gebliebenen *Mnemosyne*-Atlas 1929.

Die Grundlage der Edition sind die rund 10 000 Briefe Warburgs, die im Londoner Archiv erhalten sind. Darüber hinaus werden dort weitere 25 000 Briefe an ihn aufbewahrt, so dass die Korrespondenz in beide Richtungen nachvollzogen werden kann. Aus diesem umfangreichen Bestand veröffentlichen wir eine repräsentative Auswahl von mehr als 800 Schreiben, die alle Lebensphasen und wichtigen Projekte umfassen. Tatsächlich machen in Warburgs Nachlass die Briefe die umfangreichste Textgattung aus. In ihnen hat er sich auch am ausführlichsten über seine wissenschaftlichen Pläne und über Lebensereignisse geäußert. Sowohl die persönlich gehaltene Korrespondenz – insbesondere mit seiner Frau, der er im tagebuchartigen Stil seine Gedanken und deren Entwicklung schildert – als auch der Briefwechsel mit seinen Fachkollegen, denen er in methodisch fundierter Art und Weise Anfragen stellt oder bestimmte Thesen mitteilt, dokumentieren die Entwicklung seiner Ideen. Diese Vielfalt, von persönlichen Äußerungen der Familie gegenüber bis zu fachlichen Diskussionen mit Kollegen, macht die Besonderheit der Briefe aus und in diesem Sinne lässt sich in ihnen durchaus so etwas wie eine indirekte

Autobiographie finden, in der sich Warburg über sein wissenschaftliches Schaffen äußert. Dabei formuliert er in Briefen gerade auch Gedanken ausdrücklich, die in den übrigen Texten nur angedeutet bleiben. So deutet er beispielsweise im Vortrag über *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (1918–20) mehrfach die Verbindungen zwischen der Bildpropaganda der Reformationszeit und derjenigen seiner Gegenwart im Ersten Weltkrieg an, stellt aber an keiner Stelle eine direkte Beziehung zwischen beiden her. In seinem Brief an Ernst Samter vom 19. Mai 1918 schreibt er aber über seinen Vortrag, dass »ohne eine bildgeschichtliche Untersuchung des Monstra-Glaubens [in der Luther-Zeit] die Funktion der Greuelphantasie im jetzigen Kriege unfaßbar« bleibe.⁹ Die Druckgrafik der Reformation, gerade in ihren irrationalen, Ängste schürenden Bildern, ist damit als ein Vorläufer der Gräuelpopaganda im Ersten Weltkrieg benannt. In solchen Briefen formuliert Warburg also Zusammenhänge explizit, die in seinen veröffentlichten Texten nur zwischen den Zeilen lesbar sind.

Die Briefe bieten einen erweiterten Blick auf die Gedanken Aby Warburgs, der auch für die bereits publizierten Texte neue Einsichten gibt. Sie sind nicht nur ein sehr umfangreicher Teil seiner Schriften, sondern ermöglichen vor allem Zugang zu andernorts unausgeführt gebliebenen Ideen und Projektskizzen. Und somit ergänzen diese Bände der *Gesammelten Schriften*, die derzeit in Arbeit sind, die bereits veröffentlichten zu einem neuen Fundament für eine Warburg-Interpretation, das eine größere Vielfalt an Quellen bietet als bisher.

Muriel van Vliet: Erfährt man durch die Lektüre der Briefe auch von Projekten, die Warburg nicht weiter entwickelt hat?

Steffen Haug: Warburg hat in den Briefen immer wieder Pläne erwähnt, die nicht verwirklicht wurden, die aber dokumentieren, in welche Richtung er auch gedacht und gearbeitet hat. Das beginnt nach der Amerika-Reise 1895/96, als er einige Diavorträge über die Pueblo-Indianer hält und in dieser Zeit überlegt, einen Aufsatz über den Hemis-Kachina-Tanz zu schreiben, den er dort gesehen hatte. Zu diesem Aufsatz, für dessen Publikation er bereits einen Verleger gefunden hatte, kam es nicht, aber die Planungen zeigen: Warburg wollte seine Beobachtungen aus Arizona und New Mexico wissenschaftlich vertiefen und überlegte in der Zeit sogar, seinen Habilitationsvortrag zu diesem Thema zu halten. An den Briefen lassen sich zudem die Stadien seines nie abgeschlossenen Buches nachverfolgen, das seine Habilitation werden sollte und an dem er mit dem Titel »Der Kampf um den Stil weltlicher Malerei in der Florentinischen Frührenaissance« von etwa 1904 bis 1908 arbeitete. Ein anderes Beispiel ist eine für das Wintersemester 1916/17 angedachte Vorlesungsreihe mit dem Titel »Zukunftskunde in der spätmittelalterlichen Bilderwelt« an dem von seinem Lehrer Karl Lamprecht gegründeten Institut in Leipzig. Sie hätte bereits in den Umkreis seiner Luther-Studien gehört. Es lassen sich in ähnlicher Weise zahlreiche Ansätze und begonnene Projekte in der Korrespondenz nachverfolgen, die keine Vortrags- oder Publikationsform erreicht haben. Sie weisen aber auf das große Spektrum von Warburgs Ideen und Tätigkeiten hinter den bekannten Publikationen.

Muriel van Vliet: Welche Relevanz hat die Rezeption Warburgs in anderen Ländern, zum Beispiel mit Blick auf die Editionen der Warburg-Werke, die neben Deutschland in Frankreich und Italien vorliegen?¹⁰

Steffen Haug: Für die Warburg-Rezeption sind mindestens vier Länder zu nennen: Italien, Frankreich, Deutschland und Großbritannien. Und weil es so lange keine Edition von Warburgs Werken gab und nur sukzessive einzelne Schriften und Vorträge editiert wurden, entstanden in mehreren Ländern parallel Ausgaben. Italien spielt da eine große Rolle. Vermutlich liegt das daran, dass Warburgs Hauptthema die italienische Kunst war. Er war zu Lebzeiten äußerst gut in Italien vernetzt und hat den internationalen kunsthistorischen Kongress 1912 in Rom maßgeblich organisiert. Die italienische Kunstgeschichte hat sich seit den 1960er Jahren immer wieder mit ihm beschäftigt.¹¹ Deshalb ist die Rezeption dort stärker als in Frankreich. Die Kunst aus Frankreich war nicht in dem Maße Gegenstand von Warburgs Forschungen, auch wenn er sich etwa mit den Valois-Tapisserien beschäftigte. In den französischen Publikationen von Warburg-Schriften bezieht man sich teils auf die deutschen und teils auf die italienischen Editionen.¹² So gibt es heute in den Ländern unterschiedliche Ausgaben, die sich einerseits überschneiden, aber andererseits auch unterscheiden.

Muriel van Vliet: In der Rezeption entsteht fast ein montageartiger Eindruck des Werks, der keiner Werkchronologie folgt. Hinsichtlich der Herausgabe in Frankreich lässt sich zum Beispiel feststellen, dass zuerst die Texte über Florenz ins Französische übersetzt wurden. Dann kam das *Schlangenritual* noch vor dem *Atlas*. Nur ein Teil des *Atlas* wurde veröffentlicht in *Aby Warburg – Miroirs de faille, à Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet 1928–1929* (Les Presses du Réel, 2011), ein Buch, das eine Art Montage darstellt, eine Verbindung zwischen Briefen und kleinen Texten. Und dann hat Sacha Zilberfarb den *Atlas* insgesamt übersetzt (*L'écarquillé*, 2012). Drei Jahre später kamen die Texte über den Ausdruck (*Fragments sur l'expression*, *L'écarquillé*, 2015). Diese Reihenfolge der Veröffentlichungen sagt auch etwas über die Rezeption Warburgs in Frankreich aus. Er wird weniger systematisch oder mit einer eigenen Systematik interpretiert, sondern eher als eine Art ›Meister der Montage‹.

Audrey Rieber: Auch die Aktualität Panofskys ist momentan sehr groß, da 2012 seine Habilitationsschrift im Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München wiederentdeckt wurde.¹³ Panofsky selbst glaubte, dass das Manuskript verschollen sei. Tatsächlich war es von einem seiner ehemaligen Studenten, Ludwig Heydenreich, versteckt worden. Heydenreich hat das Manuskript sozusagen ›bei sich behalten‹, nachdem Panofsky 1933 mit seiner Familie in die USA geflohen war. Panofsky verteidigte seine Habilitation 1920 in Hamburg. Der Text wurde nun also fast hundert Jahre später von Gerda Panofsky herausgegeben. Er thematisiert die Gestaltungsprinzipien Michelangelos, besonders in ihrem Verhältnis zu denen Raffaels. Der Text ist großartig, denn er drückt Panofskys hohe theoretische Ansprüche in den 1920er Jahren aus. Die Sprache ist komplex, die Argumentation elaboriert. Besonders

überraschend ist, dass beim Lesen oft der Eindruck entsteht, Panofsky habe formal oder formalistisch gearbeitet. Denn er interessiert sich für die Motive, die Michelangelo nachgeahmt und verändert hat. Im ersten Teil des Buchs geht es sehr wenig um Interpretation oder Hermeneutik, sondern um eine Rekonstruktion der Art und Weise, wie eine Geste, ein Rumpf, ein Arm bildlich umgestaltet, wiederaufgenommen oder umgekehrt wird. Später im Buch geht es um hermeneutische Fragen, wenn Panofsky Michelangelos neuplatonische Auffassung der Seele mit seinem bildhauerischen Werk parallel setzt. Die Formanalyse wird keineswegs autonomisiert. Dennoch widerspricht die Vielfältigkeit von Panofskys Analysen dem üblichen Verständnis, das man von seiner Methode hat und demzufolge er Bildwerke eher anhand von Textquellen interpretiert. Man darf hoffen, dass dieser Text die Panofsky-Rezeption komplexer machen wird und dass man ihn nicht weiter nur als Gegner des Formalismus eines Wölfflins betrachten wird oder als den Kunsthistoriker, der Warburgs Ikonologie in die falsche Richtung geführt hätte. Im Hinblick auf die aktuelle Panofsky-Forschung in Deutschland sollte auch erwähnt werden, dass 2016 eine Panofsky-Professur am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München eingerichtet wurde, die zuerst Victor I. Stoichiță innehatte. Ihm folgten 2017 Gauvin Alexander Bailey sowie 2018 Caroline van Eck.

Muriel van Vliet: Welche Relevanz hat die aktuelle Panofsky-Rezeption in Frankreich?

Audrey Rieber: Panofskys Rezeption in Frankreich könnte man in fünf Etappen rekonstruieren oder zusammenfassen. Panofsky wurde schon immer von seinen Fachkollegen gelesen, also von den französischen Kunsthistorikern. Er wurde als Mittelalter-Kenner sowie als Dürer-Spezialist geschätzt. Soweit ich weiß, war Maurice Merleau-Ponty der erste Philosoph, der sich in Frankreich für Panofsky interessierte. Er rezipierte Panofsky über die Vermittlung Cassirers auf Deutsch. Das heißt, dass er sich auch mit der Gestaltpsychologie auseinandersetzen konnte, ohne auf die Übersetzungen warten zu müssen. Merleau-Ponty fand Panofskys Essay von 1927 über *Die Perspektive als symbolische Form* besonders inspirierend. Der Phänomenologe versucht zu zeigen, dass es zwei räumliche Paradigmen gibt: Das perspektivische Paradigma, das von Panofsky geschildert wurde, in dem es eine Art *face-à-face*, eine Gegenüberstellung zwischen dem Subjekt und der Welt gibt, also ein Modell das von den Bedingungen des sinnlichen Sehens abstrahiert; und ein zweites Paradigma, für das er selbst plädiert: den Chiasmus oder das Ineinander der Seele und des Körpers, des Menschen und der Welt.¹⁴

Die Rezeption durch Merleau-Ponty ist auch insofern wichtig, weil sie die Perspektive zu einem philosophischen Thema, zum Objekt philosophischer Reflexion, macht. Panofsky als wichtiger Theoretiker der Perspektive – das ist eine Konstante der französischen Rezeption. Denken wir nur – auch wenn die Publikation später erfolgte – an *L'Origine de la perspective* von Hubert Damisch aus dem Jahr 1987.¹⁵ Das Buch beginnt mit einer Diskussion von Panofskys Thesen. Auch später wurde Panofsky immer wieder wegen seines *Perspektive*-Buchs aufgegriffen. Ich denke an

Jean-Louis Déottes Buch *L'Époque de l'appareil perspectif*, das 2001 erschien.¹⁶ Jean-Louis Déotte ist ein Schüler von Jean-François Lyotard und kommt aus einer ganz anderen philosophischen Ecke als die phänomenologische oder die semiologische Theorie. Er versucht Cassirers symbolische Formen zu technisieren oder – um Wörter zu benutzen, die nicht seine eigenen sind – sie medientechnisch zu betrachten. Die Perspektive wird als ein technischer Apparat und nicht primär als eine bestimmte Einstellung des Bewusstseins verstanden.

Der dritte Moment der Rezeption – wiederum eine philosophische Rezeption, die weit über die Grenzen des Fachs Kunstgeschichte hinausgeht – wäre der strukturalistische Moment, auch wenn die Autoren, die hier erwähnt werden müssen, sich nicht unbedingt selbst als strukturalistisch bezeichnet haben. Diese dritte Phase ist zudem sehr wichtig in Hinblick auf die Perspektive der Revue *Regards croisés*, weil es auch hier um Übersetzungen geht. Panofsky wurde erst 1967 ins Französische übersetzt, das heißt ein Jahr vor seinem Tod.¹⁷ Interessanterweise hatte sich Pierre Bourdieu für die Übersetzung von *Gotische Architektur und Scholastik* bei den Éditions de Minuit eingesetzt, das 1951 zuerst auf Englisch erschienen war. Bourdieu schrieb dann 1967 sein wichtiges Nachwort, in dem er auch den Begriff des »Habitatus« stark prägt.¹⁸ Dieser Begriff, den man so stark mit Bourdieus Lehre assoziiert,¹⁹ kommt letztlich aus seiner Lektüre von Panofsky. 1967 erscheinen auch Panofskys *Essais d'iconologie* bei Gallimard.²⁰ Hier handelt es sich *en gros* um eine Übersetzung von *Meaning in the Visual Arts*, das 1955 in englischer Sprache erschienen war, wobei nicht alle Texte übernommen wurden. Deutschsprachige Leser mussten warten: Die Übersetzung von *Meaning in the Visual Arts* erschien erst 1975 bei DuMont unter dem Titel *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*.²¹ Nicht nur wurde Panofsky von Bourdieu übersetzt, Michel Foucault verfasste eine bedeutende Rezension im Oktober 1967. Sie erschien in *Le Nouvel Observateur*, einer Zeitschrift, die für ein breiteres Publikum gedacht war.²² Und ihre Relevanz ergibt sich nicht zuletzt daraus, dass Foucault Panofsky als jemanden versteht, der Bild und Sprache zusammen denkt: »Panofsky hebt das Privileg des Diskurses auf«²³ – nicht, um die Autonomie des bildenden Bereichs gegenüber einem sprachlichen zu behaupten, sondern um die Komplexität ihrer Verhältnisse zu beschreiben. Diese komplexen Verhältnisse zwischen Bild und Text, Visuellem und Diskursivem, seien von Panofsky, so Foucault, als »Überschneidung, Isomorphie, Transformation, Übersetzung«²⁴ gedacht worden. Panofsky zeige also »das ganze Feston des Sichtbaren und Sagbaren, das eine Kultur in einem bestimmten geschichtlichen Augenblick kennzeichnet«.²⁵ Bewundernswert findet Foucault zudem die Art und Weise, in welcher Panofsky deren Verflechtungen zeigt – das französische Wort »feston«, das er hier nutzt, kommt aus der Textilkunst.

Aber ich würde gerne noch einmal darauf zurückkommen, dass diese dritte Etappe der Rezeption als strukturalistisch bezeichnet werden könnte. Erinnern wir uns daran, dass Claude Lévi-Strauss mit Begeisterung Panofsky als »un grand structuraliste« bezeichnet.²⁶ Ein anderer großer Strukturalist, der nicht Franzose ist, aber mit Lévi-Strauss verbunden, ist Roman Jakobson. Auch er lobt Panofskys

Arbeit. Der bekannte Text, den Jakobson mit Lévi-Strauss geschrieben hat, die Gedichtanalyse von Baudelaires *Les Chats*, ist 1962 erschienen. Und ein Jahr später folgt ein kleiner Aufsatz, ursprünglich auf Tschechisch geschrieben, den man auf Deutsch in einer Übersetzung von Hendrik Birus findet, nicht aber auf Französisch: »Die, die Gottes-Kämpfer sind«. Der Wortbau des Hussiten-Chorals«. In diesem Text nimmt Jakobson den Begriff der strukturellen Homologien wieder auf. Im Anschluss an Panofsky, der strukturelle Homologien zwischen gotischer Architektur und Scholastik offengelegt hat, sieht Jakobson solche Homologien zwischen dem Wortbau dieses Hussitenchorals, seiner Grammatik, seiner Metrik, den Themen, die er behandelt, einerseits, und der spätgotischen Architektur sowie der damaligen tschechischen Malerei andererseits. In den Fußnoten zitiert er explizit Panofsky.²⁷ Und als letzte bedeutende Figur des Strukturalismus, die sich mit Panofsky beschäftigt hat, muss Émile Benveniste genannt werden. Die Umstände dieser Bezugnahme sind berührend: Benveniste sprach von Panofsky in seiner letzten Vorlesung am Collège de France, am 1. Dezember 1969, bevor er einen Hirnschlag erlitt und das Vermögen zu sprechen verlor. Auch Benveniste erwähnt den Text *Gotische Architektur und Scholastik*. Ihm dient diese Referenz als Grundlage für sein Argument, dass man die Struktur einer Sprache nicht vom Sinn trennen kann. Um dies explizit zu machen, zitiert er Panofsky, der ebenfalls Form und Inhalt nie voneinander getrennt hat.²⁸ Es lässt sich hier übrigens gut erkennen, wie weit die Lektüren von Benveniste oder Foucault wiederum von Georges Didi-Hubermans Interpretation²⁹ entfernt sind, die einen großen Einfluss in Frankreich und auch in Deutschland hat.

Für den fünften Moment der Rezeption steht eine Reihe von zeitgenössischen Philosophinnen und Philosophen, zu denen u. a., wie bereits erwähnt, Maud Hagelstein oder Muriel van Vliet gehören. Maud Hagelstein hat 2014 ihre Dissertation bei Olms veröffentlicht unter dem Titel *Origine et survivances des symboles (Warburg, Cassirer, Panofsky)*.³⁰ Die Besonderheit dieser Arbeiten liegt darin, dass sie von Philosophen geleistet werden, die gleichzeitig W. J. T. Mitchell, Gottfried Boehm und Erwin Panofsky lesen.³¹ Unsere Generation hat sich nicht in einer Zeit gebildet, in der eine vereinfachte Variante von Panofskys Ikonologie kanonisch war. Wir müssen uns auch nicht intellektuell von seiner Position abheben oder Gegenpositionen konstruieren. Die eher polemische Auffassung u. a. Didi-Hubermans, die in Panofsky einen Vertreter des Logozentrismus sieht, geht teilweise darüber hinweg, dass Panofskys Ikonologie die Besonderheit der Bildproduktion und des visuellen Sinns anerkennt und thematisiert. Dass Panofsky nicht erkannt habe, dass Bilder aus sich selbst heraus einen Sinn erzeugen können, und vorausgesetzt habe, dass Bilder nur mittels von Texten eine Bedeutung haben können – dieses Verständnis oder auch Vorurteil schreiben aktuelle Ansätze um. Wir sehen es als wichtigen Moment an, jenseits gewisser Oppositionen zu arbeiten, das heißt die Begrifflichkeit und Methoden der *Visual Studies*, der Bildwissenschaft und der Ikonologie für unsere Fragen einzusetzen.

Muriel van Vliet: Panofsky war tatsächlich überaus wichtig für Lévi-Strauss. Dieser bezieht sich auf ihn insbesondere an dem thematischen Punkt, an dem er eine Art ästhetische Wendung in seiner Fassung des Strukturalismus einleitete.³² Ich glaube, Panofskys Lektüre ist symptomatisch für einen Strukturalismus, der allmählich einen Platz für Kunstwerke und sinnliche Werke schafft. Es ist bekannt, dass Lévi-Strauss sich zuerst für die Familienstrukturen interessiert hat, dann für Mythen. Mit *Der Weg der Masken (La voie des masques)*³³ (1975) und *Sehen, Hören, Lesen (Regarder écouter lire)*³⁴ (1993) vollzieht er dann die ästhetische Wende. Man kann vielleicht mehr von einer Morphologie sprechen als von Strukturalismus. Aber wie ließe sich die Position von Georges Didi-Huberman, der zugleich ein wichtiger Warburg-Forscher ist, im Vergleich anführen?

Audrey Rieber: Das große Verdienst von Georges Didi-Huberman ist, dass er Warburgs Denken einer breiten wissenschaftlichen Debatte zugänglich gemacht hat. Die Wirkung seines Warburg-Buchs *Das Nachleben der Bilder* von 2002 ist unbestritten.³⁵ Didi-Huberman stellt die Originalität von Warburgs Forschungen in den Vordergrund, insistiert sehr auf dessen Begriffen des Nachlebens, des Symptoms sowie auf das Dispositiv des *Atlas*. Aber wie so oft arbeitet er binär: Er stellt zwei Figuren gegenüber und übertreibt ihre Unterschiede. Auf der einen Seite (die Figur, die er aufwertet) steht Warburg als Denker der Kraft der Bilder, des Nachlebens, des Atlas, des Symptoms. Und auf der anderen Seite (die Perspektive, die er abwertet) steht Panofsky als Denker der Chronologie, der Einflüsse, als ein Kunsthistoriker, der den Irrtum begangen habe, Bilder mit Texten zu verwechseln. Das heißt, dass Didi-Huberman ein – meiner Meinung nach – zu starres Bild von Panofsky zeichnet, um die Spezifik von Warburgs Methode zu betonen. Diese Lektüre von Didi-Huberman war und ist aber in Frankreich sowie in Deutschland sehr einflussreich geworden: Über die Hälfte seiner fast 40 Bücher wurden ins Deutsche übersetzt. Und es muss hier auch angeführt werden, dass die französische Interpretation von Warburg einen großen Einfluss auf die Interpretation von Panofsky in Frankreich und im deutschsprachigen Raum hat.

Steffen Haug: Könnte man sagen, Didi-Huberman habe sich eher gegen Panofskys eigene Schriften oder eher gegen die Richtung einer Kunstgeschichte gewendet, die in dessen Nachfolge entstanden ist? In seinem Buch *Vor einem Bild* richtet er sich gegen den »Ton der Gewissheit«, den er einer größeren Panofsky-Schule zurechnet, womit er aber vor allem die späteren Generationen meint.³⁶ Die Kritik zielt darauf, dass unter dem Anspruch, Bilder maßgeblich durch Textquellen erklären zu können, eben jene Aspekte vernachlässigt werden, die nicht in Sprache zu übersetzen sind und denen er sich in seinem Buch dann besonders widmet. Dagegen ist in *Das Nachleben der Bilder* Panofsky selbst angesprochen.³⁷ Wendet er sich insgesamt mehr gegen die Ansätze Panofskys oder mehr gegen die zu starre Anwendung seiner Methode, vor allem auch in Frankreich?

Audrey Rieber: Er polemisiert gegen Ansätze Panofskys sowie Cassirers und Gombrichs. Seine Argumentation ist dennoch vor allem gegen Panofskys Auffassungen gerichtet.

Steffen Haug: Wenn Didi-Huberman mit Warburg das *Nachleben* der Bilder betont, also die Aspekte ihres Fortwirkens, die nur schwer methodisch in den Griff zu bekommen sind, die beispielsweise Ängste auslösen können, dann stellt er ja auch eine Grundfrage, nämlich die nach den nicht rational erklärbaren Momenten der Kunst. Allerdings sind bei Warburg die anthropologischen Fragen stets mit philologischen Quellenstudien und auch mit der ikonologischen Methode verknüpft, die Bilder durch die zugehörigen Texte zu verstehen. Beides gehört unmittelbar zusammen. Didi-Hubermans Ausstellung *Atlas – How to Carry the World on One's Back* von 2010/11, die Warburgs Atlastafeln mit zahlreichen künstlerischen Positionen von den Collagen László Moholy-Nagys bis zu den Architektur-Typologien von Bernd und Hilla Becher kombiniert hat, war insofern interessant, als sie das Verfahren des *Atlas* in seiner Bandbreite zwischen Assoziativem und Strukturiert-Logischem auslotete. Aber zu den Bildordnungen des Atlas gehört, dass Warburg in ihnen über 30 Jahre Forschung synthetisieren wollte. Das Assoziative und die methodisch-präzise Arbeit, die versucht, die eigenen Argumente möglichst genau und nachvollziehbar zu erklären, sind auch zusammen zu sehen.

Audrey Rieber: Diese Methode von Didi-Huberman, die – auch rhetorisch – extrem effizient ist, besteht darin, einen Theoretiker einem anderen gegenüberzustellen; genau dieselbe Strategie nutzt er in Hinblick auf André Malraux, wenn er das Prinzip des Atlas untersucht. Er kritisiert sehr stark *Le Musée imaginaire* und dessen Auffassung der Beziehungen zwischen den Bildern. Man muss auch beachten, dass viele Texte von Panofsky überlesen werden. Ich denke beispielsweise an seine Analysen der Andachtsbilder. Daniel Arasse widmet der französischen Übersetzung dieser Texte eine brillante Einleitung, in der er zeigt, dass Panofsky sehr wohl gesehen hat, dass ein Bild aus einem anderen Bild durch Kristallisierung oder Verschiebungen entstehen kann, und Arasse sagt, dass diese Bildgenese dem Verfahren der Traumdeutung ähnelt.³⁸ Die Bilder haben eine eigene Generativität. Und in solchem Kontext spielen Texte wirklich nur die zweite Rolle. Die Andachtsbilder sind keineswegs schlichte Bebilderungen einer biblischen Quelle. Arasse aber – einer der wichtigen Leser und Gegner Panofskys in Frankreich – sieht einen Bruch in Panofskys intellektuellem Werdegang und stellt einem ›deutschen‹, theorieaffinen Panofsky einen ›amerikanischen‹ Panofsky, der die Ikonologie zu einer starren und textorientierten Methode weiterentwickelt habe, gegenüber. Natürlich ist Panofsky durch seine Beschreibung der ikonologischen Methode in »Ikonographie und Ikonologie« sehr bekannt geworden – der Text entspricht der Einleitung von 1939 zu *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. In diesem Text findet man die berühmte Tabelle mit der Beschreibung der vor-ikonographischen, ikonographischen und ikonologischen Momente der Interpretation. Das ist bekannt. Aber das ist nur eine Seite seiner Methode oder eine seiner Methoden. Und das wäre eine meiner Hauptthesen zu Panofsky: Er entziffert nicht nur den Sinn von Bildern, indem er die vorliegenden textuellen Quellen entdeckt. Dass seine Methode vielfältig ist, das sieht man sehr gut in der Habilitationsschrift. Je nach Thema entwickelt er *ad hoc* eine andere Methode.

Muriel van Vliet: Vielleicht spielt hier auch der Körper zwischen Bild und Text eine Rolle, wie auch die ›Leiblichkeit‹ der Bilder. Wir können vermuten, dass nach einer Phase, die man *linguistic turn* genannt hat, und nach einer zweiten Phase, dem sogenannten *iconic turn*, vielleicht eine Art beruhigende Versöhnung denkbar ist. Sie könnte einen Platz schaffen sowohl für Körper, Text und Bild und so eine anthropologische Wendung erzeugen, in der eher die Ethnologie eine Hauptrolle spielt. Statt länger mit dem Modell der Sprache betrachtet zu werden, könnte das Bild dann als ›Bild selbst‹ behandelt, und nie wie aktuell als ›Bild in der Kultur‹ interpretiert werden. Hinsichtlich der Methoden – oder um darauf zurückzukommen, des ›Streits‹ um die Methoden –, sei es bei Panofsky oder anderen, beruhen jegliche Wertungen häufig auf der Auswahl des jeweiligen Werkes, während Editionen versuchen, ein umfangreicheres Bild zu erstellen.

Steffen Haug: Wenn es zusätzliche Quellen gibt, dann werfen sie oft wiederum neue Fragen auf. Das trifft auch auf die Warburg-Forschung zu. Die Edition der *Briefe* vervollständigt das Bild von Warburgs Biographie, regt aber auch zu neuen Fragen an. Ein Beispiel wäre der Erste Weltkrieg. Warburg stand einerseits dem Geschehen an der Front und dessen barbarischer Gewalt sehr skeptisch gegenüber und war andererseits ein überzeugter Patriot, der im Krieg einen notwendigen Kampf für die Verteidigung der deutschen Ideale der Kultur sah. Die Briefe aus dieser Zeit rechtfertigen etwa das deutsche Vorgehen mit einem Patriotismus, der aus heutiger Sicht nur schwer nachvollziehbar ist. Sie geben ein weit umfangreicheres Bild von Warburg in diesen Jahren, als es bisher in der Forschung bekannt war. Dieser Patriotismus hat auch seinen Umgang mit den Bildern des Krieges geprägt: So nahm er zum Beispiel gegenüber den offiziellen deutschen Fotografien von der Front, die wir heute als Propaganda ansehen würden, zunächst kaum eine kritische Distanz ein. Auch sein Luther-Vortrag über die »Bilderpressfeldzüge« der Reformation ist patriotisch geprägt. Zugleich hat er allerdings mit diesem Vortrag die Kunstgeschichte methodisch zur Bildgeschichte erweitert. Dieses ambivalente Verhältnis von Patriotismus, Politik und Wissenschaft, der Auseinandersetzung mit der Propaganda seiner eigenen Zeit und in der Reformation, ist noch genauer zu erforschen. Es stellt jedoch nur ein Beispiel für die allgemeinere Beobachtung dar, dass die hier thematisierte Edition durch das neu aufgearbeitete Material nicht nur alte Lücken schließt, sondern ebenso weitergehende Fragestellungen anregt.

- 1 Audrey Rieber, Rezension von Erwin Panofsky, »Die Gestaltungsprinzipien Michelangelos, besonders in ihrem Verhältnis zu denen Raffaels«, Berlin/Boston: De Gruyter, 2014, in: *Revue Regards croisés*, Nr. 5 (2016), S. 128–134 (<http://www.revue-regardscroises.org/>).
- 2 Arno Schubbach, »Rezension von: Maud Hagelstein, *Origine et survivances des symboles. Warburg, Cassirer, Panofsky*«, Hildesheim: Olms Verlag, 2014, in: *Revue Regards croisés*, Nr. 5 (2016), S. 135–138 (<http://www.revue-regards-croises.org/>).
- 3 Die Konferenz »Aby Warburg 150. Work. Legacy. Promise«, organisiert von David Freedberg und Claudia Wedepohl, fand vom 13. bis 15. Juni 2016 im Warburg Institute, London, statt. Das Programm und die Videoaufzeichnungen der Beiträge sind im Internet abrufbar unter: <https://warburg.sas.ac.uk/events/aby-warburg-150-work-legacy-promise>.

- 4 »ATLAS. How to Carry the World on One's Back?«, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Sammlung Falckenberg, Deichtorhallen Hamburg, 2001. *Atlas. How to Carry the World on One's Back ?*, Ausst.-Kat., Madrid, Karlsruhe und Hamburg, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: TF Editores, 2010.
- 5 Aby Warburg, *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, Berlin, seit 1998. Bisher sind sechs Bände erschienen.
- 6 Maurizio Ghelardi, Susanne Müller und Roland Recht (Hg.), *L'atlas Mnémosyne. Aby Warburg*, Übers. aus dem Deutschen von Sascha Zilberfarb, Paris: L'Écarquillé, 2015.
- 7 Aby Warburg, Briefe, 1886–1929, hg. von Michael Diers und Steffen Haug, in Zusammenarbeit mit Thomas Helbig, Berlin: De Gruyter, 2019 (*Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, Bd. V.1,2) [in Vorbereitung].
- 8 Michael Diers, *Warburg aus Briefen. Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905–1918*, Weinheim: VCH Acta Humaniora, 1990.
- 9 Warburg Institute Archive, General Correspondance, Aby Warburg an Ernst Samter, 19. Mai 1918.
- 10 Maurizio Ghelardi (Hg.), *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Edouard Manet, 1928–29*, Paris: Presses du réel, 2011. Die italienische Werkausgabe hat die Briefe noch nicht verfügbar gemacht, URL: http://www.ninoaragnoeditore.it/?mod=COLLANE&id_collana=36 (letzter Zugriff: 17. 10. 2018).
- 11 Bereits 1966 erschien etwa die italienische Übersetzung der zu Lebzeiten veröffentlichten Schriften Warburgs, vgl. Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, hg. von Gertrud Bing, Florenz: La Nuova Italia, 1966.
- 12 Die drei Bände der französischen Ausgabe *Écrits (Miroirs de faille, 2011, L'atlas Mnémosyne, 2012, und Fragments sur l'expression, 2015)* basieren teils auf der Edition der *Gesammelten Schriften*, teils auf vorherigen italienischen Publikationen und teils auf unveröffentlichten Manuskripten.
- 13 Panofsky, *Die Gestaltungsprinzipien Michelangelos, besonders in ihrem Verhältnis zu denen Raffaels*, op. cit.
- 14 Maurice Merleau-Ponty, *L'institution. La passivité, Notes de cours au Collège de France (1954–1955)*, Paris: Belin, 2003; Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris: Gallimard, 1960. Dt. erschienen als: Merleau-Ponty, »Das Auge und der Geist«, in: Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, übers. aus dem Französischen von Hans Werner Arndt u. A., Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2003, S. 275.
- 15 Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective* [1987], Neuausgabe, Paris: Flammarion, 2012. Dt. erschienen als: Damisch, *Der Ursprung der Perspektive*, übers. von Heinz Jatho, Zürich: Diaphanes, 2010.
- 16 Jean-Louis Déotte, *L'Époque de l'appareil perspectif. Brunelleschi, Machiavel, Descartes*, Paris: Editions L'Harmattan, 2001.
- 17 Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Übers. aus dem Englischen von Pierre Bourdieu, Paris: Éditions de Minuit, 1967. Dt. erschienen als: Panofsky, *Gotische Architektur und Scholastik. Zur Analogie von Kunst, Philosophie und Theologie im Mittelalter*, übers. aus dem Engl. von Helga Willinghöfer, Köln: DuMont, 1989.
- 18 Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe (Penn.): The Archabbey Press, 1951.
- 19 Pierre Bourdieu, »Structures, habitus, pratiques« in: *Le sens pratique*, Paris: Éditions de Minuit, 1980.
- 20 Erwin Panofsky, *Essais d'icologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Übers. aus dem Englischen in das Französische von Claude Herbette und Bernard Teyssède, Paris: Gallimard, 1967. Dt. erschienen als: Panofsky, *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*, übers. aus dem Engl. von Dieter Schwarz, Köln: DuMont, 1980.
- 21 Erwin Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Übers. aus dem Englischen in das Deutsche von Wilhelm Höck, Köln: DuMont, 1975. Frz. erschienen als: Panofsky, *L'Œuvre d'art et ses significations*, aus dem Engl. übers. von Marthe und Bernard Teyssède, Paris: Gallimard, 1969.

- 22 Michel Foucault, »Les mots et les images. Sur E. Panofsky, *Essais d'iconologie* (Paris 1967) et *Architecture gothique et Pensée scholastique* (Paris 1967)«, in: *Le Nouvel Observateur*, no. 154, 1967, S. 49–50, aufgenommen als: M. Foucault, »Les mots et les images«, in: ders.: *Dits et écrits* (1954–1988), Bd. I: 1954–1969, Paris: Gallimard, 1994, S. 620–624. Dt. Foucault, »Worte und Bilder«, übers. von Michael Bischoff, in: ders.: *Schriften / Dits et écrits*, Bd. 1: 1954–1969, Nr. 51, S. 794–797.
- 23 Foucault, »Worte und Bilder«, op. cit., S. 795.
- 24 Ibid.
- 25 Ibid.
- 26 Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale deux*, Paris: Plon, 1973, S. 324. Dt. erschienen als: Lévi-Strauss, *Strukturelle Anthropologie II.*, übers. von Eva Moldenhauer (u. a.), Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1975.
- 27 Roman Jakobson, »Die die Gottes-Kämpfer sind«. Der Wortbau des Hussiten-Chorals« [1963], Übers. aus dem Tschechischen von Hendrik Birus, in: *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen*, Bd. 1, hg. von Hendrik Birus und Sebastian Donat, Berlin / New York: Walter De Gruyter, 2008, S. 284.
- 28 Émile Benveniste, »Leçon du 1^{er} décembre 1969« in: *Dernières leçons. Collège de France 1968–1969*, hg. von Jean-Claude Coquet und Irène Fenoglio, Paris: Seuil/Gallimard, coll. »Hautes Études«, 2012, S. 139–146.
- 29 Georges Didi-Huberman, *Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Éditions de Minuit, 2002, zum Beispiel »L'exorcisme du Nachleben«: Gombrich und Panofsky, S. 91–102; Georges Didi-Huberman, »L'exorciste«, in: *Relire Panofsky* (Beiträge der Konferenz am Musée du Louvre vom 19. November bis 17. Dezember 2001), hg. von Matthias Waschek, Paris: École Nationale Supérieure des Beaux arts [u. a.], 2008, S. 67–87.
- 30 Maud Hagelstein, *Origine et survivances des symboles. Warburg, Cassirer, Panofsky*, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2014.
- 31 Audrey Rieber, *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, Paris: L'Harmattan, coll. »Esthétiques«, 2012. Muriel van Vliet, *La forme selon Ernst Cassirer. De la morphologie au structuralisme*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, coll. »Aesthetica«, 2013.
- 32 Claude Imbert, *Lévi-Strauss. Le passage du Nord-Ouest*, Paris: L'Herne, 2008.
- 33 Claude Lévi-Strauss, *Der Weg der Masken*, übers. von Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004 ; Frz.: *La voie des masques*, Genf: Skira, 1975.
- 34 Claude Lévi-Strauss, *Sehen Hören Lesen*, übers. von Hans-Horst Henschen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004 ; Frz.: *Regarder écouter lire*, Paris: Plon, 1993.
- 35 Georges Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, übers. von Michael Bischoff, Berlin: Suhrkamp, 2010.
- 36 Georges Didi-Huberman, *Vor einem Bild*, übers. von Reinhold Werner, München: Hanser, 2000, S. 10.
- 37 Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder*, op. cit.
- 38 Erwin Panofsky, *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Paris: Flammarion, 1997, siehe auch die Einführung von Daniel Arasse, S. 5–11.

Mentions légales / Impressum

© bei den Autoren/innen und dem Verlag der Geisteswissenschaften
im Jonas Verlag für Kunst und Literatur, Weimar/Kromsdorf 2018

ISSN : 2509-4750

ISBN : 978-3-89739-930-3

Revue Regards croisés —

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

Revue annuelle en ligne / Jährlich 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 : Béatrice Adam, Ann-Cathrin Drews

Imprimerie / Druck : Schätzl Druck, Donauwörth

Internet : www.revue-regards-croises.org

Contact Email / Kontaktadresse : 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

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

Maquette / Layout & Satz : Fritz Grögel, www.fritzgroegel.net

Logo / Logo : Daniela Löbber, www.danielaloebbert.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
revue-regards-croises.org/deutsch/newsletter

**Propositions /
Vorschläge:**

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

redaktion@revue-regardscroises.eu

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

redaktion@revue-regardscroises.eu

ISSN: 2509-4750

ISBN: 978-3-89739-930-3



regards croisés